

tartalom

beköszöntő

„Még mindig ott állok...” (Nagy Péter István) • 3

mitem 2015

Pálfi Ágnes – Szász Zsolt: Békejobb? Baráti bal?
Gyorsjelentés az idei MITEM előadásairól • 5

kultusz és kánon

Tadeusz Kantor: A színház elemi iskolája
Tizenkettedik lecke a 20. század vége előtt (2. rész)
(Fordította: Katona Imre) • 19

fogalomtár

Végh Attila: A fenséges • 36

olvasópróba

Pálfi Ágnes: Bevezetések Cervantes regényének újraértelmezéséhez • 43

nemzeti játékszín

Balogh Géza: A kívülálló. Gellért Endre tündöklése és rettegései
(6. rész) • 56

félmúlt

„Több volt a siker, mint a kudarc”
Jordán Tamással Regős János beszélget • 87

hang – szín – kép

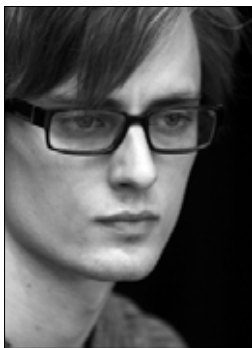
Túri Erzsébet jelmez- és díszlettervei • 97

kilátó

Jöhet a finomhangolás!
Kiss Domonkos Márk (Váci Dunakanyar Színház) • 101



Rokokó lépcsőház a Louvre-ban (fotó: Via Melissa)



„Még mindig ott állok...”

A középiskolát követően hosszúra nyúló ábrándozás, tervezés és szervezés után, nagy sokára eljutottam Párizsba. Pontosan kigondoltam, mivel fogom tölteni azt a néhány napot, amelyből kettőt is szántam a Louvre-ra, arra gondolva, ennyi idő alatt kényelmesen bebarangolhatom az egész múzeumot. Persze szinte azonnal gyökeret vertem mindjárt az ókori tárlat elején, és rögtön elillant egy egész nap, mikor még mindig ott álltam Dareiosz király egykori palotájának bikafejű oszlopfői előtt. Tulajdonképpen még most is ott állok.

Lezajlott a második MITEM. Én majd' minden előadáson ott voltam, részt vettem a szakmai programokon, és Alekszej Levinszkij mesterkurzusának hála belekóstolhattam a biomechanikába is. Ahogy most néhány hét távlatából visszaidézem a találkozót, ugyanúgy érzem magam, mint a bikafejű oszlopokkal kapcsolatban. Még mindig ott ülök a Luc Perceval rendezte *Karamazov testvérek* előadáson, és hallom, ahogy Aljosa a csőharangokon játszik. Együtt barangolok a Piccolo Teatro színészeivel, és próbálok eligazodni álom és valóság elmosódott határvidékén. Látom, ahogy Molière szelleme dalra fakad Bocsárdi László egyszerre költői és húsbametsző *Fösvényében*. Elragadtatással hallgatom a kijeji Dakh színház lányainak elemi erejű, teatralizált koncertjét. És mindehhez ellenpontként ott a Levinszkij kurzus, ahol lelassul az idő, és addig gyakorlok egy mozdulatot, míg automatikussá nem válik, hogy lehetőségem legyen kívülről figyelni, ahogy a testem a dolgát pontosan értve cselekszik.

Átzuhogott rajtam a fesztivál. Közben estéről-estére átmosott, és ablakokat nyitott ismerős-ismeretlen tájakra. Fölemelt, összekócolt, aztán magamra hagyott. Most pedig, hálával és köszönettel gondolva a résztvevőkre és a láthatatlan szervezőkre, próbálok rendezni soraim.

Nagy Péter István



A parlament szellőzőrendszerének „beömlőnyílása”
a Kossuth téren (fotó: Wachsler Tamás)



PÁLFI ÁGNES



SZÁSZ ZSOLT

mitem 2015



Békejobb? Baráti bal?

Gyorsjelentés az idei MITEM előadásairól

Miközben az idei MITEM rendezvénye zajlott, útban a Nemzeti felé naponta láthattuk, hogyan építették föl a kőfaragók a hónapok óta pőrén árválkodó betonmagra Andrassy Gyula, az osztrák–magyar monarchia első külügyminisztere lovasszobrának talapzatát. Színház volt ez is, térszínház a Parlament tőszomszédságában, még ha ez a szoborállítás már nem is keltett akkora sajtóvisszhangot, mint József Attila szobrának áthelyezése, ami – bizonyos hangadó értelmiségiek ellenálása dacára – végül is jól sikerült: a költő erről az új helyről jobban látja most azt a bizonyos, Dunán elúszó dinnyehéjat...

De még mielőtt a MITEM elkezdődött volna, Vidnyánszky Attilát a Burgtheater vezetője arra próbálta rákényszeríteni, hogy a Goethe Intézetben rendezett fórumon adjon számot arról, hogyan is állunk Magyarországon a demokráciával, pontosabban annak a hiányával.¹ A nemzeti színházak történetének legjobb mai ismerőjeként aposztrofált Imre Zoltán azonban nem bizonyult olyan jó közvetítőnek a két náció között, mint annak idején Andrassy gróf, aki az 1849-es vérfürdő után Sisit, a bajor hercegnőt és rajta keresztül magát a császárt is a magyarok pártjára állította. Mert ha válaszolt volna Kricsfalussy Beatrix moderátornak arra a kérdésére, hogyan is jött létre és milyen szerepet játszott történelmünkben a Pesten 1837-ben alapított első állandó magyar nyelvű kőszínház, a mai Nemzeti Színház jogelődje, talán nem mérgesedik el a vita, és nem tör ki a botrány a Burgtheater *Sirály* előadása után sem. Szerencsére a MITEM légkörét nem ez a méltat-

¹ A rendezvényre 2015. április 13-án került sor. Külföldi résztvevői: Karin Bergmann, a bécsi Burgtheater vezetője, Joachim Lux, a Thalia Theater vezetője Hamburgból, Matthias Langhoff a Theater Vidy-Lausanne képviselőjében.

lan epizód határozta meg (még ha a sajtó ettől is volt hangos, miközben a produkciókról érdemi kritikák alig-alig jelentek meg).

Be kell vallanunk, hogy a Szcenárium részéről idén mi már nem szeretnénk volna felmelegíteni ezt a tematikát. Hiszen tavaly kétnapos szakmai rendezvényt szenteltünk az identitás – szakralitás – teatralitás témakörének, melynek a nemzeti identitás kérdése szándékunk szerint a sarokpontja lehetett volna.² De be kellett látnunk, hogy a „nemzetek színpadra állításának” mikéntje ma aktuálisabb, mint valaha. Hiszen Magyarország szomszédságában tizenkét év után ismét háború van. S aki háborús övezetből jön, az másként fogalmaz és másként lépi át a színház megszokott kereteit, mint ahogy azt a posztdramatikus színházelmélet lehmani doktrínája diktálja.

A kijevei DAKH Színház *Kutyaház* című produkciója a néző „inzultálására” épül, ami ötven év alternatív színházi tapasztalat után ma már a magyar nézőt sem rendíti meg. Az első részben apatikusan szemléljük az ukrán társadalomról



I. Franko, KLIM, V. Barka nyomán *Kutyaház*, „Dakh” Kortárs Művészeti Központ, Kijev, r.: Vlad Troickij (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

adott kegyetlen látteleletet: a patkányként vegetáló véglények napi rutinját, a börtönélet szovjet időkre emlékeztető drilljét és giccses álmvilágát, a fluoreszkáló virág-rajzolatokat. A második részben is szenvtelenül veszszük tudomásul, hogy helyet cserélve a játékosokkal most nekünk kell lemennünk kutyába és hogy bedeszkázzák fölöttünk az eget. Amikor azonban felszólítanak, hogy énekeljünk el valamit, ami igazán a mienk, ami jellemző a magunk nációjára avagy

„törzsére”, a játék kezd komolyra fordulni: az az érzésünk támad, mintha egy osztályteremben ülnénk, ahol egy olyan agresszív tanár vizsgáztat bennünket, akinek nem lehet ellentmondani. Eltartott mégis egy ideig, amíg valaki megtörte a csendet, és halkán énekelni kezdte a magyar *Himnusz*t. S szinte rögtön mindenki bekapcsolódott. Vlad Troickij rendező az előadást követő közönségtalálkozón arról számolt be, hogy nyugat-európai tizenegy állomásos turnéjuk során most először tudták dalra fakasztani a közönséget. De szabad-e büszkének lennünk bármi hasonlóra is a Goethe Intézetben átért kioktatás után? Erre volt hathatós válasz a közönségtalálkozón annak a huszoneves fiatalembernek a vallomása, aki elmondta, hogy ez a mostani élmény oldotta fel benne azt a gátlást, mely eddig a *Himnusz*hoz való pozitív viszonyát, nemzeti identitásának vállalását megkérdőjelezte, ambivalenssé tette.

² E szakmai rendezvény témáiról szóló írásokat lásd a Szcenárium 2014. márciusi, áprilisi és májusi számaiban.

Szerencsés volt, hogy a macedónok előadását két nappal megelőzte az április 18-i, *Nemzeti színházak a 21-dik században* címmel tartott kerekasztal-beszélgetés. A Macedón Nemzeti Színházat képviselő Dejan Projkovski rendezőtől, a színház művészeti vezetőjétől, illetve Dejan Lilic igazgatótól ugyanis megtudhattuk, hogy az alig húsz éves Macedón Köztársaság legnagyobb kulturális vállalkozása a minden igényt kielégítő nemzeti színház felépítése volt, melynek átadására tavaly került sor. Erre az alkalomra készült *Az örök ház* című megaprodukció, mely ékesen bizonyította, hogy a „*teátrális nemzet-koncepció*”, a „*nemzet színpadra állítása*” nem egy elavult 19. századi idea, hanem ma is releváns, létező gyakorlat, ha egy fiatal nemzet öntudatának megerősítése az aktuális, kikerülhetetlen történelmi feladat. Az előadás rendezője kínosan ügyelt arra, hogy ez az „önreprezentáció” megfeleljen az európai demokratikus normáknak, ne sértse az országban nagyszámban élő nemzeti kisebbségek érzékenységét. Ugyanakkor oly módon jelenítette meg a színpadon az elmúlt közel másfél évszázad macedón szabadsághőseit és kiemelkedő művészeit, tudósait, mint akik alapvető szerepet játszottak, illetve játszanak a nemzeti identitástudat jelenkori alakításában. Azon lehet vitázni, hogy a rendezőnek művészi értelemben sikerült-e közös nevezőre hoznia az idős zsidó aszszonynak, a darab főszereplőjének magán-mitológiáját – aki az „örök házat” mint jogos tulajdonát szeretné visszakapni – a nemzetté válás kozmikus tér-idő-dimenzióba emelt történetével, melyben ez az „örök ház” szimbolikus értelmet nyer: mindenki számára nyitva áll, aki a nemzet részének tekinti magát. De az tagadhatatlan, hogy ez a nem is kicsit elvont dramaturgiai konstrukció a második felvonásban megszólaló kórus révén az érzéki evidencia erejével kezd el hatni az előadás közönségére – hasonlóan ahhoz, ahogyan az ukránok *Kutyaház* produkciójának második részében is a kórus viszi a főszerepet. S nem melleleg ugyanazon az archaikus zenei nyelven szólal meg mindkét együttes, melynek gyökerei az antik drámáig nyúlnak vissza és a liturgikus keresztény hagyományban élnek tovább.

Témájában is antik a palermói Sud Costa Occidentale színház *Verso Medea* előadása Emma Dante átíratában és rendezésében, Euripidész drámája alapján. Ezt a produkciót egyrészt Medea alakjának újraértelmezése tette emlékezetessé: fókuszában nem maga a gyermekgyilkosság áll, hanem a szülő nő kulturális és civilizációs különbségekből fakadó drámája, melynek háttérében Szicília etnikusan és kulturálisan is kevert népességének többszörösen rétegzett identitástudata húzódik meg. Ezt hangsúlyozza a rendező azzal is, hogy az előadásban az olasz irodal-



Jordan Plevneš: *Az örök ház*, Nemzeti Színház, Szkopje, r.: Dejan Projkovski (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mi nyelven kívül a nápolyi és a szicíliai dialektust is színre viszi. A Mancuso fivérek, akik énekszólammukkal az antik kórus funkcióját töltik be, ezen kívül görögül és latinul is megszólaltak. Felhangokban gazdag torokéneklésük a közönség soraiban először kuncogást váltott ki, ám ez a különös énekbeszéd, mely mindenek előtt Medea belső drámájának közvetítője volt, hamarosan berántott minket a konfliktusoknak ebbe az elemi indulatokkal terhes világába. Katona Imre rendező éleslátóan jegyezte meg a közönségtalálkozón, hogy valószínűleg ezzel a technikával, ilyen átvivő erővel szólalhattak meg annak idején a több tízezer nézőt befogadó antik színházak kórusai is.

A fenti három előadáson kívül a *Körhinta* és az *Isten ostora* volt az a két produkció, melynek zenei szövetében úgyszintén az etnikus hagyomány van dominánsan jelen. A Vidnyánszky Attila és Zsuráfszky Zoltán társrendezésében készült *Körhinta* meglátásunk szerint egy olyan új műfaj esélyét is hordozza, mely megfordítja a korábbi gyakorlatot: nem a tánc nyelvén próbál egy óhatatlanul leegyszerűsítő történetet kreálni, hanem egy komplex epikus szűzséből kiindulva olyan táncdrámát alkot, mely nem illusztrálja, hanem kitágítja, megérzékíti azt a világot, amelyben a cselekmény zajlik. Ebben a *Körhinta*-rendezésben a néptánc a magyar paraszti kultúra közösségi jellegét, szokásait, ünnepi rituáléit adja hozzá a történethez, a főszereplők személyes drámájához, virtuóz módon és hitelesen.

Mivel a Nemzeti Színház az idén *Don Quijote*-bemutatóra készül, fokozott érdeklődéssel vártuk a Teatro de La Abadia *Entremeses* című előadását, melyet José Luis Gómez Cervantes vígmeséiből rendezett. A húsz éve alakult együttes mintha Gior-



Verso Medea, Euripidész nyomán írta és rendezte: Emma Dante, „Sud Costa Occidentale” Színház, Palermo (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Sarkadi–Fábr–Nádasy–Vincze: *Körhinta*, Nemzeti Színház, r.: Vidnyánszky Attila, társrendező: Zsuráfszky Zoltán (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

gio Strehler nyomdokain haladna, aki a 60-as években többek között mint a *commedia dell'arte* megújítója vált híressé. E produkció számunkra azt bizonyítja, hogy a tradicionalizmus napjainkban a színpadi nyelvújítás egyik lehetséges iránya, különösen, ha olyan magas esztétikai nívón valósul meg, mint ebben a rendezésben, ahol a kiváló karakterjáték izgalmas tempóváltásokkal, ének- és mozgáskultúrával párosul. Képesek voltak plasztikusan



Eduardo de Filippo: *Belső hangok*, Piccolo Teatro di Milano–Teatro d'Europa Teatrè Uniti di Napoli, r.: Toni Servillo (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

érzékeltetni a színen Cervantes regényepoetikájának legsajátabb vonását: a realitás és a képzelet világának folyamatos egymásba játszatását; az előadásban ez volt a dramaturgia elsődleges mozgatója és a komikus helyzetekben bővelkedő szűzség legfőbb humorforrása. Ha a magyar színháztörténetnek arra a kivételes pillanatára gondolunk, amikor Ruszt József a hatvanas években Csokonai *Karmyónéját* rendezte meg az Egyetemi Színpadon, nemzetközi visszhangot váltva ki, csak sajnálhatjuk, hogy a komédiajátszásnak, a „népi nevetéskultúrának” ez a fajta vérbő teatralitása nálunk a hivatásos színházakban nem igazán nyert polgárjogot az elmúlt évtizedekben.

Ugyancsak a commedia dell'arte több évszázados játékkultúrájából eredeztethető az a *Belső hangok* címmel, nápolyi dialektusban játszott abszurd komédia, melynek szerzője a híres színészdinasztiából származó Eduardo de Filippo (1900–1984), akit az olasz Molière-nek is neveznek, és ma már Beckett-tel, Ionescóval, Pinterrel emleget-

nek egy sorban. A második világháború után, 1948-ban íródott darab Tony Servillo rendezésében és főszereplésével egy nagy európai turné keretében jutott el a MITEM-re, ahol óriási közönség sikere volt. Bizonyítva, hogy az a fajta irracionálisizmus, mely az olasz társadalmat a mű születésekor jellemezte, azóta a világ konszans állapotává vált, és hogy a dráma szereplői nagyon is hasonlatosak ahhoz a mai embertípushoz, mely nem tud és/vagy nem akar különbséget tenni a virtualitás és a realitás világa között, különösen akkor nem, ha érdekei úgy kívánják.

Thomas Jollytól, a fiatal francia rendezőtől a közönségtalálkozón megtudtuk, hogy az *Arlequin, a szerelem által pallérozva* című mostani előadás immár a harmadik verziója annak az eredeti produkciónak, mely hét évvel ezelőtt, közvetlenül főiskolai tanulmányainak befejezése után született, és egyfajta lázadás volt a kortárs posztdramatikus színház ellenében. Ezért fordult a 18. századi szerzőhöz, Pierre de Marivaux-hoz, aki a maga korában szintén lázadónak számított: francia drámaíróként az olasz komédiások egyeduralmát kívánta megtörni. Túl az úgynevezett „franciás könnyedségen”,



Pierre de Marivaux: *Arlequin, a szerelem által pallérozva*, Compagnie La Piccola Familia, Rouen, r.: Thomas Jolly (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



W. Shakespeare: *Szentivánéji álom*, Nemzeti Színház,
r.: David Doiasvili (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

mely minden elemében jellemző erre az előadásra, sikerének alighanem az a titka, hogy örömmel nézni ezeket a tehetséges fiatalokat, akik láthatóan jól érzik magukat a bőrükben, és el lehet hinni nekik, hogy van mit mondaniuk a szerelemről, ami – valljuk be – az egyik legnehezebben színre vihető téma manapság (gondoljunk a MITEM-en is látható *Szentivánéji álom*ra Doiasvi-

li rendezésében³, vagy Rózewicz *Fehér házasság* című darabjára). Mert nem árt időről időre felhívni a figyelmet arra, hogy a szerelem nyelvét is tanulni kell, s hogy ennek egyik leghatásosabb médiuma a színház, különösen, ha fiatalok adják át egymásnak a színpadról ennek a nyelvnek a szókinsét. Nagy dolog ez, még ha a Jolly-rendezte darab mostani verzójának végén el is komorul az idill, mely az egymásra találás pillanatában örökkévalónak látszott, a szerelmet a főhős a hatalomért való küzdelem oltárán áldozza föl.

Könnyen lehet, hogy a nálunk mostanában leggyakrabban játszott Molière-darab, a *Fösvény* főszerepében Pálffy Tibort ezen a MITEM-en láthattuk utoljára (hiszen sepsiszentgyörgyi anyaszínházában leveszik a műsorról a darabot). Nagy kár, mert az elmúlt három évtizedben alighanem ő volt az egyik legjobb – ha nem a legjobb – Harpagon a magyar színpadon. A színészi zsenialitáson túl alighanem Bocsárdi László műértelmezésében kell keresnünk a tomboló si-



Molière: *A fösvény*, Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy,
r.: Bocsárdi László (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ker titkát, mely ahelyett, hogy nevetségessé tette volna a főhőst, egyre inkább a szánandó, szerethető embert láttatta benne. Ez áttételesen megint csak azt bizonyítja a számunkra, hogy a magyar humor jellemző műfaja nem a megsemmisítő szatíra. Ez esetben egy olyan tragikomédiát láttunk, amelynek az öregedés a fő témája, és nem a pénz. Ezt teszi szemléletessé a darab végén Harpagon meztelensége, mely olyan esen-

³ Tömöry Márta *A befogadó fantáziaképei* címmel elemezte a Nemzeti Színházban bemutatott darabot, illetve a fent említett rendezést. Lásd a *Szcenárium* 2014. novemberi számában (55–64).

dővé teszi őt, mint egy újszülöttet. Úgy tűnik, hogy az erdélyi vagy közelebbről székely mentalitásnak is ez az ambivalens hangnem felel meg a legjobban, mely minden jel szerint remekül összeegyeztethető a náluk töretlenül tovább élő karakterszínjátszás hagyományával. Nagy kár, hogy a magyarországi „main stream” ezt a stílust nem preferálja, idejétmúlnak tartja.

A román színjátszás komikus vénáját juttatta érvényre a Bukaresti Nemzeti Színház Alekszandr Morfov rendezte Shakespeare-előadása, *A vihar*. A rendező elmondása szerint a frissen felújított román Nemzeti Színház kivételes adottságai indították őt arra, hogy megpróbálja rekonstruálni a korabeli Shakespeare-színpadot. Ez a fajta szcenírozás kiválóan alkalmas rá, hogy a játék intimitását fokozza, s hogy az előadást ne a számítógép vezérelte technikai effektusok uralják, hanem a színészek által játékba hozott térelemek, például a vihar megidézésekor. Ez az animációs szemlélet nyilván a rendező bábos előképzettségéből is következik, de nem áll távol általában sem a román színháztól. Morfov azok közé a ritka rendezők közé tartozik, akiknek van érzékük az erotika és a szerelem színpadi megjelenítéséhez (lásd a tavalyi MITEM-en szereplő Don Juan-előadás hajótörés epizódját⁴). Itt is emlékeztetnek maradnak Miranda és Ferdinánd páros jelenei, még akkor is, ha ebben a rendezésben végül az ő történetük sem zárul happy enddel. Elgondolkodtató volt az a szkeptikus nyilatkozat is, mely Morfov részéről a közönségtalálkozón hangzott el a színház általános válságáról, s arról a félelméről, hogy a játék öröme egyként tűnhet el az emberek életéből és a színpadokról.

A fenti kilenc előadást áttekintve két olyan szempont adódott, melyek alapján csoportba rendezhettük, illetve párhuzamba állíthattuk őket: a nemzet reprezentációjának mikéntje a színpadon és a tradicionális játékhagyományhoz való viszony. Most három olyan előadást hozunk szóba, melyekben bábot használtak, vagy amely egyértelműen bábszínháznak minősíthető. A Rożewicz *Fehér házasság*



W. Shakespeare: *A vihar*, Nemzeti Színház, Bukarest, r.: Alekszandr Morfov (fotó Eöri Szabó Zsolt)



Tadeusz Rożewicz: *Fehér házasság*, Maska Teatr, Rzeszów, r.: Oleg Žiugžda (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

⁴ A témáról és a rendezésről lásd Pálfi Ágnes: *Don Juan minden időben*, Scenáriumi, 2014. május, 37–52.

(1973) című drámájából készült előadás igazi bábszínházi produkció, még akkor is, ha némely hazai kritikus – nem ismervén e műfaj esztétikáját és hatásmechanizmusát – zavarba jön, ha egyszerre lát a színpadon bábót és élő színészt, különösen ebben az esetben, amikor a szerelem, a testiség és az erkölcs a téma. Ez a darab egyszerre melodráma és bohózat – állítja róla a színháztörténet. Épp e műfaji kontraszt okán volt szerencsés a bábos átirat ötlete, hiszen a báb jóval alkalmasabb e műfaji szélsőségek karakteres megjelenítésére és összeszikráztatására, s nem különben a szexuális aktus leplezetlen megjelenítésére is, mint az élő színész. A darab megírása idején a drámaíró részéről alighanem a társadalomkritikai szándék lehetett a domináns, korunkban viszont, amikor soha nem tapasztalt szimbiozist alkot a prudéria és a pornográfia, az előadásban antropológiai szinten tevődik fel a kérdés, hogy a testiség és a szerelem egyáltalán szinkrónba hozható-e az életünkben. A bábszínház képes arra, hogy megjelenítse és kinevettesse ezt a civilizatórikus átkonfliktust – amibe, ahogyan régebben, persze ma is ugyanúgy sokan belehal-



Matei Vişniec: *Hangok a sötétben*, bábjátékos, rendező:
Éric Dénaud (fotó: Collectif Kahraba)

nak –, és ezzel máris gyógyítani képes. Görcsöket oldó, mindnyájunkat megszólító beavatató színház ez a javából; de leginkább a kamaszodó ember számára lehet életbevágóan fontos, amikor a szexus brutális erejével először szembesül.

Az európai bábművészet a múlt század hetvenes éveiben fedezte fel, hogy miképpen lehet megjeleníteni a modern ember tudatalattijából felszínre törni készülő démonokat. Ez a hollan-

diai Triangel Bábszínház és a Magyarországon is jól ismert angol Stephen Mottam által diadalra vitt irányzat mára jószerint kizárólagossá vált a felnőtteknek játszó nyugat-európai bábszínházak körében. De míg náluk – legalábbis kezdetben – amorf képzelt lények formájában öltöttek testet ezek a bizonyos démonok, Éric Dénaud ember-formájú, miniatűr lényekkel játssza, játszatja el Matei Vişniec nagyvárosi magányról szóló költői szövegeinek alig-történeteit, monológjait. A hatásmechanizmus fontos eleme, hogy miközben az alulvilágított, a láthatóság határán megjelenített képekre kell koncentrálnunk, rendkívül intenzívvé válik a szövegmondás, illetve maga a textus; valahogy úgy, mint a klasszikus árnyjátékban, mely a lélekben zajló történések közvetlen kivetítésére ad módot. Az előadást látva az a kérdés fogalmazódott meg bennünk, hogy ez az iskola vajon miért nem honosodott meg Magyarországon, ahol pedig manapság egyre több, ilyen jellegű megjelenítést kívánó költői és drámai szöveg születik.

Teljesen más jellegű az a mód, ahogyan Viktor Rzsakov rendező viszi színre a bábót az *Éjjeli menedékhely* című produkcióban. Rzsakov Tadeusz Kantorhoz ha-

sonlóan ember-méretű manekerteket léptet föl a társadalom periferiájára szorult egzisztenciák duplikátumaként. De ez a megoldás itt nem bír olyanfajta szimbolikus többletjelentéssel, mint Kantornál. Hasonmásait csupán amolyan ballasztként hordozzák magukkal a színészek, annak érzékeltetésére, hogy terhüktől az általuk játszott szereplők nem tudnak szabadulni – akár lelki, akár testi nyűgként értelmezzük is ezt a kényszerű szimbiózist. A folyamatosan változó, absztrakt díszletre vetített animációval együtt azonban így is egy olyan izgalmas – a magyar színpadokon eddig még nem látott – pszicho-tér jön létre, mely Gorkij színművét egészen új megvilágításba helyezi.



M. Gorkij: *Éjjeli menedékhely*, Nemzeti Színház, r.: Viktor Rizsakov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Michel Deutsch–Matthias Langhoff: *Apolló mozi*, Théâtre Vidy-Lausanne, r.: Matthias Langhoff–Caspar Langhoff (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

E három bábos előadás láttán azt mindenképpen üdvözölhetjük, hogy az idei MITEM-en ez a műfaj végre valóban nagykorúnak mutatta magát – amire régén vártunk már.

Senki sem mondhatja, hogy az úgynevezett posztdramatikus iskola ezen a fesztiválon alulreprezentált lett volna. Hiszen három előadás – az *Apolló mozi*, *A Karamazov testvérek* és a *Sirály* – kétségkívül ennek a „main streamnek” a karakteres képviselője volt, méghozzá olyan neves európai művészek rendezésében, mint Matthias és Caspar Langhoff, Luk Perceval és Jan Bosse. Ámbár ezt az állításunkat nem volna könnyű egzakt módon alátámasztani, hiszen a posztdramatikus színház fogalmának pontos definiálása elől azok az esztéták is kitérnek, akik a 20. század utolsó évében Hans-Thies Lehmann inspirációjára bevezették, és – mint Patris Pavis – azóta is propagálják azt. A magyar színház-történetben szinte egyedülálló, hogy már a megjelenést követő évben, 2000-ben magyarul is kiadták Lehmann alapművét⁵, s hogy ebből a teóriából ki-

⁵ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999. Magyarul: Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.

indulva nálunk mára egy kizárólagosságra törő új színházelméleti iskola jött létre. Azt nem nehéz belátni, hogy miként a posztmodern, úgy a posztdramatikus jelző sem csupán esztétikai kategória, hanem egy általános világállapot jelölője: végső soron az ember mint drámai lény ellehetetlenülésére, a saját életünkben való cselekvő részvétel képtelenségére utal. Ám Kelet-Közép-Európában – ahol a világpolitikai konstellációnak való kiszolgáltatottság már évszázadok óta tart – ezt a traumatikus állapotot mi egészen másként éljük meg, mint a nyugati nagyhatalmak polgárai és művészei. Megfigyelhető azonban, hogy a jóléti társadalmakat is megrendítő világválság következményeként, az egzisztenciális kiszolgáltatottság hatására nyugat-európai pályatársainkban is föltámadóban van a felelősségérzet, az állampolgárként való fellépés iránti igény. A MITEM-en nemcsak Vlad Troickij hangsúlyozta, hogy immár nem mutogathatunk másokra, személyesen is felelősek vagyunk azért, hogy mi történik velünk és körülöttünk, hanem az *Apolló* mozi főszereplője, François Chattot is, aki 2013-ban, már túl a hatvanon, „Service Public” néven egy új társulatot is alapított ennek szellemében ⁶.

Azért bocsátottuk ezt előre, mert magunk sem értjük egészen, miért nem hatottak ránk olyan elementáris erővel ezek a szuperprodukciókként beharangozott előadások. Holott a két Langhoff – apa és fia – rendezésében kétségkívül impozáns volt az *Apolló* mozi multimediális eszköztárának felvonultatása. Az első részben bejátszott ál-dokumentum film is felkeltette a figyelmünket, s a 20. század emberének hontalanság-élményéről szóló, önéletrajzi ihletettséggű történetről sem mondhatjuk, hogy érdektelen lett volna. Az egész produkció végül mégis csak azt szuggerálta, hogy – miként a főhős – kívül maradtunk az életünkön, s hogy Odüsszeusszal ellentétben így nincs is hová visszatérnünk. Azt a nyomasztó élményt vittük haza az előadásról, hogy túl sok volt benne a szöveg, és hogy a főhős alkalmi beszélgetőtársának – a mozi nő alkalmazottjának – indulatkitörése a maga meg nem valósult életének keserősége okán már csak megkésett reakció lehetett erre az általa végighallgatott, ám igazából végigmondhatatlan történetre.

A másik két előadás Matthias és Caspar Langhoff produkciójával ellentétben nem szerzői színház volt; Luc Perseval és Jan Bosse a két legismertebb orosz klaszikus, Dosztojevszkij és Csehov regényét, illetve drámáját állította színre, alkalmat adva számunkra, hogy feltegyük a kérdést, hogyan jut érvényre a színpadon a posztdramatikus színház elsődleges ismérve, az irodalmi alapanyaghoz való újfajta viszony. A *Karamazov testvéreket* nem véletlenül nevezik regénytragédiának, mely az apagyilkosság lehetséges elkövetőinek egymáshoz való viszonyát egyszerre ábrázolja egzisztenciális, lélektani és intellektuális síkon. A rendezőt azonban ez a komplexitás láthatóan kevésbé érdekli, ehelyett közvetlenül a spiritualitás, az istenhit mi-benléte, jelenvalósága vagy éppen annak hiánya foglalkoztatja. Ez a leegyszerűsítés

⁶ A színészek egzisztenciális válsága, illetve a színészi pálya helyzete a változó világban állt a MITEM egyik szakmai programjának a középpontjában, mely *Egy generáció, két ország, három emblemátikus színész* címmel április 15-én került megrendezésre. A beszélgetést Jean Pierre Thibaudat vezette; résztvevői: Évelyne Didi, Udvaros Dorottya és François Chattot voltak.

azonban nem tesz jót a produkciónak. A két fivért – a kolostorba vonult Aljosát, és Ivánt, a hit végső kérdéseivel vívódó költő-filozófust – talán ezért nem könnyű azonosítania még a regényt jól ismerő nézőnek sem. Mityát, aki a maga hitét is érzékileg éli meg, ugyan kezdettől egyértelműen felismerjük (már csak azért is, mert az előadásban ő az egyetlen cselekvő figura), de valódi belső drámáját úgyszintén nem hozza felszínre ez a rendezés. Ha nem jelenne meg a színen Grusenyka (akit a lengyel származású Patrycia Ziółkowska alakít zseniálisan), ez a produkció aligha lenne több, mint egy kiváló színészek által prezentált, színvonalasan scenírozott felolvasó-színház.

A Burgtheater *Sirály*-előadását látva ismét megállapíthatunk, hogy Csehov egy jó szerző. Azért is bátran állíthatjuk ezt, mert a rendező nem érezte szükségét,

hogy átalakítsa a dráma struktúráját, cselekményét, vagy hogy megcsonkolja annak szövegét. A rendezés posztdramatikus jellegét mégiscsak tetten érhetjük abban, hogy az előadás elején a színészek interakciót provokálnak a közönséggel, és hogy a Nyina szerepét játszó színésznő (Aenne Schwarcz) az első képben afféle – egyszerre nevetséges és szerethető – víziszárnnyasként jelenik meg. Kár, hogy ez a fajta játékoság, karikírozó hajlam nem hatja át a rendezés egészét. Bár akad az előadásban néhány, az első kép szimbolikus nyelvezetére hajazó ötlet (a fotó-animáció, a magányosan gitározó Trepljov jelenete), a folytatásban használt eszközök nem sokban térnek el a hagyományos színjátszás pszicho-realista kliséitől.

Még három olyan produkció szerepelt a fesztiválon, melyek – bizonyos formai jegyeik alapján – akár ugyanehhez a posztdramatikus vonulathoz is sorolhatóak: a *Faulkner.Csend*, a *Brand* és az *Isten ostroma* című előadás.

A Viktor Ryzakov rendezésében látott *Faulkner.Csend* című vizsgaelőadás a játékmódot illetően ugyanazokat az erényeket mutatja, mint a tavalyi *Gogolrevizor*. Ennek az iskolának a szellemisége mindenek előtt abban különbözik a kortárs nyugati törekvésektől, hogy az alapanyagul választott művek dekonstrukciója ná-



F. M. Dosztojevszkij: *A Karamazov testvérek*, Thalia Theater, Hamburg, r.: Luk Perceval (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



A. P. Csehov: *Sirály*, Burgtheater, Bécs, r.: Jan Bosse (fotó: Reinhard Werner)



W. Faulkner alapján: *Faulkner.Csend,*
Művész Színház IskolaStúdió, Moszkva, r.: Viktor Rizsakov
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)



H. Ibsen: *Brand,* Nemzeti Színház, r.: Zsótér Sándor
(fotó: Eöri Szabó Zsolt)

res produkció születne; ám a választott műhöz, illetve annak idegen társadalmi közegéhez ez a csapat – bármennyire igyekezett is – meglátásunk szerint nem tudott a sajátjaként viszonyulni.

A Zsótér Sándor rendezte *Brand*ban és a Vidnyánszky Attila által jegyzett *Isten ostorában* egy valami közös: klasszikus értelemben vett drámai hős áll a választott darabok és az előadások középpontjában egyaránt. Ez az elsődleges mindkét vállalkozásban, még ha egyébként mindkét rendező le is bontja, át is szerkeszti a kiinduló mű narratív struktúráját, ami tipikusan posztdramatikus eljárás. *Brand* romantikus hős, Attila pedig a mondák mitikus hőse – egyikőjüket sem lehet hétköznapi mértékkel mérni. Másfajta magány az övék, mint a posztdramatikus művek szereplőinek magánya, akik kiszorítva érzik magukat a saját életükből is. A fenti két előadás hősei akarnak és tudnak is tenni, nemcsak önmagukért, másokért is, egy nagyobb közösség van rájuk bízva, vagy akár egy egész nép, birodalom sorsa fölött kell döntenüik. Nem igaz, hogy ezt a két rendezést valamiféle múltba révedő nosztalgia hívta volna életre. Amit a színpadon látunk, azért izgalmas, mert úgy hozza forgalomba az európai drámairodalom örökségét, a 19. századi ké-

luk az orosz avantgárd, minde- nek előtt a Mejerhold nevével fémjelzett színházi nyelvújítás eszköztára révén valósul meg. Jellemző rá az etüdökből való építkezés, a harsányság és a dinamizmus, a szélsőségesen karikírozó játékstílus, mely háttérbe szorítja a pszichologizmust, és a nagy egyéni alakítások helyett inkább a csoportszínjátszást preferálja. Ez az eszköztár a tavalyi előadásban remekül működött; az idei produkcióról ez azonban véleményünk szerint korántsem mondható el. Nem könnyű megválaszolni, hogy vajon miért. Talán mert Gogol szatírája az orosz identitástudat egyik alpműve, s mint ilyen, eleve testhezállóbb volt a rendező és a fiatal csapat számára. Ezzel szemben most egy eleve formabontó nyugati regény színpadi adaptációjára vállalkoztak, mely elvileg ugyan alkalmas lehetett volna arra, hogy ismét egy sike-



Bánffy Miklós *A nagyúr* c. műve alapján: *Isten ostora*, Nemzeti Színház, r.: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

fennálló színházi műhely olyan egyedi arculatot, működési modellt képvisel a kortárs világszínházi palettán, melynek alapja a színész autonómiája és egyenrangú részvétele az előadásokat eredményező alkotó folyamatban. A MITEM-en bemutatott *Chronic life* is ennek a fajta működésnek a lenyomata: a színészek nem klasszikus értelemben vett szerepeket alakítanak, hanem egy-egy szólamot visznek, saját maguk által létrehozott, kidolgozott karaktereket képviselnek, melyeket egy generáció – az úgynevezett „nagy generáció” – ikonizálódott figuráinak is tekinthetünk. A játéktér közepén elhelyezett kopszó, úgy is, mint áldozati oltár, és a körülötte zajló rituálé egyfajta sajátos temetési szertartásként értelmezhető: azt sugallja, hogy egy korszaknak visszavonhatatlanul a végére értünk. Mi-

sei romantika és a 20. század eleji szecesszió „héroszait”, hogy lehántja róluk azt a konvencionális eszköztárat, mely a néző tudatában korábbi színpadi megjelenítéseikhez tapadt. Meglátásunk szerint ezt a két produkciót bízvást nevezhetjük újromantikusnak – azt azonban nem tisztünk itt most eldönteni, hogy ez a fajta újromantikus szemlélet a posztdramatikus kánonon belüli vagy kívüli jelenség-e.

Április 11-én, a *Hamu és gyémánt országa* könyvbemutatóján⁷ egy perces néma felállással adóztunk Judith Malinának, az amerikai Living Színház társalapítójának halálhírére. A színház-történészek ma már úgy tartják számon ezt az 1947-ben New York-ban alakult kísérleti színházi csoportot, mint a posztdramatikus színház egyik előfutárát. Az 1964-ben Eugenio Barba által alapított Odin Színház érdekes módon nem találni meg ezen Wikipédián közzétett a listán, pedig joggal lehetne rajta. De igazából nem ez az érdekes, hanem hogy ez az ötven éve



The Chronic Life, OdinTeatret–Holstebro, r.: Eugenio Barba (fotó: Tommy Bay)

⁷ Eugenio Barba könyvbemutatója a MITEM előrendezvénye volt, a szerző részvételével és Julia Varley prezentációjával.



Teiresziasz, Oláh Máttyás László szobra a Kossuth téri metrómegállóban

után terroristák kerítik körbe a játékkeret, a szereplők azzal a bizonyos titkos kulccsal, amelyet művészként birtokolnak, már csak kimenekülni tudnak belőle.

Hogyan tovább? A Kossuth téri metrómegállóban, ahol he-
tente megfordulunk, egyelőre minden változatlan: Teiresziasz posztmodern kuttyás szobra ki-
nyújtott *baráti baljával* az „alvi-
lágból” a felszínre vezető mozgó-
lépcső irányába mutat...

Zsolt Szász–Ágnes Pálfi: Friendly Hand-Shakes?

A Flash Report on Recent MITEM Presentations

The two editors of *Szcenárium* first reflect on the shaky roundtable, initiated by the Burgtheater, at Goethe Intézet (Goethe Institute) before MITEM, then on the incident following the company's performance of *The Seagull*, adding that the atmosphere of the festival was fortunately not determined by these undeserving episodes. They continue by a survey and assessment of the festival presentations structured according to the following points: *the thematization of national identity* (*Dog's Cage*, directed by Vlad Troitsky; *Eternal House*, directed by Dejan Projkovski); *adherence to traditional acting* (*Entremeses*, directed by José Luis Gómez; *Verso Medea*, directed by Emma Dante; *Inner Voices*, directed by Toni Servillo; *Harlequin, Refined by Love*, directed by Thomas Jolly; *The Miser*, directed by László Bocsárdi; *The Tempest*, directed by Alekszandr Morfov; *Körhinta* (*Merry-Go-Round*), directed by Attila Vidnyánszky); *headway of puppetrical approach* (*White Marriage*, directed by Oleg Žiugžda; *Voices in the Dark*, directed by Éric Déniaud; *A Night's Lodging*, directed by Viktor Ryzhakov); *types of aspirations to postdramatic theatre* (*Cinéma Apollo*, directed by Matthias Langhoff and Caspar Langhoff; *The Brothers Karamazov*, directed by Luk Perceval; *The Seagull*, directed by Jan Bosse; *Faulkner. Silence*, directed by Viktor Ryzhakov). Within the latter they group *Brand* (directed by Sándor Zsótér) and *Flagellum Dei* (directed by Attila Vidnyánszky) with the neo-romantic movement on account of putting on a hero in the classic sense. Appraising *The Chronic Life* (directed by Eugenio Barba), they underline that the now fifty-year old Odin Theatre has, from the beginning, represented a creed which

looks upon the autonomy of the actor as the starting point for artistic work in partnership. The editors also give voice to their opinion that it is presentations thematizing national identity and renewing traditional acting which have become most memorable at this year's festival and that the headway of puppetrical approach indicates the genre's coming of age.



Kaposvári diákok Alekszej Levinszkij mesterkurzusán



TADEUSZ KANTOR

A színház elemi iskolája

Tizenkettedik lecke a 20. század vége előtt (2. rész)

Most, a modern Apokalipszis esztendeiben,
midőn a kor gigantikus bálványai hajtják uralmuk alá a művészetet,
minden szférában a maguk brutális törvényeit érvényesítve,
midőn Keleten és Nyugaton egyaránt úgy tűnik,
hogy a művészet a haldoklás állapotába került,
bizonyos vagyok benne, hogy
meg fognak jelenni
– ahogyan az mindig is történni szokott –,
egyszer csak itt lesznek,
nem tudni, honnan
teremve elő – hasonlatosan a hajdani szentekhez,
remetékhez, aszkétákhoz –,
azok a művészek, akiknek sorsa és fegyvere
A NYOMOR lesz
és a NEVETSÉG.
Ama NAGYOK leszármazottai ők,
akik egész évszázadunkat elindították,
NYOMOROGVA
ÉS NEVETSÉGESSÉ VÁLVA!

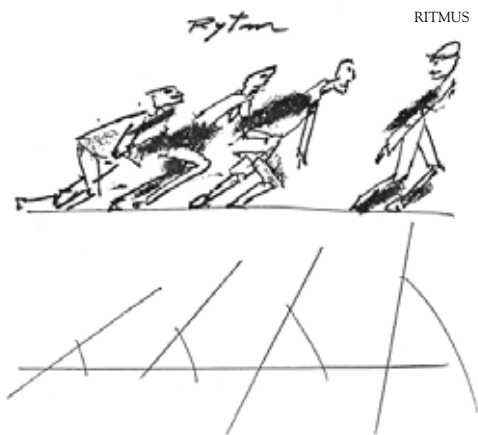
Az ő művük lesz az a MÁGLYA, mely korunk látszólag diadalmaskodó
„APOKALIPTIKUS” jelenségeiből épül.

Szeretném összegyűjteni és fölhordani egymásra e jelenségeket.
Ahogyan máglyát rak az ember!

Az életben, egymástól elszigetelve nem váltanak ki olyan ijesztő hatást.
Egy máglyán el lehet őket égetni.
Egy műalkotás tűzében legalábbis.
De íme, itt vannak
korunk fékevesztett siker-hajhászásának a legkülönfélébb módjai:

A MINDENHATÓ FOGYASZTÁS

Áruvá változott minden,
az áru vérengző bálványá változott át;
émelyítő mennyiségben az enniváló,
mely táplálhatná a világot,
és éhen pusztul az emberiség fele.
Hegyekben állnak a könyvek, melyeket sohasem leszünk képesek elolvasni.
Emberök falnak fel embereket,
felemésztik egymás gondolatait, szokásait, jogait,
egymás magányát
és egymás személyiségét.
Mérhetetlen arányban szerveződik a rabszolgapiac,
az embert áruba bocsátják,
megveszik,
üzérkednek vele,
korumpálják.
Teremtő alkotás:
e fogalom megszűnt létezni
mint kikezdehetetlen
argumentum.



Azok, akik majd eljönnek, vagy talán már itt is vannak,
ő n m a g u k j o g á n fognak emlékeztetni ama NAGY nevek:
Pablo, Chaim, Paul, Marc, Henri viselőire...
És kezdetben, NYOMORUK és KINEVETÉSÜK idején
még mit sem számítanak ők
a Konzorcium-Kolosszusok által kilométeres PIACOKRA
beprogramozott GYÁRTÁSSAL szemben,
mert nem léteznek már, csak
piac-múzeumok
piac-színházak
piac-fesztiválok
piac-galériák.

És íme, egy másik arca e századvég ŐRÜLETÉNEK:
A MINDENHATÓ KÖZLEKEDÉS.

Immár nincs többé hely
a különcök számára, akik gyalognak
(pedig úgy tűnik, hogy a helyváltztatásnak ez a módja
serkenti a gondolkodást),
a kocsik hömpölygő áradata előzönlí a házakat, a lakásokat,
hiányzik a víz, a levegő, hiányoznak az erdők, a növények,
csak egyetlen élőlény szaporodik félelmetes mértékben: az ember...

De folytassuk:

a KÖZLEKEDÉS

a vasutak, buszok és villamosok tökéletes csatlakozásaival
olyan vívmánynak lett kikiáltva, mely
az emberi GONDOLAT és a MŰVÉSZET számára
hasznos és üdvöztő.

A mindenható KÖZLEKEDÉS!

Legfőbb jelszava:

a GYORSASÁG

rövid idő alatt egy primitív törzs

vad csatakiáltásává változott át.

A jelszóból létrejött a PARANCS.

Amit az egész világnak,

az egész emberiségnek,

az ember minden gondolatának és

a MŰVÉSZET egészének

engedelmesen követnie kell.

Eszeveszetten rohan a világ, vad üvöltések közepette.

Utol akarják érni a fényt és a gondolatot?

Egyáltalán nem!

A gondolatra nincsen idő ebben az ámokfutásban.

A fényt? Esetleg az „örökkévalót”. Egy katasztrófa után.

Ezt a KÖZLEKEDÉST támogatja

hatalmával és erejével,

a maga érzéketlen gépezetével

a DEMOKRÁCIA.

Ez a TÖMEGKÖZLEKEDÉS

az emberi gondolat és a művészet SZÍNHELYEIT

(nem akarom szentélynek, templomnak nevezni őket)

FORGALMI HIVATALOKKÁ,

A TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓS HÁLÓZAT ÁLLOMÁSAIVÁ alakította,

megmaradt egykori elnevezéseik már nem mondanak semmit.

És többé már nincsenek titkok,

sem ismeretlen földrészek, sem s i k á t o r o k rejtőző zugai,

minden feldolgozott adattá válik és

szuper - s e b e s s é g g e l továbbításra kerül

a távközlő vonalak révén,
az éter hullámain át,
a legrafináltabb készülékekkel,
miközben a világ térségei között
megszűnik minden különbség.
Minden uniformizálódik, menthetetlenül
egy szintre kerül
és... ELVESZÍTI A JELENTÉSÉT!

SZENT ÉS MINDENHATÓ TECHNIKA.

Nem! Nem vagyok a technika ellen.
A természethez, a primitív életmódhoz való visszatérés
naiv elképzelésének
nem vagyok a híve.
Semmiféle bizalmat nem táplálok
az üres és nagyképű,
mesterségesen kiagyalt
r i t u á l é k
felélesztése iránt,
melyeket komoly ábrázattal celebrálnak
abból a célból, hogy bemutassák
elvesztett kapcsolatunkat
a földdel
vízzel
tűzzel
a levegővel
és az anyaggal.
Ideje volna, hogy leleplezzük
mindazokat a sívár és korlátolt
sámánokat és gurukat,
a varázslókat
sarlatánokat
mágusokat
a szertartások sztriptíz-táncosait,
akik a bibliai Ábrahámnak álcázzák magukat,
és a közvágóhidakról kölcsönzött
sertések vérént ontva
jeleket fürkésznek a zsigerekben és a belekben,
és ezt a kétes áldozatot már nem is
egy bibliai
Kegyetlen Istenségnek ajánlják föl,
akiből hiányzik az Emberi Ész,
hanem közönségesen és egyszerűen

a Mindenható Művészeti Piacnak
és a Szent Kereskedelemnek.

A Piac és az Üzlet
e hamis Papjai között
gigantomániások sorakoznak,
tehetségtelen számítók,
akik
rendkívül ravaszul
a nagyság látszatát keltik,
amikor kisajátítják
a természet roppant méretű birodalmát,
a sivatagok homoktengereit,
a hegyek láncolatát, melyeket
festékkel borítanak be
és bulldózerekkel faragnak le
csak azért, hogy a világ kirakatában
maguk is láthatóbbakká legyenek.

Korunk ŐRÜLETÉNEK
tünetei mögül
figyelmeztetően bukkan elő
egy veszedelmes anti-intellektualizmus,
a gondolat durva kirekesztése.
Támogatom az elgondolást, miszerint:
„az intelligencia jusson hatalomra”,
pártolom az olyan technikát és tudományt, mely
az ember
intellektuális fejlődését
segíti elő,
tágítani szeretném a metafizika hatókörét,
melynek emberi megnyilvánulása
az irónia, a képzelőerő
és a humorérzék;
és szükségesnek ítélem – de még mennyire! –
a megrendülést.
S itt kezdődik
az én „ellenvetésem”,
az én tiltakozásom
a TECHNIKA ellen.

A szürrealizmust ma egy aggasztó méretű és
– ami még rosszabb –
é r d e k b ő l f a k a d ó VULGARIZÁLÁS sújtja;
hihetetlen felszínességgel „használják”
mindenütt, ahol szándékosan
ÁMÍTANAK,
ahol KÉNYSZERT ALKALMAZNAK és ÜZLETI OKBÓL TERRORIZÁLNAK,
ahol T O L A K O D Ó M Ó D O N AKARJÁK LÉPRECSALNI A NÉZŐT
és legvégül... ahol ELADNAK.

Mindenütt,
ahol nincs jelen a gondolat világossága,
MANAPSÁG LÁZÁLOMSZERŰ,
HALLUCINÁCIÓS, ONIRIKUS ÁLLAPOTOT SZÍNLELHET AKÁRKI
LÁTVÁNYOSAN ÉS A HASZONÉRT...
Jól ismerjük azokat a MAGABIZTOS SZÍNHÁZCSINÁLÓKAT,
CSAPONGÓ KÖLTŐ-IMITÁTOROKAT,
A TETTETŐKET, AKIK SZÉDÍTENI AKARNAK
A HISZTÉRIÁJUKKAL.
AZ Ő KÖZÉPSZERŰ KÉPZELETÜKET
A MAGA SZUPER-FELSZERELÉSEIVEL
KISEGÍTI A TECHNIKA,
MELY HABOZÁS NÉLKÜL TIPORJA EL
A G O N D O L A T O T É S A M E G R E N D Ű L É S T .
Jól ismerjük azokat a FESTŐKET, GRAFIKUSOKAT, AKIK NAGYKÉPŰEN
FITOGTATJÁK AZ ÜRES MESTERSÉGBELI
RUTINT,
AKIK AZT IGYEKEZNEK ELHITETNI VELÜNK, HOGY
ÉPPEN MOST
LÉPTÉK ÁT
„ALICE TÜKRÉT A CSODÁK BIRODALMÁBA”,
VALÓJÁBAN PEDIG
OTT ÁLLNAK ELŐTTE „bouche bée” ábrázattal,
vagyis SZÁJTÁTVÁ, amint a francia mondja tapintatosan.

A SZENTSÉGES TECHNIKA ma korlátlanul uralkodik
a SZÍNHÁZAKBAN és a TÖMEGKOMMUNIKÁCIÓS MÉDIUMOK területén.
A TELEVÍZIÓ gépiesen és futószalagon gyártja
a szürrealisztikus „képrázatok”.
A látványos zenés produkciókban
rendkívül bonyolult, ám érdektelen MECHANIZMUSOK
zúdítják ránk
a „szürrealisztikusnak” szánt effektusok áradatát,

melyekből teljesen hiányzik
az ÉRZELMI ERŐ
és a MEGRENDÜLÉS EREJE.
Fékeveszett gyártásvezetők használják az eszközöket,
melyeket a NAGY SZÜRREALISTA FORRADALOM fedezett fel,
legtöbbször a brutális futballmeccsek
indulati szintjére lefokozva.
Adódnak olykor különös lelki erővel bíró kivételek is,
de a FŐSODOR mindent ELÁRASZT,
győz a MENNYISÉG ereje
... és a DESTRUKCIÓ.

Felmérve tárgyunknak, vagyis a szürrealizmus problematikájának a súlyát,
ezt a mostani leckét a „l2. Milánói leckémnek” nevezem.
Szeretném, ha megismernétek a szürrealizmus „tanítását”,
ha magatokba szívjátok üzenetét, hogy veletek legyen
alkotó tevékenységetek küszöbén, és irányítson benneteket az úton.
Ez nem lehet „iskolai” tantárgy, sem pedig szabályszerű lecke.
Többről van itt szó, mint szokványos tanulásról.
Szeretném, ha f e l f e d e z n é t e k a s z á r m a z á s t o k a t !
A szürrealizmus a mi századunk,
a huszadik század elején született,
és úgy tekinthetjük, mint annak i f j ú s á g á t .
Ehhez az évszázadhoz tartozunk valahányan.
E század ifjúsága a miénk is.
Hozzá kötődünk genetikailag.
A mi a l k o t ó erőnk és lendületünk o n n a n ered.
A saját ifjúságunktól nem fogunk megszabadulni soha.
És nem árulhatjuk el.
De nem is t é k o z o l h a t j u k e l .
Nincs szükségetek rá, hogy mindezt megtanuljátok.
Anélkül, hogy tudnátok róla, ugyanennek a családnak a tagjai vagytok.
Az egyetlen dolog, amit tanácsolhatok nektek,
hogy vállaltok t e l j e s ö n t u d a t t a l
a c s a l á d f á t o k a t , a g y ö k e r e i t e k e t .
És hogy élesen meg tudjátok különböztetni
a szürrealizmus autentikus szellemét
a nyomorúságos plágiumoktól,
a csábító eleganciától,
a kényelmes konformizmustól
és... az egyre mérhetetlenebbé váló lealacsonyodástól.
De elég az intelmekből.
A szürrealizmusról ezernyi könyvet és tanulmányt írtak.

Olvassátok őket. Ismerjétek meg apáitok életét,
győzelmeiket és vereségeiket,
vizontagságos kalandjaikat,
hibáikat, bűneiket, szerelmeiket, veszedelmeiket,
mindent: a szenvedést és a gyönyört,
az ínséget és a tékozlást és az arisztokratikus gögöt...
Szükségetek van rá. Nem baj, ha „iskolás” módon „betűket faltok”.
Nincs más lehetőségetek.

Úgy olvassátok ezeket a könyveket, mint az a gyermek,
aki a családi iratok közt felfedez egy-egy szégyenkezve rejtgetett levelet.
S hogy veletek szemben és e *Milánói Lecke* ügyében többé-kevésbé tiszta legyen a lelkiismeretem,
eljátszom a könyvtáros, az antikvárius szerepét...
Ám ne várjátok tőlem tételes művészettörténeti leírást
a szürrealizmusról.

Amikor 1947-ben kapcsolatba kerültem vele Párizsban,
kiállítások, könyvek, kiáltványok anyagából szereztem róla ismereteket,
és egyáltalán a légkörből, abból az atmoszférából, melyet áthatott.
És azt mondhatom, hogy ifjúkorom személyes „ösvénye”
teljes következetességgel vitt engem ugyanarra az útra,
amelynek mentén ez a forradalmi sereg haladt.

Mivel nézetem szerint a szürrealizmus mélyen belevészte a maga jeleit
a század génjeibe, a ti génjeitekbe,
ismerjétek rá hasonló módon, mint ahogyan említettem, nekem sikerült
„a szürrealizmus mestereinek tanoncideje” során.

Így fel leszek mentve a tanári szerep alól,
ami nem illik hozzám.

Az, amit hallani fogtok, inkább afféle szembesítése lesz
a szürrealizmusnak a magam személyes gondolataival, elképzeléseivel és
„felfedezéseivel”,
melyeket már a m i k o r u n k alakított, egyre távolabb sodorva engem
a szürrealizmus – úgymond – „ős-gyökerétől”.

Kérem, hogy fogadjátok el a magam egyéni „korrekcióit”,
illetve azt a korrekciót, mely a k o r s z a k n a k tulajdonítható.

Egyébiránt a módosításokra jogunk van, tekintettel arra,
hogy ez a század, melynek a kilencedik évtizedét éljük, immár sebesen
a vége felé tart.

Személyes „bolyongásaim” közepette, az életem folyamán
a szürrealizmus néhány „receptje” elvesztette hatékonyságát és erejét.
Fogjuk hát magunkat vallatóra: mit örökölhetünk ma a szürrealistáktól,
és ebből az örökségből mi az, amit hozzájuk hasonló hittel és odaadással
a t v e h e t ü n k , megőrizhetünk és fegyverként használhatunk
küzdelmekben, a magunk művészetében?

Ha a szürrealizmusról és a szürrealistákról szólok, a dadaizmust és a dadaistákat is mindig beleértem, minthogy ez a két MOZGALOM a kezdet kezdetén még egyetlen CSOPORTOT alkotott.

Amikor a háború után, a hatvanas évek táján a dadaisták műveit megismertem, azok már múzeumba való értékek és álláspontok voltak. Ők maguk meghaltak vagy megöregedtek. Mindazonáltal éreztem, hogy tüntetéseik, botrán्याik, tiltakozásaik és lázadásaik szelleme tovább él.

Ők voltak az Első Világháború generációja, miközben én (mint mindenki más) a hátamon cipeltem egy nem kevésbé súlyos és szörnyűséges terhet, a Másodikét. Akkor vettem észre először, majd meg is értettem, hogy az ő magatartásuk és az enyém között szembetűnő a rokonság.

Arra a magatartásra gondolok, mely bennem a háború folyamán alakult ki.

Habár még a létezésükről sem tudtam, én magam akkoriban jutottam el a művészi „cselekvés” hasonló módszereihez, a világra és a művészetre vonatkozó álláspontom hasonló meghatározásához.

Most kísérletet teszek arra, hogy e két k o r t , e két m a g a t a r t á s t összehasonlítsam, hogy nyomon kövessem az időbeli távolságból adódó k ü l ö n b s é g e k e t ,

és megtegyem a magam „k o r r e k c i ó i t ” , s egyben a tetteket is, tehát a SZÁZAD korrekcióját egy MOZGALOM kapcsán, mely az évszázad elindítója, sőt azt lehet mondani, e SZÁZAD apja is volt.

1914 esztendeje.

Az első világháború,
holttestek milliói
egy abszurd tömegsírban.
A háború után:
ledöntött trónok,
szemétre hajítva
a díszruhák és tábornoki rangjelzések,
a császári és királyi koronák;
hazák a szakadék szélén, a csődben,
és nemzeti érzelmek, amelyek
elvadult indulatoknak bizonyultak...

alakok mozgása
a térben
ritmus
crescendóban
a zuhanástól
a felemelkedésig



Egy olyan világ kolosszális hiteltelenné válásával szemben, mely mindaddig teljes szigorral megkövetelte, hogy úgy tekintsenek rá, mint az e g y e t l e n r e , amely törvényesen elfogadható, a dadaisták álláspontja az egyedüli egészséges reakciónak bizonyult:

GÚNY

KEGYETLEN TRÉFA

LÁZADÁS

MINDENNEK A TAGADÁSA

BLASZFÉMIA az összes SZENT DOLOG vonatkozásában,
FELÜLVIZSGÁLATNAK vetve alá minden értéket, melynek alapján a
társadalom működik.

Gúny tárgyává váltak az eladdig tiszteletben tartott elképzelések a művészetről.

A TUDATOSSÁGOT, melynek az egykori nézetek szerint meg kellett határoznia
a műalkotást, a VÉLETLEN váltotta le.

A FORMÁT és annak tökéletességét, mely arra szolgált, hogy a tekintélyes
tartalmakat KIFEJEZZE, a VALÓSÁG váltotta le, mely nem fejez ki semmit,
mely egyszerűen VAN.

Elmúlt egy negyedszázad.

A Második Világháború:

Népiártás

Koncentrációs táborok

Krematóriumok

Elvadult bestiák

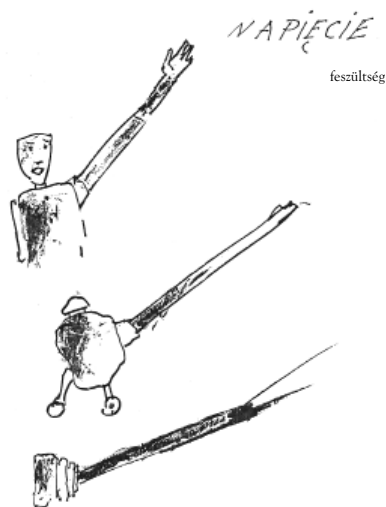
Halál

Kínszenvedés,

A sárban füstté és szappanná változik át az emberi nem,

Elaljasodás

A gyűlölet ideje...



És íme, az én válaszom (és a miénk):

NINCS TÖBBÉ MŰALKOTÁS

(a későbbiekben felmerült egy intellektuálisabb definíció: a műalkotás megkérdő-
jelezése).

NEM LÉTEZIK TEHÁT A „SZENT” ILLÚZIÓ,

NINCS FUNKCIÓJA A „SZENT” ÁBRÁZOLÁSNAK.

CSAK A TÁRGY LÉTEZIK

AZ ÉLETBŐL ÉS A VALÓSÁGBÓL KISZAKÍTVA

(l'objet prêt, vagyis a kész tárgy a művészettörténet választékosabb meghatározá-
sa szerint).

EGY PARASZTSZEKÉR SÁROS KEREKE így vált műalkotássá.

A MŰVÉSZETNEK NINCSENEK HELYSZÍNEI

(mint a múzeum vagy a színház).

ÁM LÉTEZIK A VALÓSÁGOS HELYSZÍN

(egy szoba a háború után romosan, egy vasútállomás, egy lépcsőforduló, ahová
Ulysses* Trójából hazatérhet).

A KIFINOMULT ESZTÉTIKAI ÉRTÉKEK HELYÉT ÁTVESZI

* Azaz Odüsszeusz.

A SZEGÉNYSÉG! A SZEGÉNY TÁRGY

(egy sáros kocsikerék,
szúrágta gerenda,
egy hokedli, amin ott ül
Pénélopé, a királynő).

A MŰVÉSZI ÁLLÁSPONT:

LÁZADÁS

TILTAKOZÁS

BLASZFÉMIA mindazzal szemben, ami

SZENTNEK lett kikiáltva;

ÉS A PARANCS: TÁMADNI A PÁTOSZT, TÁMADNI MINDEN
ÜNNEPÉLYESSÉGET ÉS SZENTESKEDÉST.

Ezt az 1944-ben tanúsított állásfoglalásomat ma is megerősítem.

A hatvanas évek folyamán a dadaizmus akkor már muzeális jelenségével való találkozásom után felismertem, hogy az én 1944-beli tiltakozó gesztusom nem volt más, mint a dadaisták 1914-beli gesztusa.

A Dada leszármazottjának éreztem magamat, s miként az gyakran megesis, számomra ismeretlen volt „az apa”.

Megkülönböztetés céljából és az *Odüsszeusz visszatérése* jelentős színházi ESEMÉNYÉNEK (és nem előadásának!) nyomán alkotó tevékenységemnek ezt a stádiumát ULYSSES IDEJÉNEK nevezem.

A Kikerülhetetlen Halál, mely e háború bélyege volt, és az én HALÁLSZÍNHÁZAM harminc évvel korábbi előérzete kölcsönzött ennek az időszaknak és magatartásnak egyfajta arcátlan METAFIZIKÁT, ami a DADA szellemétől meglehetősen távol esik.

És a szegénység elve, mely sok évvel később találta meg a maga tágabb értelmű definícióját a LEGALACSONYABB RENDŰ VALÓSÁGRÓL alkotott elgondolásomban, magával hozta a LÍRAISÁG és (no lám!) az ÉRZELMESSÉG árnyalatát,

holott a dadaizmustól mi sem áll távolabb.

Ezek voltak azok a különbségek, melyek ULYSSES IDEJÉT a sajátommá tették.

1944 - től mostanáig.

Ez az álláspont, melynek botrányt kavará és számomra oly fontos

megnyilvánulásait az imént felsoroltam,

a háború végével el kellett volna enyészsen,

ha logikusan szemléljük a dolgot.

És múlnak a negyvenes... az ötvenes... hatvanas... hetvenes évek,

változnak a művészetre vonatkozó elképzelések,

de hozzám folyamatosan érkeznek, mintegy a távolból, a figyelmeztető jelek,

melyek mintha valamilyen belső és eltökélt hangként ugyanazt és csakis ugyanazt a magatartást sugallják nekem:

TILTAKOZÁST

LÁZADÁST

A HIVATALOSAN SZENTESÍTETT DOLGOKKAL SZEMBEN,
MINDAZZAL SZEMBEN, AMIT „JÓVÁHAGYTAK” –

A VALÓSÁG PÁRTJÁN,

A „SZEGÉNYSÉG” OLDALÁN ÁLLVA...

Vajon lehetséges, hogy tart még

a gyűlölet ideje,

a vérengző, elvadult ösztönök,

az abszurd hatalom ideje, amely semmiképp nem akar „civilizálódni”, és makacsul kötődik a történelem primitív korszakaihoz?...

Az említett évtizedek művészete kétségtelenül megfogalmazza a választ.

Csak „jó hallásra” van szükség, hogy meg is halljuk.

1948-ban

a hatalom támadást indít

a művészet szabadsága ellen.

Képzetelem kicsiny szobájában

egyre világosabbnak és ösztönzőbbnek érzem

a hajdani „SUGALLATOKAT”.

Egyre drágábbak, bensőségesebbek, egyre inkább

az enyémekek lesznek.

Kizárólagosak, igazak,

lenyűgözőek.

Gondot fordítok rá, hogy pontosítsam,

hogy élénkítsem és fejlesszem őket, hogy felszítsam bennük a támadóerőt;

s ugyanakkor végrehajtsak néhány merész „KORREKCIÓT”,

hogy a DADA szelleme és ULYSSES IDEJÉNEK szelleme új életet nyerjen.

Az idő múlásával ugyanis a század másfajta veszedelmes tünetei jelentkeztek és burjánoztak el mérhetetlen arányban:

A KORLÁTOLT BÜROKRÁCIA

A MINDENHATÓ TECHNIKA

A FOGYASZTÁS KANNIBALIZMUSA

AZ ÁLTALÁNOS, MINDENÜTT ÉRVÉNYRE JUTÓ HÉTKÖZNAPI

PRAGMATIZMUS, MELY ELTOMPÍTJA AZ ELMÉT ÉS AZ EMBERI LELKET...

Ijesztő, hatalmas piacok válnak az anyagi valóság

és a fogyasztás új istenének szentélyeivé.

Figyelmesen hallgatom a „Belső Hangot”:

AMA SZENTÉLYEKKEK ÉS AMA ISTENNEL SZEMBEN

MINDEN KÖRÜLMÉNYEK KÖZÖTT ISTENTELÉN LÉGY!

Amit alkottam, a műveim, melyek eredete a tudattalanban nyugszik,
sokkal korábban és gyorsabban „felfogták” ezt a belső parancsot.
Majd az intellektusom is egyre nyíltabban tudatosította, hogy léteznek
ÚJ ÉRTÉKEK:

A SPIRITUÁLIS FOGÉKONYSÁG,
A LÉLEK IMPERATÍVUSZA,
EGY MÁSIK VILÁG INTUÍCIÓI,
A HALÁL,
A „LEHETETLEN”
MÉLY ÁTGONDOLÁSA,
A „TÜRELMESEN VÁRAKOZÁS AZ AJTÓ ELŐTT”,
AMI MÖGÖTT
OTT HÚZÓDNAK AZ ÉRZÉKEINK ÉS MEGISMERÉSÜNK SZÁMÁRA
HOZZÁFÉRHETETLEN TERÜLETEK...

Időm sem volna az elmélkedésre, ha ez a szokatlan „assemblage”, a dolgok e
sajátos kapcsolódása nem lenne tudattalan lényembe, az egyéniségembe már
eleve beleoltva.

Nem jelentéktelen „korrekció” ez. Egyenesen dadaellenes. Ám csak látszólag.

A dadaisták állást foglaltak a saját koruk, saját világuk ellen.

Ez a „korrekció” éppúgy szembehelyezkedik a mi korunkkal.

Itt vagyok hát! Szemben egy világgal, melynek súlya és befolyása
abszurd méreteket öltött.

Ugyanakkor az anyagi lét oktalansága ismét létrehozta a nem kevésbé tébolyult
és hiperbarokk művészeti konvenciókat, következményként az i l l ú z i ó
féktelenségét és a hóbortok delíriumát idézve elő.

A szürrealista eszközök gátlástalanul felhasználásra kerülnek olyan műveletekhez,
melyekből hiányzik a legcsekélyebb értelem és intellektuális töltés, szándékuk
pedig csupán a pusztá ámítás, az eredetieskedés fitogtatása.

A képzelet, melyet a szürrealisták

az emberi psziché veszélyes és eretnek tartományaiban kutattak,
ki lett emelve onnét, és egy olyan mechanizmusba lett beépítve,
mely olcsó tűzijátékokat produkál.

A sarlatánok és középserűek a VARÁZSLAT papjainak álcázzák magukat.

Ebben a korban, amikor a KÜLÖNCKÖDÉS divatja hódít és terrorizál
(messze eltávolodva a szürrealisták „varázslatától”),

nagy bátorság kell ahhoz, hogy alaptételnek tekintsük

A MINDENNAPI,

BANÁLIS,

SZEGÉNY,

NYERS

REALITÁST.

Hiteles módon – manapság – csak ebből fakadhat
A RENDKÍVÜLI
AZ ÉRZÉKFÖLÖTTI
A LEHETETLEN.
ELÉG, HA MEGFOSZTJUK AZ OKOKTÓL ÉS A TÉNYLEGESSÉGTŐL!
MÁRIS MEZTELENNÉ ÉS AUTONÓMMÁ VÁLIK!

E z i s e g y „ k o r r e k c i ó ” .

Annyi év után a dadaisták és szürrealisták harcias jelmondatai összekeverednek.
Új összefüggésben jelennek meg a dolgok.
Újabb és újabb erők törnek a felszínre, melyek az ember szabadságát fenyegetik.
Ha a nonkonformista szellemhez hűségesek maradunk, önmagunkból kell előhívni
az Ellenállás Új Alapjait, tűnjenek bár idegennek a hajdani idők jelszavaitól.
A folytonos „ k o r r e k c i ó ” szükségessége innen ered.
A szürrealisták annyiban különböztek a dadaistáktól, amennyiben a dadaizmus
romboló elveihez hozzákapcsolták a tudomány,
a kísérletezés pozitív értékeit.
A művészet szerepe – tanították – nem abban áll, hogy pusztán érzéki, esztétikai
izgalmakat kínáljon készségesen és szolgai módon, hanem abban, hogy
f o r r a d a l m a s í t s a
az emberi tudatot, melyet a praktikus szellem sémái és beidegződései korlátok
közé szorítottak. Hogy szétrobbantsa a reális világról szerzett pragmatikus,
gyakorlatias ismereteket,
hogy öntudatunkat a lélek új, mindeddig elhanyagolt területeivel gyarapítsa,
s hogy végezetül az emberi létezés magasabb szintjére jussunk.
Ezzel az optimális és következetes gondolatmenettel szemben
ma a bizalmatlanság, szinte a büntudat érzése fog el bennünket:
nem hiszünk a kizárólagosan racionális érveléseknek.
A HUSZADIK SZÁZAD TAPASZTALATAINAK SZÁMUNKRA AZ A
TANULSÁGA, HOGY AZ ÉLET A MAGA
FOLYAMATÁBAN NEM ISMER
ÉSSZERŰ ARGUMENTUMOKAT.
Ezzel a megállapításunkkal irracionálisabbak vagyunk,
mint az irracionális szürrealizmus.
És ez az első kiigazítás.

Ma már tudjuk azt is, hogy A MŰVÉSZET SZÁMÁRA
MENNYIRE VESZEDELMESEN
A TÁRSADALMI MOTIVÁLTTSÁG.

Ez a második kiigazítás.

Ma már nem meggyőző a művészetben a d i d a k t i k u s célzat
és az e g y e t e m e s s é g h e z való vonzódás.

Az a programterv, hogy a művészet e g y e t e m l e g e s e n váljék befogadhatóvá,
hogy a művészet szelleme a társadalom egészét hassa át,
valamint
az „egyetemes” kreativitás szürrealista mottója
a „mindenki lehet művész” hipotézise
egyaránt K Ö Z É P S Z E R Ű S É G H E Z vezet!

És íme a harmadik kiigazítás:
A SZEMÉLYES VILÁG A FONTOS,
MELYET ELKÜLÖNÜLVE, MAGÁNYOSAN HOZ LÉTRE AZ EMBER,
S MELY MÉGIS OLY MEGGYŐZŐ ÉS ÖSZTÖNZŐ EREJŰ,
HOGY AZ ÉLET TULAJDONKÉPPENI TERÉBEN
ELFOGLALHATJA MAGÁNAK
A J E L E N T É K E N Y E B B T E R Ü L E T E T !
E megközelítés alapján
AZ ÉLET DIMENZIÓI,
ÉS MINDAZON DOLGOK, MELYEKET EBBE A FOGALOMBA
BELEÉRTÜNK,
OTT LAKOZNAK EGY MÁSIK TÉR,
A MŰVÉSZET DIMENZIÓINAK S Z O M S Z É D S Á G Á B A N .
E G Y M Á S S A L K Ö L C S Ö N Ö S E N
ELKEVEREDVE ÉS EGYMÁSBA HATOLVA,
ÉS OSZTOZVA EGYAZON SORSON...
ERRŐL LEGYEN ELÉG ENNYI!

És most az utolsó észrevételeim. Nem tudom, kapcsolódnak-e a szürrealizmusához,
vagy éppen eltávolodnak tőle.

De ennek nincs többé jelentősége. Az magam használatára szánt, személyes
elgondolásaimról van szó ugyanis, melyeket nem akarok ráerőszakolni senkire.

Ami engem (minket) akkoriban, a háború utáni évek alatt a szürrealizmus
kapcsán magával ragadott,

az a MATERIÁLIS, HASZNOSSÁG-ELVŰ

ÉS BEHATÁROLT VILÁGBÓL VALÓ KITÖRÉS volt.

A szürrealisták ehhez a „kitöréshez” az emberi p s z i c h é mélyrétegeiben, az
onirikus vízió, az ÁLOM szférájában keresték a segítséget, ahol az élet reális képei
összekeverednek a vak, elementáris erők szüleményeivel.

Az a képesség, mely hasznosítani tudja ezt a kollíziót, nem más,
mint amit k é p z e l ő e r ő n e k nevezünk.

Így volt ez a szürrealistákkal.

Az ilyen állítások ma már egyfajta bizonytalanságot keltenek
és kétséget ébresztenek bennem. Meg kell ragadnom e kételyeket,
mert ezek lesznek sugalmazóim a jelenről, a máról.

Az első eretnokség:

NEM NAGYON HISZEK AZ ÁLOMSZERŰ LÁTOMÁS EREJÉBEN,
mely a szürrealisták szerint életre kelti a képzeletet.

Meggyőződésem, hogy A PSZICHIKAI FOLYAMATOK FELFOKOZOTT
ÁLLAPOTA,

A MEDITATÍV TEVÉKENYSÉG INTENZITÁSA HOZZA LÉTRE
A KÉPZETEK, ASSZOCIÁCIÓK SZABADSÁGÁT, OLY MÓDON,
HOGY A RACIONÁLIS ÖSSZEFÜGGÉSEKTŐL,
A REÁLIS ELEMELK HASZONELVŰ TÁRSÍTÁSÁTÓL ELSZAKADUNK;
biztos vagyok abban, hogy a varrógép és az esernyő találkozása a műtőasztalon
nem Lautreamont úr álmában következett be. Ezt a képzetet
a felszabadult gondolat javára írom.

A szürrealisták úgy vélték, hogy A LÉLEK EGY OLYAN SAJÁTOS
SZFÉRÁT KÉPEZ, MELYET ALÁ KELL VETNI A KUTATÁSNAK,
ÉS AZ EREDMÉNYT AZ EMBERI ÖNISMERET FEJLŐDÉSÉNEK A
SZOLGÁLATÁBA KELL ÁLLÍTANI.

Ezen a ponton tele vagyok bizonytalansággal.

A bizonytalanság viszont azzal jár, hogy ama nagyon fontos „b e l s ő
h a n g o t ” világosabban halljuk.

A MŰVÉSZET NEM LÉLEKTAN. AZ ALKOTÓ FOLYAMAT A
TUDOMÁNYOS KUTATÁSTÓL MESSZE ESIK.

A MŰVÉSZET A L É L K E T NEM KUTATJA, HANEM ELFOGADJA!
VÁLLALJA, MINT ÉRZÉKELÉSEN TÚLI TUDÁST.

A LÉLEK – EZ AZ ANYAGTALAN „S Z E R V ”

A HÚS-VÉR ORGANIZMUSBA „BELEOLTVA”,

A TERMÉSZET VAGY ISTEN ADOMÁNYAKÉNT

MÁR NEM AZT AZ IRÁNYT JELÖLI KI SZÁMUNKRA, HOGY
„VONULJUNK KI AZ ANYAGI REALITÁSBÓL”, HANEM AZT,
HOGY K Ü L Ö N Ü L J Ü N K E L TŐLE.

A LÉLEK AZ ANYAGI VALÓSÁGGAL ÖSSZEFÉRHETETLEN.

ÉPPEN CSAK ÉRINTHETI AZT.

ÖNÁLLÓ, ZÁRT VILÁGOT ALKOT EGY MÁSIK VILÁG
ELŐÉRTETEKÉNT.

Ő SZABADÍTJA FEL AZT AZ ERŐT, AMIT K É P Z E L E T N E K
NEVEZÜNK.

Ő TEREMTETTE AZ ISTENEKET

ÉS ANGYALOKAT

A MENNYET ÉS A POKLOT

A FÉLELMETEK...

És most belépek képzeletem kicsiny szobájába, és azt mondom:
Ő AZ, AKI KÉPES RÁ, HOGY A V A L Ó S Á G O T ÚGY ALKOSSA MEG
ÉS ÚGY TÁRJA ELÉNK, MINTHA CSAK MOST LÁTNÁNK ELŐSZÖR.

Ennyit, és ne többet.

Utolsó tanácsom:

„emlékezz mindenre, és felejs el mindent...”

(Elkezdttem Milánóban 1986 júliusában,
befejeztem Krakkóban, 1986 november 1-jén.)

Fordította: Katona Imre

A lengyel kiadás alapján lektorálta: Király Nina

Tadeusz Kantor: The Elementary School of Theatre

Second Part of Lesson 12

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. Lesson 1 came out in the December issue, the following three in January and contracted Lessons 6 to 7 and 8 to 11 were published in February.

The first part of Lesson 12 entitled “Milan Lessons Before the End of the 20th Century” was published in the March-April double issue of *Szcenarium*. This chapter on Surrealism – as premised by Kantor – does not exhibit a schoolish approach to the movement’s place and role in art history but takes as its starting point the consideration of a total liberation of man as the main purpose of art, well beyond the sphere of aesthetics. Kantor looks upon this endeavour of Surrealists as still relevant, enumerating the crisis phenomena in culture and our civilisation at the end of the 20th century: omnipotent consumption, public transport, media, an artistic market which favours hollow routine craftsmanship and mediocrity. He thinks that these tendencies can aptly be balanced, even today, by the new values discovered in Surrealism: “spiritual receptivity, the imperative of the soul, the intuitions of an other world, death, the profound thought on the ‘impossible’” as well as the radical philosophy of Dadaism which negates pragmatic rationality. Kantor’s personal and historical experiences are exposed by which he was influenced to profess himself the follower of these two movements even if he criticizes and corrects the attitude and artistic credo of their representatives at several points.



VÉGH ATTILA



A fenségesség

„Az írásművészet csúcspontja s tetőfoka a fenség, és a legnagyobb költők s írók nem mással, hanem csakis ezzel nyerték el a pálmát, s szereztek dicsőségüknek halhatatlanságot. A hallgatóságot ugyanis nem meggyőzi, hanem önkívületbe ragadja a fenség: hiszen azt, ami csupán meggyőző vagy gyönyörködtet, mindenképp és mindig túlszárnyalja igézetével az, ami csodálatot kelt. Míg ugyanis a meggyőzés sikere nagyrészt rajtunk múlik, a fenség, uralkodó jelleget és győzhetetlen erőt hordozva magában, minden hallgatónak felette áll.”

(Pseudo-Longinosz)

A fenségesség fogalmának története eléggé meredek: egy szelíd retorikai értekezésből indul útjára, hogy végül az önmagára eszmélő ember romantikus eszméinek sarokfogalmává nője ki magát.



Fadrusz János: *Toldi Miklós a farkasokkal*, 1903, bronz, MNG

Emlékszem, mekkora csalódás volt, amikor megtudtam, hogy a Toldiban szereplő nádi farkast neves zoológusunk, Éhik Gyula a múlt század elején azonosította az aransakállal (*Canis aureus*). Az aransakáll a farkasnál jóval kisebb termetű ragadozónk, amely a hús kilogrammos súlyt is alig éri el. Ettől kezdve egyáltalán nem hőstett, amit Toldi művel: agyonveri a sakálcsaládot. Igaz, hogy tette szimbolikus, hiszen a rókaelkű báty ködképe gomolyog a toportyános jelenet háttérében, de ez még nem menti csalódásomat: a sakál nem fenségesség lény.

A nemeai oroszlán vagy a Minótauros, az igen! Jó, tudom, ott van Toldinak még a bika meg a cseh vitéz. Ők fenségességek, hiszen hatalmasak és veszélyesek. Ezzel érintettük is a fenségesség két olyan mozzanatát, amelyek a

fogalom története során mindvégig fontosak maradnak. E fogalomtörténetnek, amely a homályos görög kezdetek után az I. században indul és a romantikában jut csúcspontjára, négy főbb állomásán pihenünk meg. Állomásfőnökeink: Pszeudo-Longinosz, Burke, Kant és Schiller.

Habár a fenséges első filozófiai igényű leírása az I. században élt ismeretlen szerzőtől, Pszeudo-Longinosztól származik, a mottónkban megidézett önkívületről (amely csodálatot kelt, és amely erősebb minden meggyőzésnél) már Platon is írt a *Phaidroszban*, a költők elragadtatottságát, isteni megszállottságát tárgyalva: „Legnagyobb javaink örjögésből – de persze isteni adományként ránk szálló örjögésből – származnak. (...) Ha a múzsáktól való megszállottság vagy örület megragad egy gyöngéd és tiszta lelket, felébreszti és mámorossá teszi, és dalban meg a költészet egyéb módján magasztalva a régiek számtalan tettét, neveli az utódokat. Aki azonban a múzsák szent örülete nélkül járul a költészet kapuihoz, abban a hitben, hogy mesterségbeli tudása folytán alkalmas lesz költőnek, tökéletlen maga is, költészete is, és józan készítményeit elhomályosítja a rajongók költészete. (...) Az ilyen örületet legnagyobb boldogságunkra adták az istenek. Bizonyításunk hihetetlen lesz a túl okosoknak, de hihető a bölcseknek.”

A görög kezdetekről szólva talán érdemes megemlíteni a sorozatunkban korábban már tárgyalt *deimosz* fogalmát is. Ez az ambivalens, rettenetést és csodálatot egyszerre jelölő kifejezés, amely az *Antigoné* kardalából ismert, értelmezési tartományában érinti a fenséges köreit, és Pszeudo-Longinosz előtt nyilván ismert volt. Az ő retorikai kézikönyve, amely *A fenségről* (*Peri hüpszeosz*) címet viseli, és amelyet az első irodalomkritikai műként tartanak számon, voltaképp egy Cecíliás elteni vitairat. Célja a fenségről úgy szólni, hogy az hasznukra legyen a közügyekben forgolódnak férfiaknak. A fenség – írja a szerző – az irodalom művelésének célja és legmagasabb foka; a legkiválóbb szerzők mind fenséges művet alkottak, ezzel vitték el a pálmát. Hogy a fenséges mű milyen hatást tesz az olvasóra? „Az igazi fenségtől természetsszerűleg fölemelkedik a lelkünk, és bizonyos büszke lendületet nyerve, örömmámmorral meg önérzettel telik el, mintha maga alkotta volna azt, amit csupán hallott. Ha tehát értelmes és az irodalomban jártas ember gyakran hall valamit, de az a lelkét nagyszerű gondolatokra nem indítja, s elméjében az újraélés nem hagy többet a pusztá szónál, sőt – ha következőleg jól megnézzük az összefüggést – esik az egész és elsekélyesedik, már nem igazi fenség az, hisz hatása csak az első benyomás erejéig tart. Mert csak az valóban nagyszerű, amibe hosszasán el lehet mélyedni, s aminek nehéz, jobban mondva lehetetlen ellenállni: az emlékképe pedig erős és kitörölhetetlen.” Így nyeri el helyét a fenség rögtön az értekezés elején ott, ahová való: az örök, változatlan, isteni fény világában. Pszeudo-Longinosz magát a fenséget is fényszerűnek látja: villámként járja át mindazt, ami fenséges. A fenséges költői beszéd lényegéhez tartozik, hiszen az ilyen beszédnek – szemben a szónokival – nem az a célja, hogy a dolgokat megvilágítsa, hanem hogy elkápráztassa hallgatóit. A földi dolgokkal eltelt lelket csakis a fenséges mű emelheti föl a porból.

Pseudo-Longinosz után, akit a fenséges döntően retorikai szempontból érdekelt, meglehetősen sokáig kellett várni arra a férfúra, akit a fenséges első igazi teoretikusának nevezhet majd a hálás utókor. Edmund Burke *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című könyve, amely 1757-ben jelent meg, a fenséggel kapcsolatos összes olyan toposzt vizsgálódása körébe vonja, amely később a romantikában fut be karriert, annak ellenére, hogy a Locke vizsgálódásait szem előtt tartó gondolkodó műve tipikusan angolszász szellemiségű, és mint ilyen, nehéz volna bármiféle preromantikus lelkesültségen tetten érni. Burke erényei mégis jelentősek. Például észreveszi bánat és fájdalom különbségét: „Akit bánat gyötör, azon elhatalmasodik ez a szenvedély; az ilyen ember dédelgeti és kedveli ezt az érzést; ilyesmi azonban sosem fordul elő tényleges fájdalom esetén... A bánat természetéhez tartozik, hogy tárgyát folyton szem előtt tartja, hogy a legkellemesebb oldalairól mutatja, hogy a legapróbb részletekig megismétli az összes vele kapcsolatos körülményt (...), a bánatban tehát még mindig az öröm a legfontosabb, s az elszenvedett csapás semmiben sem hasonlít az abszolút fájdalomra, mely mindig gyűlöletes, s melyet a lehető leggyorsabban próbálunk lerázni magunkról.” Burke itt megpillantja az önmagában ambivalens bánatfenomént, de ennyivel meg is elégszik. Nem vizsgálja meg, honnan fakad ontológiailag a bánat lelki utazásának titkos gyönyöre, és hogy ez az út miféle bozóttal benőtt ösvényekkel kapcsolódik a halál birodalmához. Ehelyett, miután a bánatot elhatárolta az öröm megszűnésének egyéb módjaitól, a közömbössegtől és a kiábrándultságtól, a fenségest a fájdalom és a veszély ideájához kapcsolva a lehető legerősebb érzésként definiálja. Minden, ami rettenetes, a fenséggel is rokon, mondja Burke. De a fenséges az erővel is összekapcsolódik, így, hasonlóan a bánathoz, ambivalens érzést szül, mely rettenet, csodálat, hódolat és tisztelet kevercse. Ahhoz azonban, hogy valamit fenségesnek érezzünk, bizonyos távolság kell. A fenséges tényleges veszélyérzet nélkül indítja útra elménkben a fájdalom és a veszély ideáját.

Burke előtt a fenséges még gyönyörteli, lelket röptető érzésnek számított. Ő már a lelket megbénító, homályos, elbizonytalanító érzésként ír róla. Különös utazás ez az értekezés a homály birodalmába egy olyan vezetővel, aki – kora elvárásainak megfelelően – esztétikai fogalmakat rendre pszichofiziológiai folyamatokra igyekszik visszavezetni.

Kant *Az ítéleőrő kritikájában* (1790) külön könyvet szentel a fenséges analitikájának, de ennek az írásnak vannak előzményei. Elsősorban a *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről* című prekritikai mű 1764-ből, amely már tárgyalja ugyan a szép és fenséges különbségét, de a fogalom analíziséről itt még nem beszélhetünk.



Edmund Burke (1729–1797)
arcképe színezett acélmetszeten,
J. Reynolds festménye nyomán



J. G. Becker: Immanuel Kant
(1724–1797), 1768,
Irodalmi Múzeum, Marbach

Mindazonáltal érdemes elolvasni ezt a kis tanulmányt, amelyben olykor költői mondatokra bukkanhatunk: „Azt a fajta lelkületet, amelynek sajátja a fenséges érzése, a nyári alkony nyugodt csöndjének hatására, amikor a csillagok remegő fénye áttör az éjszaka barna árnyain, s a magányos hold a horizonton áll, fokozatosan a barátság, a világmegvetés, az örökkévalóság magasztos érzései ragadják magukkal.”

Ahogy e korai műben, úgy *Az ítélerő kritikájában* is elhatárolja egymástól Kant a szép és a fenséges fogalmát. Míg a természeti szép lényegéhez tartozik, hogy határok közé szorított, addig a fenségesben a határtalan mutatkozik meg. A fenségesség továbbá mindig komoly: „...a szép feletti tetszéssel összeférnek a vonzó ingerek és a képzelőerő játéka; a fenséges érzése ellenben olyan öröm, amely csak közvetve keletkezik, nevezetesen úgy, hogy az életerők pillanatnyi gátoltságának és ezt nyomban követő, annál erősebb kiáradásának érzése hozza létre...” A döntő különbséget azonban Kant abban látja, hogy míg a

természeti szépség formája célszerűséget hordoz, „miáltal a tárgy mintegy eleve a mi ítélerőnk számára rendeltetettnek látszik”, addig a fenséges formája az ítélerő számára célellesként jelenik meg, valami olyanként, amit ábrázoló képességünk nem képes befogni. Kant számára a fenséges az összemérhetetlen nagyságot jelenti. A természetnek azokat a jelenségeit ítéljük fenségesnek, amelyekről úgy érezzük, hogy a végtelenség ideáját hordozzák. Mindez a matematikailag-fenségesre áll. A következő alfejezet azonban górcső alá veszi a dinamikailag-fenségest is, és itt újabb fontos jellemvonásra derül fény: „...az esztétikai ítélerő számára a természet csak annyiban lehet hatalom, s ennél fogva dinamikailag-fenséges, amennyiben a félelem tárgyának tekintjük”. De aki fél, az nem tudja fenségesnek ítélni azt, amitől fél, teszi hozzá Kant. Hiszen a fenségesség érzése tetszés, és aki fél, annak nem tetszik semmi. Az ítélerő azt a távolságot éli be, amely ha megvan köztem és a természet félelmetes, határtalan hatalma között, akkor a jelenséget, amely mind ezt tükrözi, képes vagyok fenségesnek érezni. A féktelen hatalmat megszelídítő távolságban pedig, a fenségesség ígézetében fölébred az autonóm ember önbecsülése is: „Itt tehát pusztán azért mondjuk fenségesnek a természetet, mert a képzelőerőt olyan esetek ábrázolásáig emeli, amelyekben az elme a maga számára érezhetővé tudja tenni mivoltának saját, a természetnek is felette álló fenségességét”. Nincs mese: csak az az ember lehet képes ráhangolódni a fenségesség érzésére, aki „fogékony az eszmék iránt”. Az, hogy valami az érzékek világában zavarba ejtően ambi-valensnek mutatkozzék (például egyszerre fenyegetőnek és gyönyörködtetőnek),



Philipp Friedrich von Hetsch: F. Schiller (1759–1805), 25×20,9 cm, olaj, 1781/1782, Irodalmi Múzeum, Marbach

csakis akkor lehetséges, ha eszme dolgozik a háttérben, hiszen ez a jelenség nem más, mint a természet és az eszmék diszkrepanciája. A képzelőerő igyekszik a természetet az eszmék sémájaként kezelni, és az észnek kényszerítenie kell a képzelőerőt, hogy a végtelenig fusson. Aki az eszmék iránt nem fogékony, annak képzelete itt szakadékba hull. A fenséges kanti köre: aki képes a fenségesség átérésére, az rádöbbenhet, hogy lénye fenséges, s hogy a világ fenségessége is belőle magából származik. Az eszmék iránt nem fogékony ember persze itt *circulus vitiosus*-t kiált, hiszen nem képes rá, hogy ünnepnek lássa a fenséges eme körtáncát.

A kanti képzelőerő a megismerés, az észlelés alapja. Az a gondolat pedig, hogy a világot megismerő szubjektum hatalma ilyen mélységekben lakozik, nem más, mint a kötél, amelyen egyensúlyozva Schiller áttáncol Kant szelleméhez. Amit Kant képzelőerőnek mond, azt ő úgy nevezi: önmeghatározás. Ez nem véletlen. A *fenségesről* című írása az embert *akarov* lényként láttatja. Ha az embertől elveszik akaratát, elveszik ember-voltát. Hogy ez ne történjen meg, az ember küzd az erőszak ellen: vagy realizztikusan, vagy idealisztikusan. Az erőszak ellen idealisztikusan küzdő ember az erőszakot fogalma szerint semmisíti meg. Ekkor szabadsága teljes, ekkor önmaga ő. Az össznépi szédület romantikus világtengelyeként álló,



Caspar David Friedrich (1774–1840): *Vándor a tenger és a köd fölött*, 1818, 95×75 cm, olaj, vászon

„morálisan kiművelt” embert a világ már nem érheti el. A morális-esztétikai alapállását elérni törekvő embert két génius kíséri útján, mondja Schiller: a szép és a fenséges. A szépben kifejeződő szabadság nem emeli az embert a természet fölé. „A szépség láttán azért érezzük magunkat szabadnak, mert az érzéki ösztönök harmóniában vannak az ész törvényeivel; a fenséges láttán azért érezzük magunkat szabadnak, mert az érzéki ösztönöknek nincs befolyásuk az ész törvényadására, mert itt a szellem úgy cselekszik, mintha semmilyen más törvények nem lennének érvényesek rá, csak a sajátjai.”

Annak az ambivalenciának, amit Burke érintetlenül hagyott, Schiller igyekszik utánajárni. A fenséges érzésében viszolygás és

örvendezés munkál, írja. A viszolygás legmagasabb foka a borzadály, az örvendezés az elragadtatás. Két ennyire ellentmondó érzet csak akkor kapcsolódhat össze, ha „morálisan önálló”. Hogy bennünk két morálisan önálló érzet egyesülhet, az annak a bizonyítéka, hogy két ellentétes természet egyesül bennünk. Amikor tehát megtapasztaljuk a fenségest, akkor azt éljük át öntudatlanul, hogy szellemünk független a természet törvényeitől. És az eszményi szép azért áll a pusztá érzéki szép számára elérhetetlen magasságban, mert ő fölvette és magába olvasztotta már a fenségest is.

A szép összhangba hozza az ésszt és az érzékiséget, mondja Schiller, ám a fenséges nem hozza összhangba őket. Épp ellenkezőleg: diszkrepanciájuk szakadékába taszítja a lelket. „A fizikai és a morális ember a legélesebben különvállik itt, mert az utóbbi éppen olyan tárgyaknál tapasztalja meg erejét, amelyeknél az előbbi csak korlátait érzékeli, s éppen az emeli fel őt a végtelenbe, ami a másikat földre sújtja.” A végtelen óceán, a hatalmas rónák, a sűrű erdőségek láttán a szellem iránt nem fogékony ember pusztán lesújtva érzi magát. A szellem embere azonban hangot hall: „Mindez te magad vagy”. És az egy napig élő, porszem méretű lény, aki létezését véletlennek sorozatának köszönheti (vagy még annak sem), titokzatos módon otthonra lel a fenséges otthontalanságban.

Attila Végh: Sublimity

The columnist starts the history of the notion of the sublime by an outline of 1st-century Longinus's concept. He quotes from the little known scholar's rhetorical treatise, *On the Sublime*, where it is asserted that the sublime leads the listeners not to persuasion but to ecstasy and wonder, which is realised through elevated poetry. Then he talks of Edmund Burke's book entitled *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, published in 1757, which he holds significant as it connects the sublime to the idea of pain and danger by making a distinction between sorrow and pain, and defines it as the strongest possible affection. He emphasizes that, according to Burke, everything horrible is related to the sublime, too. Kant, in his *Critique of the Power of Judgment* (1790), takes the next step by drawing a line between the notions of the beautiful and the sublime, says the author. Kant claims that natural beauty inherently implies the limitation of such beauty, whereas the sublime is limitless: nature is sublime in such of its phenomena as in their intuition convey the idea of infinity. In the author's opinion the concept of the sublime reached its fullest form in Friedrich Schiller's (1759–1805) system of ideas in Romanticism. According to that, man aspiring to an elaborated moral and aesthetic attitude is guided by two genii in his life: beauty and sublimity. In experiencing the sublime man has a feeling that his spirit is independent of the laws of nature. Ideal beauty stands on an inaccessible height above sensual beauty because it has raised to itself and absorbed sublimity as well.



R. Wagner: *A Rajna kincse*, színpadkép, 1990, Metropolitan Opera



Gustav Doré (1832–1883) Don Quijote rézmetszetes illusztrációja M. Cervantes regényéhez, 1863



PÁLFI ÁGNES



Bekezdések Cervantes regényének újraértelmezéséhez

Szélmalomharc?

Regényt olvasni kaland, időutazás, kiszakadás hétköznapi életterünk fogságából. Az internetes világháló virtuális valóságából, ahol minden gombnyomásra működik: szuperhősök gyilkolnak és győznek helyetted, s a bőrdet nem kell a vásárra vinni. Regényt olvasni manapság egyre életveszélyesebb kaland. Próbára teszi a képzeletedet, hogy vajon működik-e még? Hogy számodra léteznek-e még felfedezendő titkok, ismeretlen földrészek? – A kockázat nagy, de a kísértés még nagyobb: mert ha belemerülsz egy regénybe, bizonyosságot szerezhetsz arról, ami kimondva, kimondatlanul a legjobban izgat: hogy vajon te magad létezel-e még?

Meglehet persze, hogy amikor regényt olvasol, pusztán valami bűbáj áldozata vagy, amikor azt éled át, hogy a hős nyomába szegődve egyszer csak magamagaddal találkozol szembe, és elfog a létezés megejtő illúziója.

A regény halott – mint ahogy nincs többé dráma, és régen nincsen már líra sem – állítják manapság a posztmodern apostolai, sőt gyakorta maguk az alkotók is. – De vajon nem ugyanezt állítja-e már Don Quijote is, az újkori európai regény első remekművének hőse, amikor odahagyja a Gutenberg-galaxis biztos menedékét? Mi más készítetné őt arra, hogy útnak induljon, mint az a felismerés, hogy a lovagregények világa virtuális valóság csupán? Miért nem marad veszteg, s morzsolja le hátralevő éveit jól felszerelt könyvtárában, újra és újra végigélve rajongott hőseinek dicsőséges kalandjait, amolyan örökifjú nyugdíjasként, aki – mint az

internetes világhálón bolyongó kései unokái – minden további nélkül szupermennek képzelheti magát?

Nem is olyan nagyon távoli „asztali kapcsolat” ez. Hiszen ha belegondolunk, a design nem sokat változott azóta sem: a mai akciófilmekben diadalmaskodó hősök és heroinák bombabiztos vértete időnként kísértetiesen hasonlít a középkori lovagok páncélzatához. Valami használható minta eszerint még a virtualitás világában is szükségeltetik. Vagy netán még többről van itt szó? Ha az Arthur-mondakör filmfeldolgozásainak világsikerére gondolunk, biztos állíthatjuk, hogy igen: a középkor újra itt van, a lovagvilág nagyobb népszerűségnek örvend, mint valaha. A megváltó aranykard manapság úgy vonzza a gyermeki szemet, mint valami világító fényforrás az alagút végén. S nem különben a Szent Grál, mely, mint a vágy titokzatos tárgya, ott ragyog a cseperedő ember képzetében – hitetlen hitének idoljaként.

Cervantes regényét viszont, attól tartok, ez a generáció korántsem olvassa hasonló lelkesedéssel. Talán azért sem, mert mint nyögvenyelős kötelező olvasmányhoz készen kapja tőlünk hozzá a kulcsot, az értelmezés „vezérfonalát” is. Azt a jól bevált közhelyet, hogy ez a mű a letűnt lovagregény paródiája. S hogy főhőse amolyan ködlovag, önjelölt fantaszta, akinek semmi köze a való világhoz, amely körülveszi: hiába indul útnak, s útján hiába érik a sorozatos kudarcok, továbbra is lovagregények táplálta hiú ábrándjainak él. Ellentétben Sanchóval, a józan paraszttal, aki viszont maga a megtestesült realitás. – De ha ez így van, akkor vajon miért szegődik a kóbor lovag szolgálatába? – Hát mert olyan naiv, mint egy gyermek. És mert haszonleső: készpénznek veszi a befígért királyságot – halljuk rögvest a kézikönyvekből felkészült diák jól fésült válaszát. S az embernek a katedráról ilyenkor nem könnyű megkockáztatnia ellenvetését, hogy ez így bizony legfeljebb féligazság. És valójában nem is Cervantes regényének, hanem annak a fergeteges népszínműnek az igazsága, amelyben Sancho a főhős, a pütkösdí király. Lengyel Menyhért vérbeli vígjátéki figurája ő, aki gyermeki módon hisz benne, hogy mint a népmesék kiskondása, megcsinálhatja a maga szerencsét, ha Don Quijote szolgálatába áll. Ez a Sanchó egy naiv karrierista, aki pontosan tudja, hogy mit akar. Cervantes regényhőse viszont korántsem annyira biztos ebben: újra és újra felteszi magának a kérdést, hogy ugyan miért is hagyta ott a kecskepásztorságot, s szegődött a bolond lovag csatlósául. S az olvasónak egyre inkább az a benyomása, hogy alighanem azért képtelen megválni tőle, mert erre a kérdésre sehogyan sem tud racionális választ adni. Fejletlen intellektus, öregedő gyermek, aki mintha a meséknek abba a szellemvilágába vágyna vissza, amelyből felnőttként kiűzetett. Menekül hétköznapi életteréből, a való világ fogságából, s Don Quijotétól igazából már nem is annyira a megígért szigetet várja, hanem azt, hogy ennek a szellemvilágnak a létét mellette napról napra, kalandról kalandra maga is megtapasztalhassa.

Don Quijote viszont, vele ellentétben, azért indul útnak, mert a szellemek világát, a könyvtárszobát érzi egyszercsak szűknek – akárcsak Faust, a másik „könyvember”, aki csalatkozván a tudományokban, ugyancsak ki a szabadba vá-

gyik, hogy ott fürkészsze ki „az ég és a föld minden fundamentumát”. Igaz, a nyílt, explicit szándék Don Quijote esetében nem ez. Ő nem tudatosítja magában, hogy amikor útnak indul, valójában a könyvek világából menekül, s hogy korántsem csupán az a bizonyos üdvtörténeti célképzet vezérli, motiválja, hanem az ismeretlen valóság felfedezésének, közvetlen megtapasztalásának az ambíciója is. Dosztojevszkij (akiről tudvalevő, hogy *Goljadkin hasonmása* című kisregényében éppen e két hős egyébe olvasztása, az ördögregény és a pikaró összeházasítása volt a szándéka), világosan mutat rá Don Quijote vállalkozásának erre a ki nem mondott, rejtett indítékára:

A legfantasztább teremtmény, aki az őrültségig hisz ábrándjában, melynél fantasztikusabbat már el sem lehet képzelni, hirtelen kétségbe és tanácstalanságba esik, s egész hite csaknem belerendül. És érdekes, hogy mi váltotta ki ezt a megrendülést: nem alapvető tévedésének esztelensége, nem annak képtelensége, hogy létezhetnek kóbor lovagok, akik az emberiség üdvének szentelik életüket, vagy azoknak a varázslatos csodáknak, amelyeket a „legigazmondóbb” könyvek meséltek róluk – hanem egy mellékes, másodrangú, aprócska körülmény. A fantaszta hirtelen vágyódni kezd a valóságra!”¹

S hősünknek ez a vágyódása korántsem nevezhető reménytelennek. Hisz életét kockáztató kalandjaival testi értelemben igenis sikerül közel kerülnie a való világhoz. Olyannyira közel, hogy manapság akár egy vérbeli road movie folytatásos valóság-show-jának ünnepezt sztárja lehetne; szikár alakja méltán kerülhetne föl a túlélő túságat reklámozó plakátokra, a nyugdíjas célközönséget provokáló „Kelj fel, és járj!” felirattal. Hiszen az valóban kész csoda, a testet öltő bibliai példázat maga, ahogyan kóbor lovagunk szinte a halottaiból támad föl minduntalan, ahogyan szétvert, péppé lapított porhüvelyébe újra csak visszatér a lélek. Ki a megmondhatója, hogyan lehetséges ez? Hiszen a csoda éppen azért csoda, mert nincs rá ésszerű magyarázat.

Valami fogódzó azonban mégis akad: amikor csúfos kudarcai után Don Quijote föleszmél, mindig ugyanazt a retorikai fordulatot ismétli, variálja, mely szerint ellenfelét, viadalának tárgyát valamely „gonosz varázslat” változtatta el, hogy legyőzésének dicsőségét elorozza tőle. Amivel kimondatlanul azt is sugallja, hogy veresége úgyszintén csupán látszólagos, voltaképp érvénytelen: a méltó ütközet, az igazi ellenfelével való megmérkőzés továbbra is várat magára. Ami a főhős nem szűnő motiváltságát illeti, a regény végtelenített pikarójának minden bizonnyal ez a keserves tapasztalat a végső mozgatórugója: hogy tudniillik a valóság, vágyódásának titokzatos tárgya újra és újra kisiklik a kezei közül.

Azonban gondoljunk csak bele: Don Quijote aligha menne elébe az újabb és újabb megpróbáltatásoknak, ha negatív tapasztalatsorának következtében meg-inogna a valóság létezésébe vetett hite. De nem. Ő ebben a világban mindent – az

¹ Vö. F. M. Dosztojevszkij: *Tanulmányok, vallomások*. Bp., Európa, 1985, 149–150.

élő és élettelen dolgokat egyként – továbbra is az isteni terv részének tekinti. S ez a programszerű elfogulatlansága korántsem csupán vallásos meggyőződéséből, ideologikus fixa ideájából fakad: olyan töretlen ősbizalom ez, amely mintha valóban a letűnt aranykor ígézetében gyökeredzne. S jól mondja Unamono: ahogyan Don Quijote a vak véletlen kihívásait fogadja, az a legteljesebb alázat maga². Még ha a felületes szemlélő alkalmasint csupán az izgága agresszort látja is benne, aki válogatás nélkül mindenbe és mindenkibe beleköt, ami és aki csak az útjába kerül.

* * *

Ha kimondjuk a szót, hogy szélmalomharc, Don Quijote alakjára asszociálunk – és viszont. Eszerint még mindig nem rendült meg egészen a klasszikus esztétika tétele, miszerint az ember a cselekedetével azonosítható. De vajon minek köszönhető a konszenzus, hogy Cervantes képzeletének teremtménye éppen a szélmalomharc epizódjában válik egyszer és mindenkorra felismerhető, identikus regényalakká? Hiszen ez az epizód egyike csupán az önjelölt lovag rendre kudarccal végződő kalandjainak. S ami a róla szóló tudósítás terjedelmét illeti, az bizony meglepően szűkszavú: a több mint ezer oldalas regényben alig két oldalt tesz ki.

Közhely, hogy a szélmalomharc az értelmetlen hősködés, a józan ész határain túlra merészkedő világmegváltó ambíciók metaforája. A hiábavaló küzdelem, a borítékolható vereség metaforája, mely nyíltan deheroizál és lefegyverez: eddig és ne tovább, esendő ember! Ám ez a fantasztá – minő paradoxon! – végül mégiscsak elnyeri jutalmát: a reménytelen küzdelem hősi halottait az európai kultúrkörben a szélmalomharc emblémájával tüntetik ki, avatják szentté azóta is.

Honnan vajon e kétértelműség, mely a levitézlett pátoszt időről-időre visszaállítja jogaiba? Vajon mi ennek a közszájon forgó metaforának a kulcsa – netán vadonatúj, eleddig rejtőző jelentése, amely talán csak most, a mi számunkra tárulkozik föl, válik igazán foghatóvá?

Amikor Don Quijote megpillantja a szélmalomokat, a fantasztá éleslátásával fedezi fel bennük a méltó ellenfelet: önnön seregnyivé szaporodott hasonmását,



Don Quijote és Sancho Panza a szélmalommal, Octavio Ocampo festménye

² Lásd Miguel de Unamuno: *Don Quijote és Sancho Panza élete*. Bp., Európa, 1998, 21–30.

mechanikus óriás-bábját, „akit” ugyanaz a légből kapott energia, égi, isteni „szellet” mozgat, mint amely őt. Ezért a rivalizálás, ezért a gyilkos indulat, mely nyomban elragadja. Látszólag ész nélkül cselekszik, s mint mindig, rajtaveszt: szólni sincs ereje, akkorát nyekken a lelketlen szélmalom-karok megsemmisítő csapásától.

Sancho, amikor kijózanítja gazdáját, hogy de hisz nem óriásokkal, hanem szélmalomokkal vívott az imént, a kőkemény realitások elkötelezett híveként nyilvánul meg. De aztán mégiscsak elárulja, hogy nem a józan belátás embere ő sem. Hogy szemében az élő és élettelen világ között ugyancsak nem húzódik éles határ; a gép és az ember számára egylényegű, ugyanarra a rugóra járó teremtmény:

Isten az atyám! – kiáltott fel Sancho – hát nem megmondtam kegyelmednek, nézze meg jobban, mit cselekszik, mikor ezek nem egyebek szélmalomknál: hiszen ezt csak az nem látja, akinek magának is szélmalom forog a fejében.

Sancho szó szerint azt állítja itt, hogy gazdája amolyan szélmalom-szellemiségű lény. Mintha azok a gigászi masinák egyenesen neki köszönhetnék a létüket, az ő fejéből pattantak volna elő. A homo faber prototípusát látja meg benne, ha tetszik, kinek sorozatgyártott utódai a huszadik században Kondor Béla vásznairól köszönnek vissza, s beszélnek el az eget ostromló emberi nem csúfos kudarcát, egyenlőtlen harcát maga teremtette óriás-bábjával, a géppel.

Ám Don Quijote szélmalomharca másképpen aktuális ma, mint a múlt század 60-as, 70-es éveiben, amikor Kondor Béla vásznai készültek, vagy a 19. század utolsó éveiben, amikor Unamuno vetette papírra híres Cervantes-kommentárjait. A mai Don Quijoték már túl vannak az atomkorszak sokkoló vízióin: az ő szélmalomharcuk már nem a szélmalomok ellen, hanem éppenséggel a szélmalomokért folyik. Hiszen munkára fogni a nap, a szél, a víz energiáját – hovatovább ez az egyetlen alternatíva, amelybe a hitehagyott és reménye vesztett 21. századi emberiség még kapaszkodhatik. S korántsem valamiféle múltba révedő nosztalgia ez, hanem egyre fenyegetőbb gazdasági kényszer. Mintha visszafelé kezdene forogni velünk az idő. S mintha éppen azon a ponton akadna meg a kereke, amikor a la manchai síkon lovagunk azzal a bizonyos negyven szélmalommal szembetalálkozik: az ipari civilizáció hajnalán, a 17. század legelején.

„Ők – avagy én?” – kiált fel gyilkos indulattal, s a köréje se-reglő időutazóktól azt várja, hogy kitörjön belőlük a nevetés. Hiszen ez a poén eleddig be szokott



Don Quijote és Sacho Panza motorbiciklin, köztéri szobor Madridban

jönni mindig. De mi, akik a 21. századból érkezünk oda, az örökifjú „performernek” ezen a poénján már nemigen tudunk nevetni. Hiszen a bőrünkön érezzük valamennyien, hogy ez a kérdés az elevenünkbe vág. Mint ahogy kimondva, kimondatlanul sejtjük már azt is, hogy ez a szélmalmokért folytatott küzdelem aligha járhat sikerrel anélkül a spirituális fordulat nélkül, amely Don Quijote látszólag oktalan, eszement lázadásában, gépromboló indulatában tört a felszínre először. Annak a belátása nélkül, hogy a gép is ember. Hogy az a kedvünkre működő csodamalom, amelyre vágyunk, igazából mi magunk vagyunk. S hogy ez az elmés szerkezet korántsem csupán kenyérnek való búzát őröl: az égi „szelletet” munkára fogva isten igéjét őrli.

Népi szólásainkban még ott a nyoma e rejtélyes átváltozás közvetlen tapasztalatának: a malom mint a beszélő száj metaforája világosan utal az emberi nyelv születésének mitikus képzetére, misztériumára. Ám az is feltűnő, hogy ezen szó-lásaink ma már szinte kizárólag negatív értelműek; a malom működési zavaráról, a pusztá „szócséplés” hiábavalóságáról tudósítanak: gondoljunk a „Mindig jár a szája, mint az üres malom” vagy az „imamalom” kifejezésre, amely a gépies valósággyakorlat szellemtelen üresjáratát teszi szemléletessé. Azt a földi mechanizmust, amelynek semmi köze immár az égi mechanikához. Ahhoz a szélmalom-szellemiséghez, melyet valaha még közvetlenül Isten igéje táplált. S amely Don Quijote példája nyomán az ég és a föld között elakadt párbeszéd újrafelvételére ösztönzi, kellene hogy ösztönözze a ma emberét is...

Az újkori európai irodalom „héroszai” a négy evangélium tükrében³

Nem vagyok bibliakutató. S bár nagyanyám, aki katolikus volt, állítólag titokban a keresztvíz alá tartott, nem vagyok tagja egyetlen felekezetnek sem. A szentírást laikusként olvasom, nyitott szívvel, az egyházatyák közvetítése nélkül. És természetesen költőként, irodalmárként, nem utolsó sorban pedig pedagógusként.

Húsz évvel ezelőtt, a Toldy Ferenc Gimnázium tanáráként tettem próbát először az evangéliumokkal. A *Mester és Margaritát* olvastuk éppen, amikor azt a szorgalmi feladatot adtam föl tanítványaimnak, hogy *Bibliából* a „Jézus kínszenvedései” fejezet négy verzióját újraolvasva próbálják megválaszolni: Bulgakov műve, s benne a Mester Pilátus-regénye vajon melyik evangélium szellemiségéhez áll a legközelebb? „Nomen est omen”: számomra evidens volt, hogy a válasz már az író névválasztásából, Hontalan Ivan – azaz János – keresztnévéből kiolvasható. Így kezdődött; és folytatódott azzal, hogy 1998-ban, a Miskolci Egyetem újdonsült oktatójaként az ókori előzményekre visszavezethető Faust-legenda és az örök Don Juan témáját választottam.

³ E szövegrész előzményét lásd Pálfi Ágnes: *Világirodalom előadás II.* www.magyarszak.uni-miskolc.hu, 1999. 3–8.

És lassan kezdett kirajzolódni a kép. Felfedeztem, hogy Johannes Faustus – magyarul Szerencsés János – alakjához az 1587-ben megjelent Német Nép-könyvtől napjainkig, a témát feldolgozó minden műben a „jánosság” attribútumai társulnak, mindenek előtt a Sas jelképes állat-alakja, mely az asztrálmítikus hagyomány évköri rendjében a magasrendű Skorpió megszemélyesítője. S megkockáztattam a feltételezést, hogy az evangélium és a *Jelenések könyvének* szerzőjét bizonyára úgyszintén nem véletlenül jegyzi ugyanezen a néven a hagyomány. Mint ahogy elgondolkodtatott az is: a pokolra jutott spanyol „szívtipró” vajon miért ugyancsak a Juan nevet kapta a keresztségben, holott karakterét tekintve Faustnak ő szinte mindenben az ellenlábas; s mint az Tirso de Molinának, a Don Juan-téma első klasszikus színpadi feldolgozójának⁴ képnelyvi utalásai-
ból egyértelműen kiderül, a Skorpióval szemközti Bika képviselőjét tisztelhetjük benne. És vajon mi a magyarázata – tettem föl magamnak a kérdést –, hogy Christopher Grabbe drámai fölvetésében, a *Faust és Don Juanban* (1829) nemcsak hogy együtt szerepel ez a két hős, hanem mintha ikerszerűen hasonulni is kezdenének egymáshoz? Már nem csupán végzetük közös, hanem szerelmük tárgya, az általuk választott nő is.

A másik két „mitologizálódott” hős, Hamlet és Don Quijote tipológiai rokonságát illetően később tisztult ki számomra a kép (szemináriumot is csak 2006-ban bátorkodtam indítani e témáról). Régóta ismertem már Baktay Ervin asztrálmítikus értelmezését, mely szerint korunk jellegzetes hőse, a „kizökkent Vízöntő mintaképe” Don Quijote volna. – Valóban? Miért nem Hamlet, a kizökkent idő „helyretolásával” kísérletező dán királyfi? – tettem föl magamnak a kérdést –, aki sokkal inkább érzi a bőrén, hogy az „idők végének” apokaliptikus jóslata immár drámai valóság: a „nincs idő cselekedni” lét- és tudatállapotának bénító realitása. Aztán Cervantes művét újraolvasva villámcsapásszerű volt a felismerés: a „fantaszta” Don Quijote „végtelenített” pikarója annak a Vízöntő-szellemiségnek a megnyilvánulása, amely fizikai értelemben az évkör túloldalán, a szemközti Oroszlánban válik foghatóvá⁵ (lásd *Melléklet, 2. ábra*). Mint ahogy a két hős ambíciója is közös: bár indíttatásukban és karakterükben élesen különböznek egymástól, ugyanazért az eszmei valóságért, az ideális földi királyságért küzdenek, áldozák életüket mind a ketten.

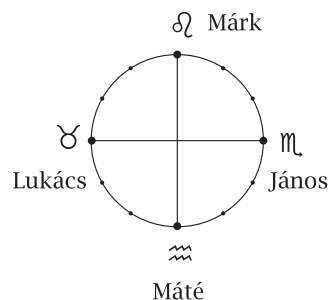
⁴ Tirso de Molina *A sevillai szédelgő és a kövendég* című darabja 1610-ben íródik, 1624-ben mutatják be, és 1630-ban jelenik meg nyomtatásban.

⁵ A szellemiség–testiség vonatkozásában ugyanez a kölcsönviszony érvényesül az évkörön a többi jegytulajdonság esetében is. Hamlet, Don Quijote ellentét-párja Oroszlán szellemiségű hős: ez már csak azért is magától értetődő, mert királyfi, a trón jogos várományosa. Végzete viszont abból adódik, hogy az évkör túloldalán, a Vízöntő Mérlegében kell aktivizálnia magát, felvállalnia a bírói szerepkört Claudius leleplezésére. Az „igazság pillanatát” sikerül is kiprovokálnia a dráma „egérfogó-jelenetében”. Ez azonban a földi cselekmény síkján nem a trón elfoglalásához segíti őt hozzá, hanem száműzetését vonja maga után, majd meggyilkolásához vezet. Ami viszont a Vízöntő szellemiségű Don Quijote Oroszlán testiségét illeti, ez a hős földi működését illetően a komikum forrása lesz (lásd oroszlánketrecbe zárásának epizódját).

Mindezt belátva jutottam arra a meggyőződésre, hogy e négy újkori európai „héroszt” igen tanulságos volna egybevetni a négy kanonizálódott evangéliummal. És vált végképp világossá számomra az is, hogy e kérdéskör vizsgálatához, a szövegek beható elemzéséhez az asztrálmítikus értelmezési horizont kínálja a lehető legmegfelelőbb perspektívát. Hiszen kultúrtörténeti tény, hogy a keresztény ikonográfia mindmáig töretlenül őrzi a négy evangélium szerzőinek attribútumaként az Ószövetségből származtatott állat-szimbolikát. Azt az asztrálmítikus hagyományt, amely a négy evangélistát az évkör úgynevezett „fix” keresztjére, a Vízöntő–Oroszlán és a Bika–Skorpió tengelyre helyezi:

Az evangéliumok felsorolását a lexikonok és *Biblia*-magyarázatok úgyszólván mindig a *Máté evangéliumával* kezdik. Máté szimbóluma köztudottan az Angyal és/vagy az Ember (lásd az alábbi képen a Pantokrator-Krisztust ábrázoló kereszt vízszintes szárának bal oldalán), mely utóbbi az asztrálmítikus hagyomány évköri rendjében a Vízöntő téridő egységének jelölője: gyakran ábrázolják ifjú férfialakként, vállán tömlővel, amelyből víz fakad.

Máté után Márkot említik, akihez a keresztény szimbólika az évkör szemközti téridő egységének jelképes állat-alakját, az Oroszlánt társítja (lásd a kereszt vízszintes szárának jobb oldalán). Majd Lukács, a Bika képviselője következik (lásd a kereszt függőleges szárának alján); és végül, a három „szinoptikus” után a Sossal és/vagy Kígyóval ábrázolt János, a Skorpió téridő egységének képviselője zárja a sort (lásd a kereszt függőleges szárának tetején):



Santa Maria kolostor, Arles, 12. század első fele

Ezen a ponton hadd tegyek egy rövid kitérőt. Távol áll tőlem, hogy megkérdőjelezzem annak az oknyomozó, tényfeltáró megközelítésnek a jogosultságát, mely a tudományos egzaktuság követelményét szem előtt tartva arra keresi a választ, mikor és hogyan került fedésbe az evangéliumi négyesség ezzel az ószövetségi eredetű állatszimbolikával. Azt a kultúrtörténeti tényt azonban a filológiai adatolhatóság „fehér foltjaira” hivatkozva sem lehet kétségbe vonni, hogy a 16–17. század fordulóján, a négy újkori európai „hérosz” születésének időszakában ez a kettős kódrendszer nemcsak közismert volt, hanem élő hagyományként működött.

Még akkor is igaz ez, ha – mint például *Német Népkönyv* „ortodox lutheránus” összeállítója – az állat-alakoskodást már eleve negatív színben igyekszik feltüntetni, óva intve az olvasót ettől az „ördögtől való” kísértéstől. Az inkriminált szövegrész képnyelve ugyanis a maga „hús-vér” konkrétságával minden jel szerint jóval hathatósabb, mint közvetítőjének deklarált ideologikus szándéka. Az elfogulatlan olvasó aligha térhet ki az elől a kísértés elől, hogy az állatküzdelem jelenet sorát (amelyben olyan mitikus alakok jelennek meg, mint a Szarvas, a Kutya, a Bika, a Majom, a Páva) a fausti küldetés mibenlétének szimbolikus narratívájaként fogja fel és próbálja meg értelmezni. S egyszersmind annak a bizonyítékát lássa benne, hogy a titkos (vagy egyenesen tiltott) tudás felszínre hozásának ambíciója nemcsak az „igaz útról” letért Faustot motiválta, hanem – paradox módon – hittérítő kortársát is.

Nem vitatom annak a kutatói alapállásnak a jogosságát sem, mely az evangéliumi szenvedéstörténet négy kanonizált verzióját a szerzők eltérő ideológiai szándékainak lenyomataként vizsgálja. Ám ebben a megközelítésben óhatatlanul elszikkad az a képnyelvi többlet, mely az elbeszélt történet mind a négy verzióját konzisztenssé, önmagában, egymástól függetlenül is hiteles forrásműként teszi értelmezhetővé. Hiszen nemcsak e konkrét esetben, hanem általában sem létezik egy történeti értelemben megkérdőjelezhetetlen „pretextus” arról, *hogyan* is történt ténylegesen az, ami történt.

A kultúra tartósan hatékony narratíváinak többlete alighanem ez utóbbi kérdésfölvetésnek köszönhető, melynek morális imperatívusza a mindenkori művész képpalkotói ambícióját táplálja – időről időre felülírva a mégoly határozott ideológiai szándékot is. Gondoljunk bele: még az úgynevezett allegorikus kép jelentése sem fordítható le egyértelműen a fogalmi nyelvre. Nem pusztán a meggyőzés hatatos eszközeként performálja a szüzsét, hanem olyan jelbeszédként, jeltárgyak sorozataként, melyeknek talányossága a szövegalkotó – s nyomában a mindenkori olvasó – figyelmét a *hogyan*ról a meggyőzés voltaképpeni tárgyára tereli át: *mi* is az, ami valójában történt? Még akkor is ezt kutatjuk, ha tisztában vagyunk vele: nincs, és a földi történés síkján elvileg sem lehetséges egy végső, egyértelmű válasz erre a kérdésre.

Az evangéliumi négyesség és a nagy Nap-év

Bízást állíthatjuk, hogy 1601 a fordulat éve az újkori európai művelődéstörténetben: ekkor születik a drámairodalom korszakalkotó remekműve, a *Hamlet*, és ugyanekkor jelenik meg a *Don Quijote* első kötete, amely az európai regény fejlődéstörténetében játszik hasonlóan kulcsfontosságú szerepet. (Cervantes regényének második kötete, amelyen 1607-től folyamatosan dolgozott, 1615 novemberében jelenik meg.) Shakespeare és Cervantes személyes biográfiájának is van egy közös dátuma: a két írófejedeleme ugyanazon a napon, 1616. augusztus 23-án hunyt el.

A 16–17. század fordulója a világtörténelem korszakváltója is: 1588-ban Anglia legyőzi a spanyol Nagy Armadát. Ezzel Spanyolország mint gyarmatosító nagyhatalom elveszti vezető szerepét, amelyet közel egy évszázaddal korábban a portugálokkal szemben vívott ki (1492-ben az Amerikát felfedező Kolumbusz vállalkozását Izabella spanyol királynő támogatja; Cortez 1519-ben Mexikót, Alvarado 1523-ban Guatemalát, Pizarro 1532-ben Perut, ugyanekkor Almagro Chilét igázta le). A Nagy Armada veresége, valamint a megmerevedett feudális viszonyok következtében Spanyolország hanyatlásnak indul, míg Anglia vezető nagyhatalommá válik.

E politikai hanyatlás időszaka azonban Spanyolországban – paradox módon – a kultúra virágkora: a 17. század az úgynevezett „arany század” (Siglo de Oro), melynek csúcsteljesítményeit az irodalomban Cervantes mellett elsősorban drámaírók fényelzik (Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderon). E kulturális teljesítmény jelentősége máig ható, hiszen a négy újkori európai „héroszból” kettő: Don Juan és Don Quijote a spanyol aranykor szülötte.

Don Quijote karakterében mintha a Don Juanban háttérbe szoruló harcias (marsikus) lovagi erények támadnának föl, válnának dominánssá. (Emlékezzünk Molière darabjában (*Don Juan avagy a kőszobor lakomája*, 1665) Juan monológjára, melyben a nők meghódítását az „új földrészek” felfedezésének vágyával, önmagát pedig Nagy Sándorral állítja párhuzamba, jelezvén, hogy neki a szerelem „harcmezején” aratott győzelmekkel kell beérnie.)

De Cervantes regényének a *Hamlet*tel is van tematikus kapcsolódási pontja. A királyfi (Márk – Oroszlán) tragédiával végződő „egzisztenciális” drámája, amelyben az igazságtétel és a hatalomgyakorlás mikéntje a tét, itt a hűséges fegyverhordozó sikertörténeteként jelenik meg. Nem a főszereplő, hanem Sancho lesz az, aki a vágyott „sziget” kormányzójaként valószínűsít rátermettségét az igazságtévő bírói szerepkörre (még ha csupán egy megrendezett, „színpadias” ál-szituációban is – ami műfaji értelemben a Hamlet „egérfogó” jelenetével vethető egybe).⁶

⁶ Lásd ehhez Pálfi Ágnes: Bevezetések Cervantes próbatételes kalandregényének kronotopozsáról. In: *Világirodalom előadás II.* www.magyarszak.uni-miskolc.hu, 1999. 49–72, valamint Uő: *Athleta Christi – utópisztikus(?) világkép*, In: *Utópiák – ellen-utópiák*, Budapest, L'Harmattan, 2010, 51-74.

Fentebb már említettük, hogy az evangéliumok sorolását a lexikonok és Biblia-magyarázatok rendszerint a Máté evangéliumával kezdik. Kínálkozik azonban egy másik alternatíva is: az a földtörténeti korszakok rendjét követő precessziós menet, melynek kezdőpontja az Oroszlán, tehát Márk evangéliuma; ez után a Bika képviselőjében Lukács verziója, majd Máté evangéliuma következik, s végül a Skorpió képviselőjében megszólaló János. E haladási irányt választva a szenvedéstörténet négy verziója folyamatszerűségében válik olvashatóvá: a konstans és változó motívumok szerepeltetésének módozatai, az interpretáció hangsúlyeltolódásai egyfajta szellemi fejlődéstörténetként válnak értelmezhetővé, miközben minden egyes stádium mint karakteresen különböző, önmagában is teljes világtűkör válik leírhatóvá.

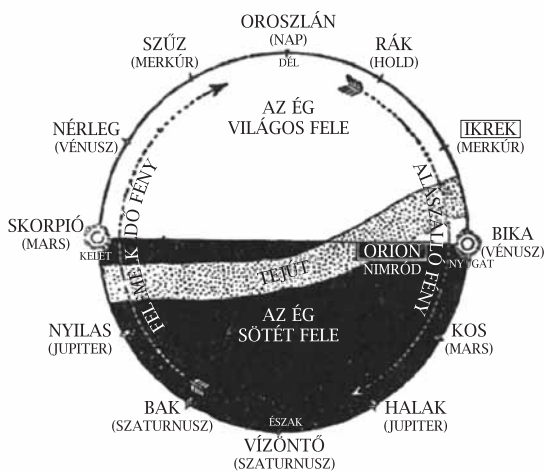
A „világhoroszkóp” Baktay Ervintől kölcsönzött ábráján a Bika és a Skorpió, a Vízöntő és az Oroszlán a nagy Nap-év fix keresztjét jelöli ki:

Tömörítve, a világkorszakok hozzávetőleges időbeli elhelyezésével kiegészítve – ugyancsak Baktay interpretációját idézem:

A Nap a „természetének legjobban megfelelő” Oroszlán csillagképben legutóbb az ie. 11–9. évezredben tartózkodott; a hagyomány szerint ez volt a zenit, az „aranykor”. A nagy Nap-év alászálló fél íve az Oroszlán és a Vízöntő közötti szakasz, a felemelkedő fél ív pedig a Vízöntőtől az Oroszlánig terjed. A „világos”

fél ívet a „sötétől” a Bika–Skorpió tengely választja el. A Bika-korszakban (~ ie. 4320–2160) az anyagi erők „látszólag elnyelik a Napot, amely az éjszakába hanyatlik”. A Krisztus fellépésével (a Halakkal egyidejűleg) induló Vízöntő-korszak jelenti a mélypontot; de ugyanakkor ez a felemelkedés, az újjászületés kezdete is: elérve a Skorpiót a Nap „az ég világos felébe szárnyal, mint a sas”, hogy újra elfoglalhassa „égi házáat” az Oroszlánban.⁸

Számos jel mutat arra, hogy a Nap precessziós útvonalának fordulópontjain az emberiség a felemelkedés–alászállás teljes programját drámai módon éli át; mint-



A precessziós nagy Nap-ciklus vázlata⁷

⁷ Lásd Baktay Ervin: *A csillagfejtés könyve*, Szépirodalmi, 1989 (Reprint, eredeti kiadás: 1942), 300.

⁸ Lásd uo. 297–300.

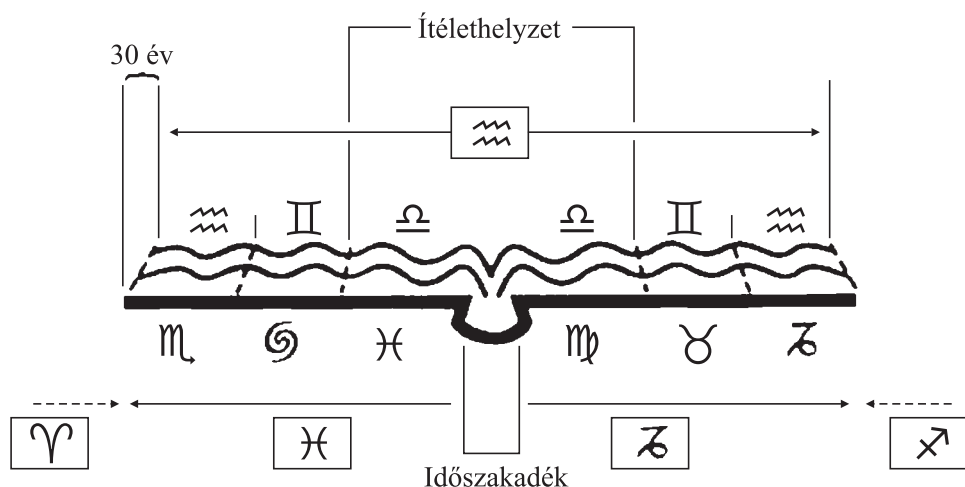
ha nem csupán a számára adott korszakban volna spirituálisan jelen, hanem a megelőző, a rákövetkező s a vele átellenben lévő korszakok drámai történéseiben is. Ugyancsak Baktay említi a Mithrasz-kultuszt, mely már a Bika-korszakban – a Nap „éjbe hanyatlásának” fázisában előre jelzi a Vízöntőben esedékes fordulatot: Mithra, a fekete Bikát legyőző ifjú (akárcsak az „oroslántermészetű” Buddha) valójában már Krisztus-előkép – annak az újjászülető Napnak a képviselője, mely a Vízöntőből a Skorpió irányában felemelkedő útjára indul.

Ez a belátás sarkallt az egyidejűleg érvényben lévő négy evangélium összehasonlító elemzésére, melyet a Szcenárium következő lapszámban Márk könyvével, Krisztus királyságának mint az evangéliumok alaptémájának a vizsgálatával fogunk indítani. Ezt követi majd a négy újkori „hérosz” alakját, küldetését és sorstörténetét feldolgozó alapművek összehasonlító vizsgálata.



Salvador Dalí (1904–1989): *Don Quijote és Sancho Panza*, litográfia, 58×46 cm, 1957

Melléklet



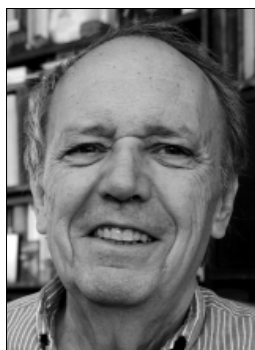
1. ábra. A Vízöntő-apokalipszis „nyitott könyve” (Pap Gábor nyomán)

Szellemiség	Lelkiség	Testiség
Bika	Bika	Skorpió
Ikrek	Szűz	Nyilas
Rák	Mérleg	Bak
Oroszlán	Skorpió	Vízöntő
Szűz	Ikrek	Halak
Mérleg	Rák	Kos
Skorpió	Kos	Bika
Nyilas	Oroszlán	Ikrek
Bak	Nyilas	Rák
Vízöntő	Bak	Oroszlán
Halak	Vízöntő	Szűz
Kos	Halak	Mérleg

2. ábra. A tulajdonságszintek kapcsolata az évkörön

Ágnes Pálfi: Paragraphs on the Reinterpretation of Cervantes' Novel

In the first part of the essay the author expressly challenges the conventional interpretation of the novel, according to which Don Quixote, a “castle-builder” fantast, lives in a dream world whereas Sancho, his loyal squire, is a man of sober reality. In her view, the hero of the novel leaves his well-equipped library behind exactly because he becomes aware of the world of chivalric novels being no more than virtual reality. In order to support this point, she quotes Dostoevsky who ascertains that the unsaid and concealed reason for Don Quixote’s adventures is that “the fantast feels a sudden yearning for reality”. Contrary to that, Sancho sticks with him not only because he is anxious to govern the island promised by the knight but also because he wishes to experience day by day, adventure by adventure the existence of the spiritual world which propels Don Quixote. The essayist interprets the hero’s tilting at windmills as a fight with “giant mechanical puppets”, his twin-selves, who are moved by the same divine spirit, spiritual energy, as him. She calls attention to the spiritual turn which she considers essential for the man of today: Don Quixote’s fight in our age is no longer *against* but *for* windmills – and not simply out of economic necessity but with the purpose of restarting the stalled dialogue between sky and earth. In the second part of the essay the author informs of the recognition she arrived at as a grammar school teacher and later university professor over the past two decades. According to that, the four modern European “heroes” (Don Quixote, Hamlet, Don Juan and Faust) have inherited the spirituality of the four canonical Gospels. In her view, the characteristics of these four “mirrors of the world” are to be explored and reinterpreted in a new manner through the animal symbolism of the astral mythic tradition. She draws a parallel between Cervantes’ novel and the Aquarius-Gospel according to Matthew, symbolised by angel and man, pointing out that the protagonist of the novel is also the carrier of Aquarius qualities. Finally, she indicates that she is to continue the discussion of the topic in the autumn numbers of *Szcenárium*. She is to publish the culture history and comparative analysis of the variants of the four gospels first, followed by those of the four “heroes”.



BALOGH GÉZA



A kívülálló

Gellért Endre tündöklése és rettegései (6. rész)

*„Hol zsarnokság van,
ott zsarnokság van...”¹*

Major Tamás hatalma először a Rajk-per idején látszik megrendülni. Hívei aggódnak érte, ellenfelei azt remélik, hogy az egész magyar színházi élet korlátlan hatalmú pápáját hamarosan száműzik trónjáról. A diktatúra pedig csak addig kegyes feltétlen híveihez, amíg a bölcs vezérek érdekei úgy kívánják. A Rajk-per komoly veszélyt jelent azokra, akiket valamilyen oknál fogva belerángatnak. Major az illegitimitásban Gobbival együtt Péter Gábor² embere volt, de ez 1949-ben már semmiféle garanciát nem jelentett. Rajk Lászlóval³ is a mozgalomban ismerkedtek meg, és a háború után rendszeresen összejárnak. Révaival együtt Rajk is lelkes látogatója a Nemzeti Színház előadásainak. Hogy mekkora kockázat volt valóban Major számára a Rajk-per, arról a vélemények megoszlanak. Természetesen nem kizár-

¹ Illyés Gyula: *Egy mondat a zsarnokságról* (1951, megjelent 1956. november 2-án az Irodalmi Újságban)

² Péter Gábor (1906–1993) kommunista politikus, az Államvédelmi Osztály (ÁVO), majd az Államvédelmi Hatóság (ÁVH) rettegett vezetője, a koncepciók perének előkészítője és első számú lebonyolítója. 1952-ben leváltják, 1953-ban letartóztatják és börtönbüntetésre ítélik.

³ Rajk László (1909–1949) kommunista politikus, előbb mint belügyminiszter létrehozta az ÁVO-t, majd félreállítják, az akkori pártállami hierarchiában a jelentéktelenebb külügyminiszteri tárcát kapja meg. 1949 márciusában koholt vádak alapján letartóztatják, szeptemberben kémkedésért halálra ítélik és két társával együtt kivégzik. 1955-ben rehabilitálják. 1956. október 6-i újrateremtésén százezres tömeg tüntet. A forradalom leverése után özvegyét és fiát letartóztatják, és két évre Romániába deportálják.

ható, hogy őt is megfigyelés alatt tartotta az ÁVH, mert Révai jobbnak látta öt-hónapos pártiskolára küldeni, hogy ne legyen szem előtt⁴. Hogy ez elegendő volt-e a megóvására, vagy az utókor próbálja felnagyítani a veszélyt, azt ma már nehéz megállapítani.

Távollétében Gellért irányítja a színházat.

A társulat is érzi, hogy az igazgató hatalma megingott, többen csatlakoznak a leváltását sürgetők táborához. A Major-ellenes „összeesküvés” komoly pártfunkcionáriusok és vezető minisztériumi tisztviselők beleegyezésével, sőt támogatásával zajlik. Mégsem történik semmi Major visszatéréséig. De a társulat mozgolódása elgondolkoztatja Révait. Egyszer csak – állítólag az *Ármány és szerelem* premierjének délelőttjén, tehát 1950. december 8-án – hívhatja Gellértet, és közli vele: leváltja Majort, és őt szándékozik kinevezni a Nemzeti Színház élére. Gellért visszautasítja a felkérést, arra hivatkozik, hogy nincsenek ilyen irányú ambíciói. Bár a négy szemközti beszélgetésnek nincs szem- és fültanúja, azért feltételezhető, hogy Gellért döntésében mindenkori korrektsége is döntő szerepet játszik: nem kíván Major háta mögött a pozíciójára törni. A történet azonban ezzel nem ér véget, mert Révai ezek után egy másik intézmény, a Madách Színház⁵ igazgatói székét kínálja fel. Erre Gellért nem ad egyértelműen elutasító választ, hanem hajlandó elkészíteni egy javaslatot a megnövelt társulat összeállítására.

A történet két változatban maradt ránk. A Révaival lezajlott négy szemközti találkozót Molnár Gál Péter könyve⁶ foglalja össze, olvasmányosan, szépírói erőnyekkel, „szó szerinti” idézetekkel, nyilván Major elbeszélése alapján. Egy évtizeddel később Major mégis módosít a történeten, a szereplőkön, a helyszínen, és a



Révai József (1898–1959)

folytatásra is másképp emlékszik: „Mikor befejeztem a pártiskolát, és kijöttem onnan, behívtak a párt kulturális osztályára, behívták Gellért Endrét is és ott volt a színház párttitkára. Elég nagy társaság gyűlt össze, valami hat-nyolc ember, és ott sorra mondták, hogy engem le kell váltani. Megkérdezték Gellértet, vállalja-e, hogy ő legyen az igazgató. Gellért azt mondta, hogy ő nem vállalja. Mindegy, akkor sorra megszavaztatták az embereket, és mindegyik azt mondta, hogy igen, leváltani, leváltani, leváltani. De hát személyi kultusz volt, az elnöklő Révai József azt mondta: *tehát marad*. És így megmaradtam, pedig mint később kiderült, ha ott leváltanak, mindjárt le is tartóztatnak. Úgyhogy a

⁴ Az ötlet nem Révaitól származik. Beck Judit (1909–1995) festőművész, Major Tamás felesége írt kétségbeesett levelet Révainak, hogy küldje férjét pártiskolára, mert „rendkívül kimerült”.

⁵ A minisztérium éppen a Szovjetunióból hazatért igazgató, a huszonöt éves Barta Zsuzsa (1924–1992) leváltására készült. Végül – miután Gellért ezt sem fogadta el – Horvai Istvánt nevezték ki a Madách Színház élére.

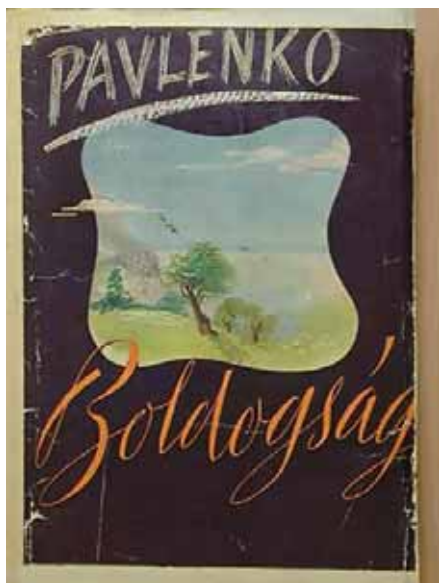
⁶ *Emlékpróba*, 338–339.

párttitkárunk nagyon meg volt lepve, sőt kimondottan dühös volt ezért, és olyan megjegyzéseket tett, mikor kifelé jöttünk a lépcsőn, hogy azért ne hidd, hogy a hullámok tetején fogsz maradni.

Utólag megtudtam, hogy amíg a pártiskolán voltam, nagy élet volt a színházban. Állandóan bejárt Péter Gábor, együtt voltak, és nagyon jól érezték magukat. Szóval az ÁVH és a Nemzeti Színház, míg én nem voltam benn, nagyon jóban volt egymással.”⁷

Arról tehát elfeledkezik, hogy Révai megpróbált Gellért segítségével puccsot előkészíteni, ami kizárólag Gellért karakánságán bukott meg. Ha a Majorra leselkedő veszélyt is készpénznek vesszük, akkor Gellértnek köszönheti, hogy nem került sor a letartóztatására. Arról sem tesz említést, hogy Révai ezután egy ellen-Nemzeti Színházat akart létrehozni Gellért segítségével, hiszen a Madách Színház átszervezésével ez meg is valósult, csak éppen Gellért nélkül⁸.

Ő inkább kitartott igazi hivatása mellett. Az 1949 decemberében bemutatott *Boldogság* rendezéséért, amellyel a színház Sztálin hetvenedik születésnapját ünnepli,



Új Magyar Könyvkiadó, 1948

a következő évben megkapja első Kossuth-díját⁹. Pavlenko önéletrajzi motívumokat feldolgozó regénye és a belőle készült színpadi átirat tanmese az emberi bátorságról. Háborús rokkant hőse megpróbálja megtalálni a helyét a békés hétköznapiakban. Számára a „boldogságot” a közösségért végzett munka jelenti. A történet a személyi kultusz apoteózisa, tele mindazzal a sallanggal, ami a korszak szovjet filmjeiből és a színházak hasonló kötelező házi feladataiból áradt a nézőtérre. A darab főszerepét, Voropajev ezredest játszó Ladányi Ferenc könnyek között vall a magasztos feladatról a Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján:

„Mint az a színész szólok hozzátok, akit közel húsz esztendős pályafutása alatt

⁷ Koltai Tamás: *Major Tamás. A Mester monológja*. 84.

⁸ A Madách Színház 1951-ben költözött át a Madách térről a Magyar Színház Izabella téri épületébe, ahol 1961-ig működött. Ezzel valóban megszűnt a Nemzeti Színház hatéves hegemoniája, mert a Magyar Néphadsereg Színháza néven szintén 1951-ben megnyíló egykori Vígszínházzal együtt hirtelen két komoly vetélytársa lett a Major Tamás vezette intézménynek. A Madách társulatának átszervezésében pedig Horvai figyelembe vette Gellért korábban elkészített tervezetét.

⁹ A másodikat két év múlva, a *Fáklyaláng*ért ítélik oda. Ekkor kapja második Kossuth-díját Illyés is. Ugyancsak Kossuth-díjjal tüntetik ki ezért a produkcióért Bessenyeit, Ungvárit és Bihari Józsefet.

mindössze egy évvel ezelőtt ért az a szerencse, hogy találkozott azzal a szereppel, mely döntő módon változtatta meg a színjátszásról addig kialakult véleményét, amely rengeteg új dologra tanította meg a szerepalkotással kapcsolatban. [...] Ezen a szerepen keresztül rádöbrentem a színjátszás igazi céljára: embert állítani az emberek elé, aki a közösség nagy ügyéért harcol, akinek ha vannak is önös, kicsinyes érdekei és fogyatékosai, leküzdi azokat, s minden energiáját a nép szolgálatába állítja. Ilyen ember Voropajev ezredes. Addigi szerepalkotási eszközeim elégteleneknek bizonyultak. De igen értékes utasításokat mondott számomra Pudovkin¹⁰ elvtárs.

A második felvonásban Voropajev tüdővérzés után betegen fekszik nyugágján a csodálatos krimi ég alatt. Mikor a felvonás végén meghallja, hogy a közelben a jaltai konferenciára összegyűltek a nagyhatalmak vezető férfjai, köztük maga Sztálin elvtárs, betegségét leküzdve kikel az ágyból, mert arra gondol, hogy ő nem fekszik betegen, mikor hazája sorsáról döntenek. Én ebben a jelenetben kiléptem az ágyból, egy fának támaszkodtam s igaz átélésre törekedve elmondtam a szövegemet, s fűrgén megindultam a kijárat felé. Arra gondoltam, hogy ez a Voropajev lelke lángolásával most legyőzi a betegségét. Meg is volt a sikerem. De Pudovkin elvtárs bebizonyította, hogy nem gondoltam át, és nem vittem keresztül szándékomat elég mélyen. Ezt az utasítást adta: »Legyen betegebb az egész felvonás alatt, ne üljön fel egyszer sem, és a kezét is alig-alig mozgassa. Szenvedjen jobban. Akkor lesz döbbenetes, mikor egyszer csak kilép az ágyból. És amikor kilépett, győzze le hitét és fizikumát a betegség. Mondjon el egy mondatot, és zuhanjon vissza. És keljen fel megint. Színpadon levő két társa akarja támogatni magát, maga hárítsa el a segítő kezeket. Essen végig a földön, és tápáskodjon fel újra. Élje át azt a szörnyű harcot, melyet fizikumáért a betegség és a lélek ereje vív. S végül győzedelmeskedjék az utóbbi. Szavai így nem lesznek szólamszerűek, és a játéka élményt szerző lesz.« Én a következő előadáson végrehajtottam Pudovkin elvtárs instrukcióit, és a jelenet próba nélkül is olyan hatásfokra emelkedett, amit azelőtt sohasem tapasztaltam.”¹¹

Ladányi dagályos és a megindultságát alaposan túljátszó előadasmódja jócskán túlteljesíti a korszak megszokott felszólalásainak stílusát. Ezért még nem kellene odafigyelni rá. A Voropajev szerepével kapcsolatban elhangzottak azért érdemelnek figyelmet, mert már itt felfedezhetők annak a Gellért Endrével kialakuló konfliktusnak a csírái, amelyek nyolc évvel később, a *Peer Gynt* próbáin teljeseznek ki. Gábor

¹⁰ Vszevolod Pudovkin (1893–1953) orosz filmrendező, a némafilm korszak jelentős alakja az orosz filmművészetben. Filmtörténeti jelentőségű művei: *Az anya* (1925), a *Szent-Pétervár végnapjai* (1927) és a *Dzsingisz kán utóda* (1928). A hangosfilm időkában meg sem közelítette korábbi műveinek színvonalát. Magyarországon több hónapig tartózkodott, hogy tanácsaival segítse a sematikus filmek születését. Az ő „tanácsainak” köszönhető többek közt az Illyés Gyula kisregénye nyomán készült *Föltámadott a tenger* című film elsőkétyesítése. (Rendező: Nádasy Kálmán és Ranódi László, 1953)

¹¹ Elhangzott a Színház- és Filmművészeti Szövetség II. színházi konferenciáján, 1951. október 13-án. Színház és Filmművészet, 1951. október–november.

Miklóssal, a Nemzeti párttitkárával együtt Ladányi az, aki megengedheti magának, hogy nyíltan szembeszálljon Major Tamással, és ebben a harcban mindketten Major csatlósaként kezelik a pártonkívüli Gellértet. Ebben a referátumban még csak anynyi történik, hogy a *Boldogság* kapcsán nem említi meg a darab rendezőjének nevét, csupán ódákat zeng Pudovkin kétes értékű instrukciójáról. A mindenható szovjet filmrendező nem tett mást, mint hogy beletenyerelt egy alapvetően más hangvételel előadásba. Ízléstelen és hatásvadász „tanácsa” kilóg a játék egészéből, és méltatlan ahhoz a munkához, amelyet Gellért ezúttal is folytatott a darab elfogadtatása és hitelessé tétele érdekében. Ráadásul etikai vétséget is elkövetett magyar kollégájával szemben, mert az ő megkerülésével egy új szituációt hozott létre az előadásban.

A referátumban elhangzottakra Gellért diplomatikusan reagált felszólalásában: „Ladányi Ferenc csak nagy kínlódások, önmaga alaposabb megismerése után jutott el odáig, hogy Voropajev ezredet a *Boldogságban* testileg és lelkileg egyaránt hitelesen megformálhassa. A próbák kezdetén nemcsak arról beszéltünk, hogy milyennek kell lennie Voropajevnek, de arról is, hogy – különösen a darab első jelenetében – Ladányi mozgékonyabb, nyugtalanabb egyénisége, dallamos beszéde, csengőbb hangja szöges ellentétben van Voropajev csüggedtségével, fáradtságával, színtelen, kopogó hangjával. Az ellentét felismerése, a távolság nagysága közelebb vitte a színészt a megoldáshoz.”¹²

Hogy Gellért ezt az előadást is komolyan vette, azt abból tudhatjuk, hogy a kevés próbával, lóhalálában, felsőbb utasításra előrántott darab egyik fontos szerepével kapcsolatban több színészt is kipróbált. Először Major Tamás játszotta a városi párttitkár, Vaszjutyin szerepét. Ideges, zavarodott, kapkodó embert formált belőle. Később Várkonyi Zoltán hasonló szellemben, de rokonszenvesebb vonások hangsúlyozásával állt be a kész előadásba. Gellért ezt a megoldást sem tartotta kielégítőnek, Gábor Miklóstra osztotta át a szerepet, amellyel viszont a színész akkori politikai szerepe került át a színpadi valóság világába. A kényes felhangok elkerülésére végül egy kevésbé erőteljes egyéniség, a fiatal Somogyvári Pál¹³ kapta meg a folyton izgatott párttitkár figuráját.

A hitelesség érdekében Gellért olyan színészeket állít csatasorba, akik képesek a sematikus jellemekből is igazi embereket formálni: Olty Magda, Mészáros Ági, Gobbi Hilda, Ruttkai Éva, Ferrari Violetta, Orbán Viola¹⁴, Baló Elemér¹⁵, Biha-

¹² Gellért Endre: *A rendező alkotó munkája*. Színház és Filmművészet, 1951. október–november.

¹³ Somogyvári Pál (1924–1994) 1947-től a Nemzeti Színház tagja, 1989-től örökös tagja, közben egy-egy évadot Szolnokon, illetve Kaposváron töltött. Vidéki évei alatt néhány főszerepet (Hamlet, Cid, Lear), a Nemzetiben többnyire epizódszerepeket játszott.

¹⁴ Orbán Viola (1901–1971) hosszú ideig vidéki színházak tagja, majd 1938-tól a Független Színpadon, a Városi Színházban és más fővárosi társulatoknál működik. 1949-től haláláig a Nemzeti Színház művésze.

¹⁵ Baló Elemér (1892–1970). Már 1918-ban szerződött a Nemzeti Színház, de a Tanácsköztársaság idején vállalt szerepe miatt elbocsátották. Ezután különböző fővárosi színpadokon lépett fel, majd 1945-ben ismét a Nemzeti Színház tagja lett.

ri József, Molnár Tibor¹⁶ vagy Makláry János¹⁷ mind olyan színészek, akiknek szájában az ügyetlenül megírt mondatok is képesek életre kelni, a mesterkélt szituációk is igazaknak tűnnek.

A gondosan összeválogatott szereplőgárda tudta csak megmenteni Gellért (ezúttal Várkonyi Zoltánnal közösen végzett) másik propagandisztikus feladatát is. Háy Gyula a szocreal egyik díszpéldájaként emlegetett hírhedt darabját, *Az élet hídját* a Magyar Dolgozók Pártja II. kongresszusa tiszteletére írta. A bemutató előtt két nappal ezt mondja a színházi hetilap munkatársának: „A felszabadulás óta szüntelenül azon dolgozom, hogy a szocialista dráma terén is elérjem azt a színvonalat, melyet a *Tiszazug*, az *Isten, császár, paraszt* és egyéb darabommal a kritikai realizmus terén elértem... *Az élet hídjában* azt mutatom meg, hogy az egyének sorsa milyen szorosan összefügg a közügyekkel.”¹⁸ Vagyis az első szocialista realista magyar dráma megalkotására vállalkozott.

A darab minden mondata hamis, minden helyzetét egy tapasztalt dramaturg patikamérlegén adagolták. Megfelelő súllyal domborodik ki benne a Magyar Kommunista Párt vezető szerepe, az ellenség (a kiscgazdák, jobboldali szocdemek meg a többi reakciós) aknamunkája, valamint az ingadozó értelmiség tétovázása és a munkásosztály hősi helytállása. A dráma középpontjában a Kossuth-híd¹⁹ építése



Az élet hídjáról szóló tudósítás a Színház és Mozi 1951. május 11-i számában

- ¹⁶ Molnár Tibor (1921–1982) Gellért és Somlay növendéke a főiskolán, 1949-ben a Nemzeti Színház tagja, majd Miskolcra szerződik. 1956 után három évig külföldön él. 1962-től haláláig a Vígszínházban játszik. Ő is a „fényes szelek” nemzedékének kiemelkedő alakja.
- ¹⁷ Makláry János (1907–1980) A Vígszínházban kezdte pályáját, majd vidéki esztendőik után több fővárosi társulat tagja volt. 1945-től nyugdíjba vonulásáig, 1971-ig a Nemzeti Színház művésze. Makláry Zoltán öccse.
- ¹⁸ Színház és Mozi 1951. február 11.
- ¹⁹ A második világháborúban felrobbantott budapesti Duna-hidak pótlására épült úgynevezett fél-állandó híd. A koalíciós kormány 1945. április 19-én döntött a megépítéséről. 1946. január 18-án adták át, 1957-ben forgalmon kívül helyezték, 1960-ban lebontották. Helyét az egykori pesti és budai hídfőnél, a Kossuth Lajos téren és a Batthyány téren emlékkő őrzi.

áll. A színpadon a monumentális építkezés képei váltakoznak különféle kamara-jelenetek helyszíneivel (minisztériumi iroda, a főhős Bódog Mihály lakásának konyhája, eszpresszó, falusi szoba). Vagyis az író a korabeli magyar valóság teljes keresztmetszetét kívánja bemutatni.

Az 1951. február 13-án lezajlott bemutatóról a rendkívüli eseménynek kijáró tisztelettel és illő terjedelemben számolnak be a kritikák. A Színház- és Filmművészet két tanulmányt is közöl. Keszi Imre²⁰ Háy drámaírói művészetét és a színészek munkáját, Gyárfás Miklós a rendezők teljesítményét elemzi. „Az a világ, amelyet Háy Gyula darabja oly szemléletesen mutat be, közelmúltunk világa, éppen útban afele, hogy történelemmé váljék – írja Keszi. – Az az időszak, amely már elég távol van tőlünk ahhoz, hogy útját, jelentőségét áttekintsük, de elég közel is ahhoz, hogy felvetődő fontos kérdéseit újra átélni, átérezni tudjuk. A darab alapvető problémái – a munkához és a közösséghez való új viszony kialakulása, a nehézségek leküzdése, a jövőért hozott áldozat – ha persze sokkal fejlettebb fokon is, mai életünknek is alapvető problémái. [...] A harc, amelyet szocialista jövőnk építéséért folytatunk, ha változott formák közt is, de ugyanaz a harc, és az ellenségnek is legfeljebb saját maga által választott neve változott meg; mi ismerjük őt és tudjuk igazi nevét: a világimperializmus.”²¹ Ezután elismerő szavakkal méltatja a főszereplők, Rajczy Lajos (Bódog Mihály), Mészáros Ági (Erzsi, a felesége), Bihari József (Varga, ács), valamint Somlay Artúr (Dániel, miniszteri tanácsos) és a többiek alakítását. „A darab nagy kommunista hőse – Bódog Mihály mellett – Dániel, a munkásból lett miniszteri tanácsos – olvashatjuk az esszében –, a mozgalom régi, nagyszabású harcosa. Egyetlen jelenetében Somlay Artúr kitűnően érezteti a kommunista jellemzőségeket, kitartást, a nehéz pillanatokban való tettekrekésztséget, határozottságot. Eggyel marad csak adós: a kommunista vezető tömegkapcsolataival.”²² (A Somlay által megszemélyesített Dániel tanácsos, aki nem más, mint Gerő Ernő²³, a „hídverő” égi mása, a dráma egyik csúcspontján Rákossal beszél telefonon. A mesterkélt bensejesség jelenet a *Viharos alkonyat* egyik epizódjának utánzata, amelyben Lenin felhívja telefonon Polezsájev professzort.)

²⁰ Keszi Imre (1910–1974) író, költő, kritikus, műfordító, zenetörténész. 1946 és 1949 között a Szabad Nép kulturális rovatvezetője. A Rákosi-korszak irodalomkritikájának reprezentatív képviselője.

²¹ Keszi Imre: *Az élet hídja. A dráma és szereplői*. Színház- és Filmművészet, 1951. március 22. I. m.

²³ Gerő Ernő (1898–1980) kommunista politikus, az emigrációban a szovjet Belügyi Népbiztosság (NKVD – Narodnij Komisszariat Vnutrennyih Gyel) tisztje. Hazatérése után mind a Magyar Kommunista Pártban, mind a Magyar Dolgozók Pártjában és a kormányban vezető pozíciókat tölt be. A propaganda az ő nevéhez kapcsolta a Kossuth-híd felépítését, ezért kapta a „dolgozó néptől” a nevére rímelő hídverő jelzőt. 1956-ban a párt első titkára. A forradalom kitörésének másnapján elmondott rádióbeszédében fasiszta csőcseléknek nevezi a felkelőket, és elzárkózik minden engedménytől. Október 25-én leváltják, a Szovjetunióba menekül. 1960-ban hazatér, kizárják a pártból. Nyugdíjas éveiben visszavonultan él.

Gyárfás Miklós írása elismeréssel szól a két rendező, Gellért és Várkonyi közös munkájáról. A kötelező sallangok mögött a kiváló szakember sejteti azt a küzdelmet is, amelyet a sematikus írói munka hitelesebbé tételéért folytattak a rendezők: „Háy Gyula darabjával kapcsolatban csak a szocialista realista igényű rendezés állhatja meg a helyét. *Az élet hídja* legélénkebben abban különbözik az előtte bemutatott magyar daraboktól, hogy történelmi perspektívája van, és hogy a mű főcselekményét képező hídépítés szimbolikus jellegűvé nő. E két sajátosság azzal jár, hogy a dráma előadását igazi szocialista pátosznak kell áthatnia. Másik jellemzője a drámának a rendkívüli tömörség, a szűkszavúság. Ez arra kötelezte a darab rendezőit, hogy a játékot sok színnel gazdagítsák, s a lelkiállapotok változását ne csak játékkal, hanem sok feszültséget adó szünettel is alátámasszák. Ezeket a szüneteket körültekintően kellett megkomponálni. A dráma fordulópontjaiban kiszélesített feszültség, s az emberi jellemek megváltozását kísérő, tartalommal megtöltött csend szinte lüktet *Az élet hídja* előadásában. A rendezés egyik nagy eredménye éppen abban látható, hogy a nagy színpadi szünetek mindvégig érdekesekek, izgalmasak, és elősegítik a játék fejlődését. [...] A dráma tömörségét tehát sikerült a rendezésnek a realizmus nyelvén megszólaltatnia, feloldania, kiszélesítenie és értékes színekkel gazdagítani.”²⁴

Ladányi Ferenc kevésbé elnéző a kollégáival szemben. Korábban már idézett főtitkári beszámolójában nemcsak Bessenyei Ferenc Bánk bán-alakítását, Major Tartuffe-jét, Uray Tivadar²⁵ és Ajtay Andor²⁶ modorosságait ostorozza ellentmondást nem tűrő szavakkal, de az elnöki emelvényen mellette helyet foglaló Somlay Artúr Dániel miniszteri tanácsosáról is ekképp nyilatkozik: „Ez a nagyszemű művész elmulasztotta érzelmi tartalommal megtölteni a figurát, sőt az az érzésem, hogy gondolkodni sem sokat gondolkodott annak a kommunista vezetőnek az agyával, akit ábrázolt. Cselekedett és beszélt a színpadon érzések és gondolatok nélkül, ezért alakítása csak addig hatott rám, míg az ő egyéni, megjelenésbeli szugesztivitása uralkodott a színpadon, de azon túl kiütközött játékából a sablon.”²⁷

Somlay a szünetben távozik a konferenciáról. Alig egy hónappal később megírja búcsúleveleit, amelyek sosem jutnak el a címzettekhez. November 10-én önkézeivel véget vet az életének. *Az élet hídja*ban játszott szerepét Ladányi Ferenc veszi át.

Shakespeare szerény helyet tölt be Gellért pályáján. Mindössze két művet rendezte, mindkettőt Major Tamás társaságában: 1949-ben az *Ahogy tetsziket*, 1952-ben pedig a *Hamletet*. Ha hozzászámítjuk azt a két másik produkciót, a *Lear királyt* és a *Macbethet*, amelyekben a szokásos főrendezői beavatkozásnál

²⁴ Gyárfás Miklós: *Az élet hídja. A rendezés.* Színház- és Filmművészet, 1951. március

²⁵ Uray Tivadar (1895–1962) Major ekkor már elküldte a Nemzeti Színháztól, amelynek 1923 óta tagja volt. 1950-től a Madách Színház művésze.

²⁶ Ajtay Andor (1903–1975) a szegedi társulatnál kezdte pályáját, majd 1932-ben a Vígszínház szerződtette. 1943 és 1945 között a Nemzeti, majd ismét a Vígszínház tagja. 1963-tól nyugalmába vonulásáig a Madách Színház művésze.

²⁷ Színház és Filmművészet, 1951. október–november



A három Hamlet: Ungvári László, Básti Lajos, Major Tamás
(forrás: terasz.hu)

nagyobb mértékben volt kénytelen részt venni, akkor is szomorúan kell tudomásul vennünk, hogy az igazi találkozása Shakespeare-rel sohasem jött létre. Pedig Hamlet alakja sokat foglalkoztatta, ezt több nyilatkozata és írása bizonyítja. Aligha kétséges, hogy ő javasolta a bemutatását. Ha a produkció létrejöttének körülményei más képp alakulnak, ez lehetett volna legszemélyesebb vallomása önmagáról és arról a világról, amelyben élni volt kénytelen.

Kárpáti Aurél már 1925-ben azt írta, hogy: „Ne áltassuk magunkat – Hamlet titka a zseni titka. Kifürkészhetetlen, mint Shakespeare maga. Tragikumának zárlait bogyozhatjuk, bonthatjuk, a rejtelmes ábra, amelybe a lángész minden időkre szóló varázsát szötte bele, soha egészen fel nem fejthető.”²⁸ Gellért rejtőzködő lény a színészen keresztül azonosulhatott volna a dán királyfi alakjával a képzeletbeli Dániában, amely börtön. Amelyről tudjuk, mennyi rekesz, őrhely és dutyi van benne. De azt még nem tudjuk, mi álmok jönek a halálban, ha leráztuk mind a földi bajt. Mert a *Hamlet* – szimbólum. „Pozitív jelentésre át nem fordítható jelkép. Melankolikus kifejezője mindama »dolgoknak«, amelyekről »bölcselemünk« legfőljebb »álmodni képes«.”²⁹

A zsarnoki hatalom azonban elkergeti az álmokat. Révai József felszólalása azon az ominózus szövetségi konferencián minden kétséget kizáróan elmondja, hogyan *kell* a *Hamletet* színpadra vinni a népi demokratikus Magyarországon 1952-ben: „... Major elvtárs egyik-másik Shakespeare-rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajon igaza van-e neki, azt állítván, hogy Shakespeare »kitűnő marxista volt«, hogy III. Richárd lényegében Hitler Adolf figurájáról volt megmintázva és így tovább.

Nem helyes ez, elvtársak! Ez a mesterséges modernizálás, a klasszikusok mesterséges aktualizálása. [...] Mindezt azért említtem, mert a Nemzeti Színház az évadban a *Hamlet* felújítására készül. Vigyázat, nehogy valami »kommunista«, »osztályharcos« *Hamletet* csináljanak! Ez nem lenne egyéb, mint a dekadens polgári rendezés megismétlése – persze ellenkező előjellel –, amely [...] *Hamletből* a saját köldökét néző, a saját lelkével és lelkiismeretével viaskodó árnyék-alakot formált.

Ha az ellenkező végletbe esnénk, és a színdarabot úgy rendeznénk meg, hogy Hamlet csupa cselekvés lenne, aki egyebet sem tesz, mint öt felvonáson keresztül

²⁸ Kárpáti Aurél: *Hamlet tragikuma*. In: *Örök Shakespeare*. Bp., 1948. 40.

²⁹ Kárpáti, uo.

bosszút áll Claudiuson, – ismétlem, ellenkező előjellel, – ugyanazt a hibát követnénk el, mint a dekadens polgári rendezés. Hamlet nem pozitív hős, abban az értelemben, ahogyan erről ma beszélünk. A pozitív hős a *Hamlet*ben az, aki Claudius és Hamlet ellentéte fölé emelkedik, egy mellékfigura, aki a végszóra jön be: Fortinbras. De ezt csak melleleg, »rendezői utasításként« mondom.”³⁰

Révai éles elméjű ideológus. Pontosan tisztában van a darabban rejlő veszedelemmel. Azt is világosan látja, hogy az előadás egyik kulcsa tényleg Fortinbras szerepének értelmezése. Természetesen mellébeszél; egyáltalán nem azért aggódik, hogy túlzottan „osztályharcosra” sikeredik a felújítás. A *Hamlet* minden diktatúrában veszedelmesen aktuális. Jól tudta ezt Pütkösti Andor³¹, amikor 1943-ban Várkonyi Zoltán főszereplésével színpadra állította, és tudták a Madách Színház nézői is, amikor százkét előadáson át zsúfolt házak előtt hallgatták a fasiszta veszélyre figyelmeztető üzeneteket. Révai pontosan értette, hogy ha nem vigyázunk, Fortinbras érkezése nem a felszabadítást, hanem a zsarnokság folytatódását jelentheti. Azt, amiről egy másik szocialista ország költője, Zbigniew Herbert³² egy évtizeddel később írott verse, a *Fortinbras siratóéneke* szól: „Ég veled herceg, vár rám a csatornázás terve / a határozat a kéjnök és koldusok ügyében, / és egy jobb börtönrendszert is ki kell találnom, / mert mint helyesen jegyezted meg, Dánia börtön.”³³

A Nemzeti Színház szót fogad a főideológus utasításainak. Fortinbrast két pozitív hős, Gábor Miklós és Sinkovits Imre fogja játszani. Ezen ne múljon. Az már inkább elgondolkodtató, hogy a címszerepet és több más főszerepet három-három színészre osztják ki. Csak ha már végképp nem futja a készletből, akkor érik be kettős szereposztással (Claudius, Ophelia, Polonius). De Gellért helyzete tovább súlyosbodik azzal, hogy Major nemcsak rendezőként kíván részt venni az előadásban, olthatatlan szerepétvágyát a címszerep eljátszásával is igyekszik csillapítani. Ezzel végképp eldőlt a *Hamlet* sorsa. A három Hamlet három különböző értelmezést kínál. Szó szerint veszik Ophelia szavait: „udvarfi, hős, tudós”. Básti eljártssza az udvarfit, Ungvári a hőst, Major pedig a tudóst. De Major mégiscsak kilóg a sorból. A kollégák összesúgnak a háta mögött, hogy Shakespeare-t összetéveszti Józsóf Attilával. A monológoknál előrejön, és feltartott mutatóujjal akarja a nézőket „taní-tani”. Gellért pedig azzal indokolja a készülő alakítást, hogy Major intellektusa újszerű értelmezésre ad lehetőséget.

Az öt és félórás előadás megpróbál grandiózus lenni, de a hatalmas „történelmi” díszletek miatt a képváltozások nyomasztóan hosszadalmasak, próbára teszik a nézők türelmét. Olyan az egész, mint egy operaelőadás a húszas-harmincas években. Még „forradalmi jelenet” is van benne, mint a *Borisz Godunov*ban: amikor

³⁰ Színház és Filmművészet, 1951. október–november.

³¹ Pütkösti Andor (1892–1944) író, rendező, színikritikus, 1941 és 1944 között a Madách Színház igazgatója. Magyarország német megszállását követően öngyilkosságot követett el.

³² Zbigniew Herbert (1924–1998) lengyel költő, író, esszéista, a 20. századi lengyel líra egyik legjelentősebb alakja.

³³ Kerényi Grácia fordítása. In: *A Föld fényei. Mai lengyel költők*. Bp., 1968.

Laertes a feltüzelt tömeg élén betör a palotába, az olyan, mint egy valóságos nép-felkelés. Arról már nem tehetnek, hogy a vezér hamarosan lepaktál a zsarnokkal. Nem számít, mert addigra már úgyis szétesett az előadás. Ungvári váratlanul nagy sikert arat, sokat merítve Laurence Olivier filmbeli alakításából³⁴. Básti inkább a lírai megoldások felé hajlik. Major pedig mintha egy másik előadásból tévedt volna ide. Idegen számára mindaz a konzervatív teatralitás, amelyet mint rendező megteremtett maga körül. Gellért keze nyoma pedig nem látható sehol. Minden igyekezete abban merült ki, hogy valamiféle összhangot teremtsen a különböző stílusban játszó szereplők között. Talán nem akart tudomást venni a kudarcról, hiszen több alkalommal nehezményezte, hogy a sajtó agyonhallgatja a nagyszabású vállalkozást.

A *Hamlet*t elszalasztott lehetőségért persze kárpótolta a *Ványa bácsi*, az *Ozorai példa*, a *Fáklyaláng* és a *Pygmalion*, meg egy közéjük beillesztett *Nosztty fiú-felújítás*³⁵. Ezek után újabb fordulat következett Gellért pályáján. Az 1953 novemberében bemutatott *Volpone* remek előadás volt. Szerette a közönség és szerette a kritika is. Egészen addig, amíg Nagy Péter³⁶ meg nem írta *Mi a baj klasszikus előadásainkkal?* című terjedelmes tanulmányát, amely a korszak színházi életének állapotát elemezte, különös tekintettel a Nemzeti Színházra.

Az írás elrettentő példaként hozza fel a *Volpone* előadását: „Minden jelenetén, minden alakításán látszik: rendkívül tehetséges rendező, rendkívül tehetséges színészgárda együttes munkája, amely azonban helytelen elvi alapokra épül, s ezért helytelen irányba fut.”³⁷ A szerző már azt is rossznéven veszi, hogy nem Ben Jonson eredeti darabját játsszák, hanem Stefan Zweig³⁸ átdolgozását, amelyet Illyés Gyula nemcsak lefordított, hanem magyar színpadra is alkalmazott. Felteszi hát a szónoki kérdést: „miért kellett Illyésnek az ötfelvonásos reneszánsz verses drámát

³⁴ Laurence Olivier (1907–1989) saját rendezésében és főszereplésével 1948-ban forgatta a *Hamlet*t, amely még abban az évben elnyerte a Velencei Filmfesztivál nagydíját. 1949-ben Olivier megkapta a legjobb filmért és a legjobb férfi alakításért járó Golden Globe-díjat. Ugyancsak 1949-ben Oscar-díjat kap mint az év legjobb filmje, a legjobb színész, a legjobb látvány és a legjobb jelmez, továbbá Oscarra jelölik a rendezőt, a legjobb női mellékszereplőt és a zeneszerzőt. Olivier filmje évtizedeken át számos *Hamlet*-előadásra volt hatással. A nyomait még a Madách Színház 1964-es változata és Gábor Miklós *Hamletje* is magán viselte.

³⁵ A *Nosztty fiú esete Tóth Marival*. Mikszáth regényét Benedek András és Karinthy Ferenc alkalmazta színpadra. A bemutató 1950 májusában volt, három évvel később felújították.

³⁶ Nagy Péter (1920–2010) irodalomtörténész, kritikus, egyetemi tanár, az MTA rendes tagja. 1978–79-ben a Nemzeti Színház igazgatója. 1985-től Párizsban UNESCO nagykövet. Nagy Adorján fia.

³⁷ Nagy Péter: *Mi a baj klasszikus előadásainkkal?* Csillag, 1954. 4. szám

³⁸ Stefan Zweig (1881–1942) osztrák író, költő, műfordító. Ben Jonson (1572–1637) komédiájának átdolgozását 1928-ban készítette, magyarországi bemutatója 1930-ban volt a Magyar Színházban. Illyés Jules Romains (1885–1972) francia átíratását is figyelembe véve adaptálta a darabot 1947-ben. Jonson eredeti műve csak 1961-ben jelent meg először magyarul, Vas István (1910–1991) fordításában.

egy 20. századi átdolgozásból négy felvonásnyi prózában fordítania? Talán az eredeti már idejét múlta? Talán az színpadképtelen? Minderről szó sincs, ellenkezőleg: tisztább eszmei mondanivalójú, élesebb és költőibb, mint Zweig átdolgozása. [...] Zweig a maga idejében s a maga ideológiájában – az imperializmus korában, egy dezilluzionált liberális polgár szemével – becsületes munkát végzett, amikor azt mondatta *Volpone*jával, hogy a társadalomban nincs remény, itt csak a szemesnek, a nagyobb gazembernek áll a világ. De vajon nem áll-e közelebb a mi világunkhoz s a mi világnézetünkhöz a reneszánsz Ben Jonsonnak a világlátása, aki élesen leleplezte a kezdődő kapitalizmus minden fekélyét? [...] És ehhez hozzátenném még azt is, hogy Illyés Gyula [...] újabban nem jó fával fűti nyelvi fantáziáját. [...] A *Volpone* és a *Tüvétevők* nyelve erősen egy töről sarjad, s ez a tő érzésem szerint nem esik messze a *Lélekbűvár* fájától...”³⁹

Nagy Péter nem színpadban gondolkodik. Az irodalomtörténész és főleg a marxista beszél belőle. Illyésnek tökéletesen igaza van, amikor a magyar változat előszavában ezt írja: „Ez a *Volpone* nem pusztán Ben Jonson alkotása; átdolgozás, nem is egyszeri. A mű eredeti formája két cselekvényt társít, hosszadalmasan, az alapgondolat ártalmára. Az egyik elhagyása – a lényeg kiemelése – a darabnak új diadalutat nyitott. Erre vállalkozott – nem elsőként – a német Stefan Zweig; az ő átalakítását alakította szinte molière-i mintára a francia Jules Romains.”⁴⁰

Az Illyés munkája elleni ideológiai kirohanástól nem sokban különbözik Nagy Péternek az előadásról alkotott véleménye sem: „Mint mondtuk, az előadás rendkívül egységes, kidolgozott: a maga módján valóban a Nemzeti Színház egyik legjobb előadása (Gellért E. rendezése). A kérdés csupán az, hogy ez a mód milyen? A rendezés és a színészek fél szeme állandóan a közönségen van, s keresve keresik az alkalmat, hogy azt megneveztessék, függetlenül attól, hogy az a jellem, szituáció vagy az egész előadás vonalába belevág-e vagy sem.”⁴¹

A vaskalapos érvek hatalmas vitát generáltak, amely több mint fél éven át zajlott a Csillag című folyóirat hasábjain, és „harsányság vitaként” vonult be az ötvenes évek színháztörténetébe. A számos megszólaló között Gellért Endre is reagált az elmondottakra. Szokásához híven nem sértettségének adott hangot, és nem csupán a saját munkáira vonatkozó bírálatokra reagált. „Nagy Péter a »harsány stílusban« látja a Nemzeti jellegzetességét – írja. – Szerinte ez a harsányság »az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzéséből ered«. Hogy mit értünk harsányságon, azon lehet vitatkozni. Csehovra bizonyára nem illik ez a jelző, de Shakespeare vagy Schiller talán nem is tiltakoznék ellene. Az ő drámáik zenekarában a fuvola, a hegedű és a többi hangszer mellett lehetetlen nem meghallani a kürtök szavát, a dobok pergését, a trombiták harsogását. Továbbra is igyekszünk tehát harsánynak lenni akkor és ott, ahol az író vagy a mondanivaló ezt így igényli. Mert helytelen szembeállítani a harsányságot az eszmei mondanivalóval. Az ön-

³⁹ Nagy Péter i. m.

⁴⁰ Ben Jonson: *Volpone*. Illyés Gyula előszava. Bp., 1954. 5.

⁴¹ Nagy Péter i. m.



Major Tamás mint Corbaccio
(forrás: magyarszinhaz.hu)

badította ki a szellemet a palackból. A próbákon arra bízta a színészeket, hogy merjenek túlozni. Ez mindenképpen újfajta megközelítés az eddig mindig megfoltolt, tudatosan és precízen komponáló rendező palettáján.

Csiky Gergely enyhén porlepte vígjátékait mindig egy kicsit hazafiúi kötelességből játszották a magyar színházak. A *Buborékok*at 1884-ben mutatták be, majd 1912-ben volt egy felújítása, aztán újabb negyvenkét évig nem került színpadra. Amikor 1954-ben ismét műsorra tűzi a Nemzeti, Kárpáti Aurél azon töpreng, hogy mit kezdhet a huszadik század színháza ennek az ügyesen szerkesztett, de különféle műfajok elemeit felhasználó darabbal. „Ilyen műfaji kevertséget *stílusegységbe* foglalni, helyes szintézisben feloldani bizonyára nem könnyű feladat az előadás rendezője számára – írja. – Kivált manapság, amikor a darab *tegnapi* eszmei mondanivalójának *mai* vonatkozása szintén tisztázásra szorul. Még inkább nehezíti a helyzetet, hogy az a társadalmi osztály, amelynek bűnös pazarlása ellen a szerző szatírája, figyelmeztető szándékú éles bírálata annak idején irányult, napjainkban már nincs sehol. Gellért Endre éppoly komoly elmélyedésre valló, mint gondosan megmunkált rendezése azt az *egységes stílus*kategóriát, amelybe a családi komédiától a »nemzetfenntartó« osztály társadalmi szatírájáig,



Szörényi Éva a *Buborékok*ban, Színház és Mozi, 1954. március 26.

⁴² Gellért Endre: *Rendezői gyakorlatom tanulságaiból*. Csillag, 1954. 5. szám

a javító tendenciájú erkölcsrajztól a mulattató bohózatig, a vígjátéki jellemektől a torzképalakokig változó darab *minden* részletkülönbsége összefogható, úgy látszik, elsősorban a *karikírozás* felé való elhajlásban találta meg. [...] A karikírozó túlzás kiterjesztése az egész előadásra több ponton megbosszulja magát. Így még a főszerepet egyébként kitűnően alakító Ladomerszky Margitnál is, akinek realisztikus vonásokkal megrajzolt szörnyeteg Szidóniája helyenként épp az eltúlzott karikírozás révén sokat veszített bajkeverő s pusztító félelmetességéből. [...]

A karikírozó mértéktartásra ebben az előadásban Gőzon adott igazi mintául szolgáló példát. Az ő Solmay alakítása elejétől végig töretlenül egységes s legkiélezettebb komikai vonásaival sem veszélyezteti az ábrázolt alak reális valóságát. [...] Mindent egybevetve azt kell mondanunk, hogy az előadásnak számos kiemelkedő mozzanata volt, mind az összjáték, mind egyes szereplők művészi alakítása tekintetében. Magának a darabnak a felújítását pedig csak örömmel fogadhatjuk s egyenesen szerencsének tartjuk.”⁴³

Révai József aggályai a *Hamlet*tal kapcsolatban semmiségek ahhoz képest, ami *Az ember tragédiája* körül zajlott az ötvenes években. Madách drámai költeménye több diktatúrában okozott riadalmat. Már az 1937-es a hamburgi bemutatón is beakarták tiltani, mert egy külön bizottság úgy ítélte meg, hogy a falanszter-kép sérti a nemzetiszocializmus eszméjét⁴⁴. Elrendelik, hogy a rendező tegye egyértelművé: a helyszín a Szovjetunió. Ezért cirill betűs feliratokat helyeznek el a színpad falakon. Talán innen származik a kommunista diktatúra páni félelme a darabtól. Az illetékesek persze sohasem játszanak nyílt kártyákkal. Azt nem merik kimondani, hogy ideológiai veszélyt jelentene a szocialista eszmékre, mert ez azt jelentené, hogy az egész marxista-leninista eszmeiség hazugságokra épül, és ingatag lábakon áll. Inkább Madách művének művészi értékeit vonják kétségbe. Hol a vallásosságát, hol a pesszimizmusát emlegetik. A koalíciós időkben, 1947-ben még sor kerül egy felújításra, de azt 89 előadás után, 1948 elején leveszik műsorról, és a pártállam első hét esztendejében szóba sem kerülhet az újabb színpadra állítása⁴⁵.

Pedig a marxista irodalomtörténészek között is akadnak, akik szót emelnek a mű védelmében. Waldapfel József⁴⁶ 1952-ben átfogó tanulmányt ír Madáchról,

⁴³ Kárpáti Aurél: *Buborékok*. Színház és Filmművészet, 1954. április

⁴⁴ Vö. Balogh Géza: *Németh Antal és a rendezői színház. 2. rész: Ellenszélben*. Scenárium, 2014. 1. szám.

⁴⁵ Csak egy diákelőadás töri meg a csendet 1954-ben, erre utaltam e cikksorozat 1. fejezetének bevezetőjében. A Madách Gimnázium hét előadásán a Zeneakadémia kistermében (a mostani Solti György teremben) a magyar szellemi élet kiválóságai és a korábbi *Tragédia*-előadások résztvevői közül sokan megjelentek.

⁴⁶ Waldapfel József (1904–1968) irodalomtörténész, az ELTE tanszékvezető egyetemi tanára, az MTA rendes tagja. A reneszánsz és a felvilágosodás korabeli magyar irodalom egyik legjelentősebb 20. századi kutatója. Ő volt a Madách Gimnázium előadásának ideológiai felügyelője. Jóindulatát és Madách iránti rajongását mindannyian tapasztalhattuk, akik az előadásban részt vettünk. Két eseményre emlékszem vele kapcsolatban. Az egyik: „kirendezte” a párizsi színből a guillotint, mert az a forradalom kegyetlenségét hangsúlyozta. A másik: az utolsó előtti előadáson boldogan újságolta, hogy a Nem-

melynek bevezetőjében kijelenti: „A Madách-probléma tudomásom szerint egyike azoknak a kérdéseknek a magyar irodalmi hagyomány értékelésében, amelyek körül a legnagyobb bizonytalanság és nyugtalanság tapasztalható, amelyek tisztázását a legtöbb oldalról sürgetik. Színházlátogató dolgozóink széles rétegeiből és pedagógusok köréből egyre követelőbben hangzanak ilyen kérdések: miért nem játsszák *Az ember tragédiáját*? Mit kezdünk vele az iskolában? Sőt egyenesen így is: Mondják meg végre, haladó vagy reakciós-e Madách?”⁴⁷

A naiv kérdésfelvetés egy meggyőződéses marxista tudós elszántságát tükrözi, amellyel felveszi a harcot a *Tragédia* tiltását eredményező dogmákkal. Hivatkozik a párizsi szín különleges helyzetére: ez az „álom az álomban” azért fontos, mert itt Ádám Keplerként éli át a francia forradalom eseményeit. Az sem mellékes, hogy ez az egyetlen álomkép, amelyből nem kiábrándultan ébred a főszereplő. „A Marseillaise éppen a Habsburg udvarnak a »tisztá tudományból« kiábrándult asztrológusát rázza föl”⁴⁸ – írja. A londoni színház kapcsolódó temető-jelenetben az író „a londoni vásár összes szereplőit felvonultatja, saját sírjukat ásatja meg velük, tehát az elemekre bomló kapitalista társadalom sírját.”

A tanulmány legkényesebb része természetesen a falanszter-jelenethez fűzött magyarázat. Ennek a képnek mindig „központi szerepe volt *Az ember tragédiája* értékelésében. Nemcsak mi vagyunk érzékenyek a szocialista társadalom torz ábrázolása iránt. Már Erdélyi János⁴⁹ mindjárt a költemény megjelenése utáni bírálatában a legsúlyosabb szavakkal éppen ezt bélyegezte meg. [...] Szerinte Madách itt »azon eszmék paródiáját adja, melyeket a civilizáció romlottsága, a társadalmi élet fenéje, a köznyomor kiáltó szava sürgetett elő az emberből«⁵⁰. Mégis, bármennyire Erdélyi oldalán van a mélyebb igazság, magának a szocializmus jelentőségének értékelésében, s bármennyire igazat adnak Erdélyi felháborodásának *Az ember tragédiája* eddigi színpadi története és reakciós magyarázatai, hiba volna *Az ember tragédiája* eszmei tartalmának értelmezésében külön erre a színre támaszkodni s megelégedezni Arany értelmezéséről. [...]

A falanszter-jelenet a kapitalizmus sírba zuhanása után megszülető szocialista társadalomnak s vele általában a társadalomnak végső vonaglását mutatja be.



Waldapfel József
(1904–1968)

zeti Színház engedélyt kapott a *Tragédia* bemutatására az 1954/55-ös évadban. Meghatottan tette hozzá, hogy ez bizonyára a mi előadásunknak is köszönhető.

⁴⁷ Waldapfel József: *Madách Imre*. Irodalomtörténet, 1952. I.

⁴⁸ I. m.

⁴⁹ Erdélyi János (1814–1868) költő, kritikus, filozófus, a Kisfaludy Társaság tagja, később titkára. Érdeklődött a drámai műfajok iránt, a drámapíráló bizottmány jegyzője, 1848–49-ben a Nemzeti Színház aligazgatója volt. Világos után bujdosni kényszerült, 1851-től a sárospataki főiskolán filozófiát és irodalomtörténetet tanított.

⁵⁰ Erdélyi János: *Pályák és pálmák*, 1886. 177.

De ennek a végső alakulásnak, ennek az eltorzulásnak az oka nem a szocializmus maga, hanem a természettel való kétségbeesett küzdelem.”⁵¹ A legkényesebb jeleket kényszeredett magyarázata így fejeződik be: „Ne felejtsük el, hogy benne olyan kollektivisták elképzelések kritikája szólal meg, amelyekkel a marxizmus mindig élesen szembeszállt, olyan értékek féltése, amelyek igazi megbecsülését a szocializmus hozta meg.”⁵²

Waldapfel igyekezete nem hozza meg a remélt eredményt. A drámai költemény csak két év múlva jelenhet meg könyvalakban, Waldapfel bevezetőjével, amely az 1952-es tanulmány átdolgozott és rövidített változata. A színházi bemutatóra pedig csak 1955. január 7-én kerülhet sor. A rendkívül kényes feladatra való tekintettel ezúttal nem ketten, hanem hárman rendezik a darabot, Gellért



Marton Endre Krencsey Mariannal és Kalmár Tiborral a Fészek Klubban (forrás: nol.hu)

és Major mellé a színház harmadik rendezője, Marton Endre⁵³ is csatlakozik. De Gellért az előadás koncepciójának létrehozója. Ez abból is világos, hogy Major Lucifer szerepét is játssza. Igaz, Marton Endre nyilatkozata szerint „A színpadon a rendelkezőpróbákban egyszerre vesznek részt a rendezők. Viszont az úgynevezett emlékpőrbákat párhuzamosan, egy időben két helyen is tartjuk: a házi színpadon és a nagy színpadon, egy-egy rendező vezetésével. A tervszerűen előkészített munkában minden képet mindkét szepozitásban mindhárom rendező

próbálja. A próbák előtt összeegyeztetjük elképzeléseinket, és a próbák után kicséreljük tapasztalatainkat és élményeinket.”⁵⁴

Hogy a trojka legfontosabb alakja Gellért, az abból is kiderül, hogy már Marton nyilatkozata előtt cikket jelentet meg Madách művének rendezői alapelveiről. A Waldapfel tanulmányának gondolatmenetére épülő írás számos idézettel támasztja alá a dráma színpadi megvalósításának legfontosabb problémáit. „A drámai költemény jellegéből ered, hogy a rendezésnek a *Tragédia* költői szépségének megtartása mellett a minél drámaibb színpadi megoldásra kell törekednie – állapítja meg. – A *Tragédiának* ezt a drámaiságát a színpadon való bemutatása után

⁵¹ I. m.

⁵² I. m.

⁵³ Marton Endre (1917–1979) Pütkösti Andor Madách Színházának stúdiójában kezdte a pályát, 1945-ben a Vígszínház rendezője, majd főrendezője. 1949-ben a Nemzeti Színház szerződteti, melynek 1956-tól főrendezője, 1971-től 1978-ig igazgatója. Főiskolai tanár, az ITI Magyar Központjának elnöke.

⁵⁴ Színház és Mozi, 1953. december 12.



Zichy Mihály: *Az ember tragédiája I szín*, litográfia, 1885 (forrás: mek.oszk.hu)

számtalan tanulmány, hozzászólás vonta kétségbe. Pedig az eddigi előadások közül a legelőbbben éppen azok élnek a köztudatban, amelyek a mű költőiségét és drámaiságát egyaránt igyekeztek érvényre juttatni.”⁵⁵

Ennél terjedelmesebb és elmélyültebb elemzést tart a bemutatót megelőző sajtótájékoztató. Expozéja a rendezői elképzelés pontos és körültekintő dokumentuma, amelyből az utókor is megközelítő pontossággal felidézheti a felújítás fő jellemzőit. „Amikor újra felvetődött a *Tragédia* bemutatása, akkor célkitűzésünk az volt: lehetőleg minél teljesebb *Tragédia*-előadást adni, az összes eddigi előadásoknál teljesebb *Tragédiát* – mondja bevezetőül. – Rögtön felvetődik tehát a kérdés, hogy a *Tragédia* több mint 4100 sorából hány sort játszunk el, nem mechanikusan, hanem abból a gyakorlati szempontból kiindulva, hogy mennyi az a szövegmennyiség, amennyi a mondanivaló megérthetősége, a mű eszmeiségének kibontása szempontjából okvetlenül szükséges.”⁵⁶ Természetesen politikai okai is vannak, hogy hangsúlyozza: minden idők legteljesebb előadása kerül színre a szocialista Magyarország Nemzeti Színházában. „Húzásokra lényegében olyan szövegrészeknél került sor, amelyek vagy nagyon lelassítják a drámai menetet, vagy költői részek ugyan, de nem eléggé szépek, s amelyekről már Arany János is írt.”⁵⁷

Ezután rátér a drámai költemény 15 képének tagolására. A korábbi hagyományokkal szakítva most a „bibliai” képek, vagyis az első és a második szín után lesz először szünet, majd a második felvonás képei Egyiptomtól Konstantinápolyig folyamatosan követik egymást. A harmadik részben a két prágai, a párizsi és a londoni szín látható. Tehát a tézis és antitézis ellentét-párját, Londont elválasztják a falansztertől. „Mi úgy érezzük – mondja Gellért, – hogy helyes, ha a történelmi képektől elválasztjuk azokat a képeket, amelyek víziószerűek, amelyek az író kora után játszódnak le, s amelyek a fantázia kivetítődései. A londoni vásárral lezárul a történelmi képek sora; London Madách életének időszakát jelöli. A falanszternek, az úrnek és a jégvidéknek a víziószerűségét hangsúlyozni szeretnénk nemcsak díszletekben, hanem a jelmezekben is, és hangsúlyozni szeretnénk a drámai események rohanásában Lucifer egyre növekvő aktivitását.”⁵⁸

Ezután rátér a dráma értelmezésének kérdésére. Ezek közül a sajtótájékoztató résztvevőit bizonyára a falanszterről elhangzottak érdekelték leginkább. A precíz és alaposan átgondolt mondatokból ma is érezzük az ötvenes évek fagyos légkörét, a kockázatos vállalkozás miatti szorongást és a szerepjátszás, a tettetett könynyedség drámaiságát Gellért szavaiból: „Beszélni kell a falanszterről is. Meg kell mondanom, hogy ezt a problémát nem érezzük kényesnek. Itt történtek a múltban a legszemérmertlenebb hamisítások. A húzásokkal összefüggésben azt is megmondom, hogy a legteljesebb szövegre éppen elsősorban a falanszterjelenetnél töreked-

⁵⁵ Gellért Endre: „*Oh, hallom, hallom a jövő dalát*” – Az ember tragédiája néhány rendezői problémájáról. Irodalmi Újság, 1954. november 6.

⁵⁶ Koltai Tamás: Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968) című munkája teljes terjedelmében közli Gellért tájékoztatójának szövegét. Bp., 1990. 191–201.

⁵⁷ Koltai, i. m. 191.

⁵⁸ Koltai, i. m. 193.



Major Tamás mint Lucifer a *Tragédiában*
(forrás: nemzetiszin haz.hu)

tünk. [...] A falanszterszínnél ez a teljesség tudatos és megfontolt, nemcsak azért, hogy ne találjanak kihúzott sorokat, hanem mert a falansztert csak így lehet eljátszani. Nyilvánvaló, hogy a falanszter utópiajellegét és embertelenségét kell hangsúlyozni.”⁵⁹

Ez az előadás is monumentális volt. Oláh Gusztáv díszletei lenyűgözték a nézőket, és az állandó emelvényrendszer gördü-

lékennyé tette a változásokat. A siker elsőpró volt. A pénztáraknak kígyózó sorok álltak, lovasrendőrök tartották fenn a rendet. A sajtó a kivételes eseménynek járó figyelemmel és lelkesedéssel fogadta a várva várt eseményt.

Csak a Szabad Nép hallgat. Molnár Miklós, a színházi rovat korábbi vezetője, ekkortájt az Irodalmi Újság munkatársa, illetve felelős szerkesztője némi késéssel ír terjedelmes beszámolót: „Nagyobb költő, mint Madách, van irodalmunkban. Drámának jobb a *Bánk bán* a *Tragédiánál*. Az élet- és emberábrázolás realizmusában klasszikus prózairodalmunk mélyebbre ásott. De Madách műve egyedülálló nagy kísérlet a magyar irodalomban az emberiség egész fejlődésének átfogó, dialektikus ábrázolására. Maradéktalanul helyesen persze csak a marxista, dialektikus materializmus módszerével lehet ezt a feladatot megoldani. Az idealista világnézetű s a dialektikát mechanikusan alkalmazó Madách válasza épp ezért a nagy szándék és koncepció alatt marad. Olykor-olykor eszmei sekélyesség és hamisság is csökkenti a költői ábrázolás hatását.”⁶⁰ Ezután hosszan elemzi a mű pesszimizmusának történelmi okait, majd a történelmi színek taglalása után eljut a falanszterhez, amelyről kénytelen kijelenteni: „tagadása annak, hogy a kapitalizmust egy fejlettebb társadalmi rendszer követi.” Kifogásolja az író tömeg-ábrázolását és hitét, majd – meglepő fordulattal – mégis elismerően szól az előadásról:

„Talán ez az első – húsz év óta mindenesetre első – olyan *Tragédia*-rendezés, amelyben soha nem homályosítják el a lényegét azok a különböző körülmények – dekoratív történelmi helyzetek vagy fantazmagóriák –, amelyek között Ádám harcba megy. [...] Most nemes, letisztult előadást látunk. Eltűnt belőle a régi előadások legtöbbjének torzító miszticizmusa, egzotikumhajhászása, álpátosza és revűszerűsége. Értelmezésében szilárdan a földön áll most a *Tragédia* – anélkül, hogy bármit is vesztené költői szépségéből és emelkedettségéből. [...]

A legfontosabb azonban az, hogy Ádám nem részvétlen átutazó vendég a történelem különböző korszakaiban, hanem korának embere, aki átéli és átérzi mind-

⁵⁹ Koltai, i. m. 197.

⁶⁰ Irodalmi Újság, 1955. január 29.

azt, ami vele s körülötte történik, s éppen ezáltal kerül a középpontba. [...] S ez nemcsak azon múlik, hogy Besenyei Ferenc és Básti Lajos jól játszik. Múlik ez Gellért, Major és Marton rendezőkn is, akik megértették, hogy nem az fűzi egységbe a 15 színt, ha Ádám kívülállóként kommentálja az eseményeket, hanem épp ellenkezőleg: Ádám szüntelen és szenvedélyes törekvése minden helyzetben arra, hogy [...] célját elérje. A Tragédia dramaturgiai-szerkezeti egysége ugyanis: »a küzdés maga«.⁶¹



Kálmán György, Besenyei Ferenc és Ungvári László a Falanszter színben (forrás: színhaz.net)

Természetesen Molnár Miklósénál sokkal színvonalasabb írások is születtek a bemutató kapcsán. Hogy mégis ezt választottuk ízelítőül, annak két oka van: Molnár politikai súlya volt a legtekintélyesebb akkoriban, körmönfont stílusa és okoskodó okfejtése pedig a legjellemzőbb a korszak kritikusai hozzáállására.

De a *Tragédia* 1955-ös felújításának története ezzel nem ért véget. Ahogy távolodunk a premier forró hangulatától, előbukkannak a művet elutasító bírálatok. Elsőként Hermann István⁶² a Lukács-iskola jellegzetes ellenérveit sorolja fel bírálatában⁶³. Aztán maga Rákosi is megtekinti az előadást. Tombol, ekkor hangzik el az a sokszor idézett mondata, mely szerint „az a maguk szerencséje, hogy nem szeretek művészeket börtönben látni.”⁶⁴ A dühöngő vezér másnap intézkedik, hogy azonnal vegyék le a műsorról a darabot. Major, mint a Magyar Dolgozók Pártja Központi Bizottságának tagja eléri, hogy az első két hónapban harmincháromszor zsúfolt házak előtt játszott előadást az évad végéig két-három alkalommal műsorra tűzhessék.

Március 27-én és április 2-án a Szabad Népből megjelenik Lukács György hírhedt „több évtizedes különvéleménye” Madáchról, amely tovább mélyíti egykori tanítványa, Hermann István dolgozatának kifogásait⁶⁵. Lukács tekintélye végleg megpecsételi a Nemzeti további előadásainak sorsát. De ezzel nincs vége a virtuális autodafénak; az Irodalmi Újság májusban közli Szergej Krusinszkij⁶⁶ eredetileg

⁶¹ Uo.

⁶² Hermann István (1925–1986) filozófus, esztéta, kritikus. 1958-ban mint Lukács körének kiemelkedő alakját eltávolítják az ELTE filozófiatörténeti tanszékéről. Középiskolai tanár, majd a Színháztudományi Intézet munkatársa. 1973-tól tanszékvezető egyetemi tanár, 1976-tól az MTA levelező tagja.

⁶³ Művelt Nép, 1955. február 6.

⁶⁴ Idézi Molnár Gál Péter *Rendelkezőpróba* című könyvében. Bp., 1972. 167.

⁶⁵ Lukács György: *Madách tragédiája*. Szabad Nép, 1955. március 27. és április 2.

⁶⁶ Szergej Konsztantyinovics Krusinszkij (1909–1959) szovjet orosz író, újságíró, 1945-től a Pravda csehszlovákiai és magyarországi tudósítója.

a Pravdában megjelent budapesti színházi levelét, amely szerint Madách művének „helytelen filozófiai alapgondolata sikertelenségre kárhoztatta a színház munkáját. Külsőleg bármennyire ragyogók voltak is Madách versstrófái, bármilyen tehetségesen oldották is meg feladatukat rendezők és színészek – a hazugság ettől még nem válik igazsággá.”⁶⁷

1956. április 9-től visszakerül a színház műsorára a *Tragédia*. A forradalom leverése után, 1957 augusztusában a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon és a kőbányai Csajkovszkij Parkszínpadon is eljátsszák néhány alkalommal. A Kádár-kormány ezzel is bizonyítani akarja, hogy a haladó hagyományok ápolásáról másképp vélekedik, mint elődei.

Az 1954/55-ös szezon végén azonban létrejön a Nemzeti Színház háború utáni korszakának talán legnagyobb bukása, Gorkij *Az anya* című monumentális regényének színpadi változata. A négyórás, tizenegy képből álló, hatvan-valahány szereplőt és száznál több statisztát felvonultató, soha véget érni nem akaró monstrum ismét Gellért és Major közös rendezésében kerül közönség elé. Hatalmas tömegfelvonulások váltakoznak intim szobajelenetekkel, a regényfolyamból ügyetlenül összeollózott, drámaiatlan párbeszédekkel. Az 1906-ban keletkezett művet a szovjet irodalomtörténészek a szocialista realizmus első alkotásaként emlegették. Pedig a bevallottan agitációs céllal született regény művészi fogyatékoságait – romantikus túlzásait, publicisztikai megoldásait, patetikus szólamait – több marxista kritikus már keletkezése idején bírálta. Nagy Lajos⁶⁸ pedig így írt róla az első magyar kiadás megjelenésekor, 1913-ban: „Nem használtam soha, még beszélgetés közben sem irodalmi munkára azt a jelzőt, hogy unalmas. [...] Gorkij regényéről azonban mégis így kell mondanom a véleményemet: soha unalmasabb könyvet nem olvastam. Miért? Közhelyes típus Pavel Vlaszov. Sablonosan megkonstruált példánya az agitátornak. Az *anya* új és érdekes, de az érdekességből nem futja ötszáznegyven-valahány oldalon át.”⁶⁹

Gellért alighanem megsejtett valamit a vállalkozás reménytelenségéből, mert bár az előkészületek idején adott nyilatkozataiban izgalmas feladatnak nevezi a színpadra állítást, a premier közeledtével egyre tartózkodóbb: azzal hárítja el a riporterek érdeklődését, hogy az eredményt csak az elkészült előadás igazolhatja. A nyomasztóan érdektelen előadást azonban a két címszereplő, Gobbi Hilda és Somogyi Erzs⁷⁰ néhány emlékezetes pillanata sem tudta megmenteni a bukástól.

⁶⁷ Szergej Krusinszkij: *Budapest színházaiban*. Irodalmi Újság, 1955. május 7. A Pravda 1955. április 29-én megjelent cikke nyomán.

⁶⁸ Nagy Lajos (1883–1954) író, publicista, a húszas években a Nyugat főmunkatársa és baloldali lapok szerkesztője. 1945-től a Szabad Nép munkatársa, majd félreállítják. Az *anyáról* írott hajdani recenziója azért érdemel figyelmet, mert egyébként rajongott Gorkijért, és művei nagy hatással voltak írásművészetére.

⁶⁹ Nagy Lajos: *Gorkij Makszim: Az anya*. Nyugat, 1913. 21. sz.

⁷⁰ Somogyi Erzs (1906–1973) színiakadémiai tanulmányai után a Renaissance Színházban kezdte pályáját. 1928-tól 1951-ig, majd 1954-től haláláig a Nemzeti Színház tagja volt.

Az 1956-os esztendő három nagyon különböző súlyú és jelentőségű bemutatót tartogat Gellért számára: Illyés magyar történelmi trilógiájának harmadik részét, a *Dózsa Györgyöt*, Mikszáth legkevésebbé kedélyes kisregénye, a *Sipsirica* színpadi változatát és Németh László keserves küzdelmek és megalkuvások árán végül mégis színpadra kerülő remekét, a *Galileit*. Két hatalmas dráma között egy látszólag könnyebb fajsúlyú vígjáték, amely a kritikák többsége alapján szintén a kudarckok közé sorolható.

A *Sipsirica* különös története nehezen nevezhető az 1950-ben rendezett *Nosztalgia* ikerpárjának. Főhőse, Druzsba tanár úr szélmalomharcot folytat a világ ellen, mert megtudja, hogy Sipsiricát, a Fehér Páva vendéglő tulajdonosának ártatlan kamaszlányát anyja eladta egy előkelő úriember metreszének. Lehetne sikamlós anekdota is, de a szerző ezúttal nagyon keserű képet fest az egykori Tabán Krúdy-hangulatú világról. Druzsba tanár úr végzetes kalandja a Lipótmezőre vezet. A történet, amelynek színpadi változatát Benedek András készítette, abszurd drámába illő. A főhős barátságos neve visszafelé olvasva: abszurd. Az anagramma mögött egy káprázatos szereplehetőség rejtőzik, amelyet Major Tamás burleszk némafilmekbe illő ügyetlenkedések során át emel a groteszk színjátszás magaslatába. Méltó partnere/ellenfele Olty Magda, a vendéglősné, Jahodovska asszonyként. A patyolat tisztaságú címszerepet Gyurkovics Zsuzsa⁷¹ és Gellért egyik legkedvesebb tanítványa, egy másodéves főiskolai hallgató, Törőcsik Mari játssza, ekkor még Törőcsik Mariannként.

Az előadás nagyon jó és nagyon nyugtalanító. Nagy sikere van. A kritika azonban nem tud mit kezdeni a stíluszavart sejtető zárójelenettel, amelyben a rendező kibillenti az előadást a megszokott illúziószínházi hangulatból; egy szónoki emelvényen egyszer csak megjelenik a miniszter, aki ismerős szövegekkel megpróbálja elkenni a botrányt. Mintha Piscator⁷², Majakovszkij⁷³,



Gyurkovics Zsuzsa, Olty Magda és Major Tamás a *Sipsirica*-ban, a Színház és Mozi címlapján

⁷¹ Gyurkovics Zsuzsa (1929) 1951-ben fejezte be a főiskolát, három évig a győri, majd 1954-től a Nemzeti Színház tagja volt. 1958-ban a Madách Színházhoz szerződött, külföldön töltött évek után különböző fővárosi és vidéki társulatoknál játszott. Később szanzonekesként aratott sikereket, 2009-ben, nyolcvanévesen új műsorral mutatkozott be.

⁷² Erwin Piscator (1893–1966) a politikai színház egyik megteremtője. 1919-ben Das Tribunal néven alapít színházat, majd a berlini Proletárok Színházát irányítja. 1927-ben megnyitja saját intézményét, a Theater am Nollendorfpplatzot. Itt alakítja ki azokat az expresszionista kifejezőeszközöket, amelyek egész későbbi tevékenységét jellemezték. Hitler hatalomra jutásakor elhagyja Németországot, az Egyesült Államokba költözik. Csak 1951-ben tér vissza hazájába.

⁷³ Vlagyimir Majakovszkij (1893–1930) színészként és rendezőként is működött: 1913-ban a pétervári Luna Park Színházban rendezte *Vlagyimir Majakovszkij* című mű-

vagy a proletkult színházában lennénk. Ez valami meghökkentő újdonság Gellértől. Elkezd direktben politizálni. Ne feledjük, 1956 júniusában vagyunk. Poznában tüntetnek. A Petőfi Kör⁷⁴ betiltják, Nagy Imrét leváltják. Rákosi visszatér a hatalomba, és megint szónokol. Ugyanúgy, ahogy a miniszter a *Sípsirica* váratlanul megjelenő tribünjén. Talán jobb, ha nem vesszük észre a véletlen párhuzamokat. Mikszáth pedig maradjon meg kedélyes, anekdotázó, derék palóc atyafinak.

Kárpáti Aurél nem áll be a fanyalgók táborába, és inkább nem vesz tudomást a furcsán aktualizált befejezésről. „A *Sípsirica* ritka jó előadásban került színre – írja. – Gellért Endre szakavatott, gondos rendezésének s a szereplők teljes illúziót keltő, stílusos összjátékának nem utolsó érdeme, hogy a darab eszmei tartalmát mindvégig kellő nyomatékkel igyekszik kiemelni. Az együttes vezérszólámát elsősorban Major Tamás adja meg, aki Druzsba tanár úr félszeg, szerelmes, kispolgári gyámoltalanságában is szinte heroikussá növvő, tragikomikus figuráját chaplini hitelességgel kelti életre. Alakítása ellenállhatatlanul mulatságos és drámaian megindító: egy nagy komédiás színes-játékos kedvét, s az igazi lélekábrázoló mélyen átélt közvetlenségét egyesíti magában. Druzsbájára úgy emlékezünk vissza, mint a naiv humanista jóság, kicsúfolt tisztesség, elszánt kötelességvállalás és törhetetlen igazságkeresés fejlethetetlen hőisére.”⁷⁵



Illyés Gyula a Dózsa György megírásának idején

Illyés Dózsa Györgyét nem kedveli a hangadó kritika. Nagy Péter szerint „a dráma egészében inkább csalódás, mint az a nagy kiteljesedés, amit vártunk tőle. Egy-egy kitűnő momentum, valóban drámai feszültséggel teljes helyzet ellenére – amely ugyan minden felvonásban felbukkan – a mű egészében inkább epikus-narratív, mint egyetlen nagy drámai robbanás, vagy a kisebb drámai explóziók egyre halmozódó sora, mely a csúcsig emelkedik. S ebben feltétlenül az eszmei tartalom, vagy a ki-fejezésére választott eszközök hibáját kell keresnünk. [...] A darab konfliktusának erős elvontságából, illetve az utolsó felvonásban felmerülő új konfliktus történeti helytelenségéből fakad, hogy három főalakján – Dózsán, Mészáros Lőrincen és

vét, és a címszerepet is ő játszotta. 1918-ban Mejerholddal együtt állította színpadra *Buffó-misztérium* című darabját, amelynek több szerepét is játszotta. Filmekben is közreműködött, és több színházelméleti cikket írt.

⁷⁴ 1955 tavaszán alakult a DISZ (Dolgozó Ifjúság Szövetsége) keretében, de valódi feladatának, a nyílt viták szervezésének csak az SZKP XX. kongresszusa (1956. február 14–25.) után nyílt lehetősége. Első nyilvános rendezvényére 1956. március 27-én került sor. Betiltásáig, 1956. június 30-ig tizenkét jelentős vitát szervezett.

⁷⁵ Kárpáti Aurél: *Sípsirica*. Színház és Mozi, 1956. 24. sz.

Zápolyán kívül – valóban színes, árnyalt és múlttal, jövővel rendelkező alakja nincsen a drámának.”⁷⁶

Azért vannak más vélemények is. Illés Jenő⁷⁷ például ezt írja: „Ebben a drámában Illyésnek a legnagyobbat sikerült megoldani, méltó helyére állítja Dózsát nemzeti hőseink sorában. Kialakít, megteremt, a hagyományos ábrázolásokat is figyelembe véve, egy eredeti Dózsa-képet, megalkot egy nagyszerű történelmi figurát, amely hitelesebb, igazabb, monumentálisabb minden eddigi ábrázolásnál, és több mint történelem, mert olyan módon ábrázolja a magyar nép életének jellegzetes időszakát, ahogy eddig még senki nem próbálta rajta kívül.”⁷⁸

A legelfogultabb és legszebb vallomás mégis Benedek Andrástól, a közvetlen munkatárstól és jó baráttól való: „Közel negyedszázaddal a bemutató után újra olvastam a darabot és régi följegyzéseimet. Ma is megragad Illyés nagyszerű nyelvezete, különösen a prózai részekben. Az emelkedett, verses dikciónak Katona, Vörösmarty óta egyre gazdagodó, folyamatos hagyománya van a magyar színpadon, de az erőteljes színpadi prózának nincs. Fél kezem ujjain megszámlolhatnám azokat az írókat, akik márványba véshető prózai mondatokat adtak a szereplők szájába. S most nem a gondolati tartalomra célok, hanem ennek hordozójára, a nyelvre. Illyés nem archaizál; se feledésbe merült régi vagy tájszavakat nem használ, se latin szavakat, amelyekkel a 16. század beszéde tele lehetett zsúfolva. A mai nyelv anyagából építkezik, de hol henye kötőszavak kihagyásával, hol szórendi cserékkel mégis fölkelte egy régi kor illúzióját.”⁷⁹



Jelenetkép a Dózsából



Ungvári László és Bessenyei Ferenc a Dózsában, 1956 (fotó: MTVA Archívum)

⁷⁶ Nagy Péter: *Illyés Gyula Dózsa-drámájáról*. 1956. In: *Két évad*. Bp., 1966. 74–77.

⁷⁷ Illés Jenő (1930) kritikus, író, szerkesztő, a Pápai Néplap, a Szabad Ifjúság, a Színház és Filmművészet állandó munkatársa, 1957-től a Film, Színház, Muzsika főmunkatársa.

⁷⁸ Illés Jenő: *A közösségi-nemzeti tudat ébresztői. Illyés Gyula drámái*. In: *Mai dráma – mai dramaturgia*. Bp., 1964. 79.

⁷⁹ Benedek András: *Dózsa hazafisága* (1978). In: *Színházi műhelytitkok*, Bp., 1985. 179.

Bennem úgy él ennek a gyönyörű előadásnak az emléke, mint az 1956-os őszi események egyik elsöprő erejű előhírnöke. Illyést, akinek szerepét a forradalomban még negyedszázaddal később is körültekintő tapintattal lehetett csak mentetgetni és magyaráztatni⁸⁰, azért foglalkoztatta régóta Dózsa alakja, mert benne a nemzeti egység lehetséges megteremtőjét látta. 1956 januárjában azt üzenté vele, hogy a történelmi tragédiák csak akkor kerülhetnek el, ha sikerül az ország függetlensége érdekében életképes nemzeti összefogást létrehozni. Szenvedélyes, emelkedett, ünnepélyes és festői szépségű volt Gellért utolsó megvalósult Illyés-rendezése. Mészáros Ági pályája egyik legsötétebb szenvedélyű nőalakját formálta meg Anna szerepében. Bihari József a *Fáklyaláng* utójátékának Józsa Mihályát hívta újabb életre Menyusként. Ungvári László Zápolyával hosszú időre szakított egykori bevált intrikus figuráinak fogásaival. Bessenyeit pedig az *Ozorai példa* Börcsök Józsefe és a *Fáklyaláng* Kossuthja után Dózsa alakja továbbkíséri pályáján; tizenhat évvel később, érett férfiként filmen is eljártssa. Székely Dózsa György tragikus sorsának újabb felidézése ekkor már 1956 bukásának keserves tapasztalatával a kelet-közép-európai forradalmak megoldhatatlan dilemmáját fogalmazza meg.⁸¹ De Illyés is visszatér még Dózsához. 1972-ben újabb drámát ír róla, a *Testvéreket*, amelyben a romantikus népvészér után – ahogy ő maga nevezi egyik nyilatkozatában – „egy székely condottiere” hús-vér alakját állítja színpadra.

Németh László *Galileije* keletkezésének és első színpadra kerülésének története az egyik legszégységteljesebb fejezet az ötvenes évek kultúrtörténetében. „Németh eszméit, írásait sokan támadták a háború után, s ő lassan kiszorult az irodalom élvonalából. Enyhébb formában «harmadik utasnak», gorombábban «kútmérgezőnek» bélyegezték – írja róla a *Galilei* egyik mindenre elszánt életre segítője, Benedek András. – Fölhánytorgatták, hogy már a fasizmus ellen sem a szocializmus és a munkásosztály felé orientálódott, hanem önálló magyar megoldást keresett, szigetet a népek óceánján.”⁸² A bemutató körüli huzavonákat ismertetve egy helyütt Gellértet idézi: „Nem lenne a bemutató körül semmi probléma, ha nem Németh László írta volna a darabot, hanem bárki más.”⁸³

Révait, aki egy ideig lelkesen pártfogolja a bemutatót, Rákosival együtt menesztik, Darvas József lesz az új népművelési miniszter. Az enyhülésnek köszönhetően a Nemzeti felveszi a *Galileit* az 1953/54-es évad műsortervébe. Németh boldogan elolvastatja a kéziratot néhány barátjával, akik furcsa, ellentmondásos véleményeket fogalmaznak meg. Régi tisztelője, Király István⁸⁴ meg akarja je-

⁸⁰ Tüskés Tibor kismonográfiája is csak úgy merte emlegetni megrendítő versét, az *Egy mondat a zsarnokságról*, hogy „az a bizonyos egyetlen mondatból való vers”. Vö. Illyés Gyula, Bp., 1983. 288.

⁸¹ Csoóri Sándor – Kósa Ferenc: *Ítélet* (1970).

⁸² Benedek András: *Mégis mozog. A Galilei története*. In: *Színházi műhelytitkok*, Bp., 1985. 28.

⁸³ I. m. 42.

⁸⁴ Király István (1921–1989) irodalomtörténész, szerkesztő, egyetemi tanár, a Kádár-korszak irodalompolitikájának meghatározó alakja. Elsőként jelentette meg az elhallgatta-

lentetni a Csillagban, de a közlés késik. „Augusztus elején Ella⁸⁵ bement a Csillag szerkesztőségébe – írja önéletrajzában Németh László. – Király a darabot most sem akarta végérvényesen visszaadni, ha a Nemzeti bemutatja (persze nem mutatja be), ő is hajlandó közölni. Engem kissé megdöbentett a behelyettesítés, amely szándékomban nem volt: »Galilei én vagyok, az inkvizíció az államvédelmi.« Az aggály ugyan baráti volt, mégis rémületet keltett, mint a darabban Castellíé, aki arra figyelmeztette Galileit, hogy a könyvében szereplő együgyű Simpliciót sokan a pápával azonosítják. A gyanú tehát kimondatott, s mint a mesebeli Midász titka, lábra kelt.”⁸⁶



Darvas József (1912–1973)

Bár a minisztérium tudomásul vette, hogy a dráma szerepel a következő évad tervei között, újabb átdolgozásokat kíván. Majorral és Gellérttel közlik, hogy a bemutatást aggályosnak tartják. Gellért addig érvel, míg eléri, hogy amennyiben sor kerül az utolsó felvonás átdolgozására, hajlandók engedélyezni a darabot.

Augusztus 22-én, az évadnyitó társulati ülésen Major hosszan foglalkozik Nagy Imre és Rákosi nemrég elhangzott beszédeivel. Ezek alapján kijelenti, hogy a kultúrpolitikánkban semmiféle gyökeres változásra nincs szükség: a művészetben nem jobbra, hanem balra kell menni. A *Galileivel* kapcsolatban a következőket mondja: „A darabot ebben a formában nem adhatjuk elő. Komoly értékei vannak ugyan, de művészeti és világnézeti felfogása helytelen, mert megalkuvásra tanít: ha tehetséges vagy, és van mondanivalód az emberiség számára, inkább add föl elveidet, mert így többet használsz az emberiségnek, mint ha a benned levő erőket odaadnád. Szeretnénk az író-t rávenni, hogy darabját írja át.”⁸⁷

Hosszas gyözködés után Németh nekilát az átalakításnak. Az új változat egy-egy példányát elküldik Darvas Józsefnek és Horváth Mártonnak⁸⁸, a Szabad Nép főszerkesztőjének. A körültekintően megfogalmazott kísérőlevél hangsúlyozza, hogy az átdolgozás szakít azzal az elképzeléssel, hogy a megalkuvást emelje piedesztálra. Az új befejezés Torricellit az utókor, a haladó tudomány megszemélyesí-

tott írók, köztük Németh László műveit. 1949–50-ben, majd 1953. februárja és 1956. októbere között a Csillag szerkesztője.

⁸⁵ Némethné Démusz Ella (1905–1989) Németh László felesége.

⁸⁶ Idézi Benedek András i. m. 41.

⁸⁷ Idézi Benedek András i. m. 43.

⁸⁸ Horváth Márton (1906–1987) 1941-től az illegális Szabad Nép munkatársa, 1945-től a Szabad Nép felelős szerkesztője, 1948–50-ben, majd 1954-től 1956 októberéig főszerkesztője. A sztálinista kultúrpolitika meghatározó személyisége. A forradalom után a Munkásmozgalmi Intézet munkatársa, később a Petőfi Irodalmi Múzeum, majd a Hungaria Filmstúdió igazgatója.

tőjeként állítja szembe Galileivel. Ez a jelenet azt a feltételezést is eloszlatja, mely szerint az inkvizícióval szembe forduló Galilei alakjában az író önmaga és a kommunisták közötti konfliktust ábrázolná.

A darabot műsorra tűzik, Németh László bizakodó nyilatkozatokat tesz a sajtónak. A tervek szerint a premierre 1954. április 2-án kerül sor.

Darvas József, az egykori harcostárs berendeli az író, és közli vele, hogy a darabban kapcsolatban további változtatások szükségesek. Németh ezt megtagadja. Egyre rosszabb lelki és fizikai állapotba kerül, amelyet súlyosbítanak a másik oldalról érkező vélemények is: Németh László ebben a drámai helyzetben egyházellenes darabban áll elő. Amikor némileg javul a kedélyállapota, és sikerül rávenni az újabb átdolgozásra, csak egy feltétellel áll kötélnek: a bemutatót az előzetes megjelenéshez köti. A politikai helyzetben némi enyhülés következik be, ennek köszönhető, hogy Király István hajlandó megjelentetni.

A *Galilei* megjelenik a Csillag 1955. januári számában. A folyóiratot néhány nap alatt elkapkodják. A következő, februári számban Veres Péter polemikus, de pozitív kicsengésű írást közöl a darabról. Közben a Nemzeti Színház pénztáránál a Corvin Áruház bejáratáig állnak Az *ember tragédiája* jegyeiért.

Február elején megtartják az olvasópróbát. Németh felolvassa a színészeknek A *Galilei együttesének* szóló írását. Ebben – legkevésbé sem véletlenül – tagadni igyekszik a főhőse és saját személye közötti hasonlóságot: „Galilei – ezt rögtön láttam – az én szerepjátszó képességemet nehéz próbára tette. Hőseim közt tán egy sem volt, aki ennyire messze állt tőlem. Zömök, izmos olasz, aki mint tanár szívesebben fűrt, fabrikált, mint tanított, ismerte Velence ács, hajós, lencsecsiszoló műhelyeit, asztalánál állandó volt a vidám társaság, melynek hosszú részleteket citált a reneszánsz csintalan eposzaiból. Az embereket nem vette túl komolyan, de ironiája csupa jóakarát, öreg korára is megőrzi a derült erő báját s a varázsába került asszonyok szeretetét. Egyszerűen épp az ellentétem. Hogy érem el ennél az agastyánnál, hogy minden életbeli vonását megőrizve, amíg a bőréből kifelé beszélek, azt érezhessem, amit Katona úgy fejezett ki (s bizonyára minden Bánk-színész is), hogy ő Bánk, Zách Felicián – én vagyok Galilei.”⁸⁹

A tervmegbeszélések, a díszletállító és más előkészítő munkák után február 21-én elkezdődtek a rendelkező próbák, amelyeken Gellért a szokásosnál is körültekintőbb elemzésekkel és lelkesedéssel irányította a munkát. Két hét után a munka hirtelen abbamarad. A társulatban arról suttognak, hogy a színház vezetését jobboldali elhajlással vádolják. A *Tragédia* hatalmas sikerszerűjét gondosan redukálják, a *Galilei* bemutatóját pedig bizonytalan időre elhalasztják.

Rákosi a nyár elején magához hívhatja Németh Lászlót. Németh önéletrajza szerint Rákosi is megkapta a darab kéziratát, elolvastatta Kállai Gyulával⁹⁰, aki így

⁸⁹ Németh László: A *Galilei együttesének*. In: *Kiadatlan tanulmányok*, Bp., 1968, 227–228.

⁹⁰ Kállai Gyula (1910–1996) kommunista politikus, képviselő, miniszter. 1951 és 1954 között börtönben ül, majd rehabilitálják. 1954–55-ben a Kiadói Főigazgatóság vezetője, 1956 júliusa után a párt kulturális osztályának vezetője. A Kádár-kormányban egy ideig művelődésügyi miniszter, majd államminiszter. 1965 és 1967 között miniszterelnök.

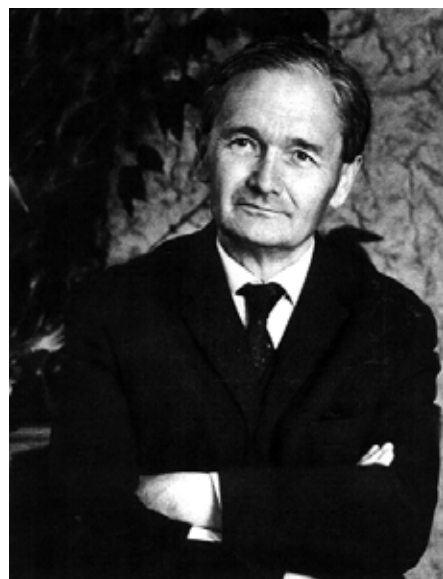
nyilatkozott róla: „A darab irodalmilag jó, de számos célzás van benne, amit a fasizmus idején a fasizmusra értettek volna, de minthogy népi demokráciában élünk, arra értenének.”

Az 1956-os esztendő eseményei, úgy látszik, mégis kedveznek a darab bemutatásának. A szovjet Kommunista Párt XX. kongresszusa hatására Magyarországon is nagy változások következnek be. Július 18-án az MDP Központi Vezetősége felmenti Rákosit. Megélénkül a rendszer bírálata, az Írószövetség szeptember 17-i közgyűlésén kibuktatják Darvas Józsefet, az elnökségbe bevásztják Németh Lászlót. Szeptember közepén újra kezdődnek a próbák. A címszerepet játszó Bessenyei tökéletes szereptudással érkezik az első emlékpróbára. „Bessenyei nemcsak a szerepért és az íróért lelkesedett, hanem az ügyért is, amelyet annyi viszontagság után végre megszolgálhat – emlékezik Benedek András. – Gellértnel nagyszerűen megértették egymást, s most olyan bravúros előadásra készült, amilyen a még mindig játszott Kossuth volt.”⁹¹ Az évad első bemutatója a Katona József Színházban, október 20-án a *Galilei*.

„Bessenyei Ferenc lenyűgözően igaz Galilei – olvasható négy hónappal később az egykori Szabad Nép jogutódjában, a Népszabadságban. – Akik az előadás előtt



A *Galilei* főpróbája 1956. október 19-én
(forrás: nol.hu)



Németh László (1901–1975)
1956-ban

is olvasták a dráma szövegét, egy-egy jelenetnél megdöbbennek: hát ezt meg miből sejtette meg, hát ezt meg honnan vette? (Például amikor az írónak diktálja azt a látszólag vigasztaló, de önmagát megrémítő, kétségbeejtő levelet.) Bessenyei itt minden mozdulattal, minden szavával agg tudós, tántoríthatatlan, szenvedélyes humanista. Elgyengülései, zsörtölődései, simogató tekintete, a hangja, ahogy makacsul fogadkozik, s ahogy örülni tud az új gondolatoknak, ötleteknek, s még hiú mosolya is, ahogy Galilei magáról, mint Olaszország legnagyobb tudósáról beszél – mindez megejtően emberi, s van benne valami az emberszerető bölcsnek naiv-

⁹¹ Benedek András, i. m. 73.

ságából. S aki látta, talán örökre így képzei már el az igaz embert, így képzei el az igazságot.”⁹²

Gellért rendezése lenyűgözően tökéletes. Benne van az *Ármány és szerelem* romantikus szenvedélye, a *Ványa bácsi* keserű poézise, és mindaz a tudás, amit egy évtized alatt a rendezői pályán megszerzett. Erénye, hogy legszemélyesebb vallomása közben is elrejtőzik. Egyetlen pillanatra sem érezzük, hogy „rendezte” az előadást. Mintha közben folyton Kepler mondatát ismételné a *Tragédia* második prágai színéből: „A művészetnek is legfőbb tökélye, / Ha úgy elbú, hogy észre nem veszik.” Egyetlen pillanatra tűnik elő, a második felvonás végén, amikor a sunyi, beépített Írnok távozása után az egyik foglár, Landolfo megkérdezi Galileitől: tényleg igaz-e, hogy a föld forog. Németh Lászlónak nem akarózt kimondatni a színpadon az apokrif mondatot, mire Gellért sugallatára a jelenet így alakult a szövegkönyvben:

LANDOLFO. Mondja, maga csakugyan azt hiszi?

GALILEI. Mit?

LANDOLFO. Hogy a föld *az ujjával mutatja a forgást.*

GALILEI *előrehúzza a szín sarkába, félig tréfásan, félig komolyan.* Én csakugyan...

LANDOLFO *csodálkozva.* Nahát!

Függöny

Az előadáson ennyi sem hangzott el. Landolfo egy karos gyertyatartót tartott a kezében. Hümmögve megforgatta, mintha az eredeti szöveget kérdezné. Galilei pedig bólogatva-mosolyogva visszahümmögött. Függöny.⁹³

És ebben még az is benne volt, hogy mifelénk a falnak is füle van.

Illés Endre⁹⁴, a kor- és pályatárs mintha vigasztalni próbálná az íróat az átdolgozott negyedik felvonás miatt: „Galilei figurája betölti a dráma három-negyedét. S ez az óriási méret mégsem torz méret. Mindent a konfliktus éltet. Németh László nem úgy egyénít, ahogyan egy púp egyénít. Régi dramaturgiai tétele: »Púposokkal népesíteni be a színpadot – mégis alacsony szórakozás.«

S végül hadd szóljak a negyedik felvonásról; egyesek nem értik, néhányan fölösleges epilógusnak mondják. Az eszmélés pillanata ez a negyedik felvonás. A kelepce nagy csattanással már becsapódott, s most dermedt csend van. A rab felemeli fejét, körülnéz. Kortársaira pillant, gyalázatára s az utókorra. Megérti: az

⁹² Héra Zoltán (1929–1987): *Galilei*. Népszabadság, 1957. február 19.

⁹³ Az epizodról megemlékezik Németh László is *A Galilei együttesének* című írásában. Vö. i. m. 232.

⁹⁴ Illés Endre (1902–1986) abban is hasonlít Németh Lászlóra, hogy ő is orvosként doktorált. Még orvostanhallgató, amikor az Est-lapok munkatársaként írni kezd. 1932-től a Nyugatban és a Magyar Csillagban jelennek meg kritikái. Írói munkássága mellett különféle könyvkiadók vezetője. Őt is a Nemzeti Színház avatja drámaíróvá: három évvel Németh László debütálása, a *Villámfény* (1938) bemutatója után kerül színpadra *Törtetők* (1941) című drámája.



Bessenyei Ferenc és Kálmán György a *Galileiben*
(forrás: terasz.hu)

igazság nélküle is tovább él, nélküle is igazság marad – kár volna odadobni az üdvösségét. A hóhér már kioldotta a hevedert, az áldozat nem jajgat – csendes, iszonyatos felvonás. Ez a csend téveszt meg egyeket. De a dráma nem csupa kelepce-becsapódás. A dráma természetesen esemény is, de még inkább az eseményektől elkapott ember vívódása. Az, hogy egy helyzet drámai-e vagy sem, nem az eseményeken dől el, hanem ennek a vívódásnak a forráságán és igazságán.”⁹⁵

Az írás szerzője jól ismerte a *Galilei* mindkét változatát.

Jól tudta, hogy Németh László

lő is, Gellért Endre is kényszerűségből választotta az „erkölcsi nagyképűsködést”, ahogy az író a „javított” változatot nevezte egyik indulatos levelében.

Az előadás leírhatatlan sikert aratott a premieren. Túlélte a Sztálin-szobor ledöntését. Túlélte a forradalom reményteljes napjait, aztán a vérbefojtását és a szovjet tankok bevonulását. Végigkísérte a következő, 1957/58-as évadot. 1958. június 24-én ünnepelték a századik előadását. Németh László nem volt jelen. Levelet küldött sajkodi tanyájáról: „24-én nem megyek fel; nem hagyom el többé ezt a telepet. De még furcsa is lenne most ünnepelnünk a *Galileit*, amikor végleges, hivatalos elítélésének (a megalkuvás drámája) a kézírata már a kezemen van.”⁹⁶

A dráma első változatának ősbemutatójára még harmincnégy évet kellett várni.⁹⁷

⁹⁵ Illés Endre: *Galilei. Németh László drámája*. In: *Írók, színészek, dilettánsok*. Bp., 1968. 498.

⁹⁶ Benedek András, i. m. 74.

⁹⁷ 1994. szeptemberében a debreceni Csokonai Színház mutatta be az első, eredeti változatot Lengyel György (1936) rendezésében. A címszerepet Héjja Sándor (1942–1996) játszotta. Az esemény alkalmából a színház kiadásában – több tanulmány kíséretében – megjelent a darab IV. felvonásának eredeti szövege is, melyet az író lánya, Lakatosné dr. Németh Ágnes rekonstruált és gépelt le édesapja kézírásából. Szakonyi Károly néhány be nem fejezett mondatot tapintatosan kiigazított. (Németh László: *Galilei. A dráma „pere”* 1953–56. Debrecen, 1994.)

Géza Balogh: The Outsider. The Rise and Dread of Endre Gellért

Part VI

In the chapters of an in-progress monograph, which have been published since November, Géza Balogh gives a vivid portrayal of the complex personality of the actor, professor, beginning and then maturing director Endre Gellért, who was born a hundred years ago. At the same time, the author depicts the circumstances under which this brilliant talent was compelled to work, that is the period of post-war restart in Hungarian theatre life, plagued by many discrepancies. Part VI comprises a detailed account of the production of emblematic presentations in the early 50s and prior to the 1956 revolution, abundant in quotations from contemporary documents and reminiscences, of Gellért's directorial concept, the actors' creation of roles as well as the critical reception of the productions. The highly politicised artistic life of the Rákosi-era is presented first through the staging of *Boldogság* (*Happiness*), a social realistic well-made play adapted from Pavlenko's novel, which premiered in December 1949, and next of Gyula Háy's play, *Az élet hídja* (*The Bridge of Life*) in 1951 (for the direction of the former Gellért was awarded the Kossuth Prize). Mention is made of a wasted opportunity: the staging of *Hamlet* which was directed by Endre Gellért only in name, with the aggressive personality and agitating, party-spirited acting style of Tamás Major as the lead taking the upper hand in the production. However, by staging *Volpone* in 1953 and Gergely Csiky's *Buborékok* (*Bubbles*) in 1954, Gellért – due to his display of an unusual harshness – already stirred up a serious storm in critical circles, which is covered in detail by the essayist. Next the circumstances of the revival of Madách's banned *Tragédia* (*The Tragedy of Man*), presented on 7th January, 1955, are explored. This time, as it is stated, there are three directors to the drama (Endre Gellért, Tamás Major and Endre Marton), where the scene *In Phalanstery* proves to be the crucial one, with its negative utopia diametrically opposed to the communist regime's positive view of the future. A description follows of the joint staging by Gellért and Major of Gorky's monumental novel, *The Mother*, which eventually became one of the greatest fiascos in the post-war



Gellért Endre az ötvenes évek közepén

history of the Nemzeti Színház (National Theatre) at the end of the 1954/55 season. Three of Gellért's 1956 directions are described in close-ups: Gyula Illyés's drama *Dózsa György* (*György Dózsa*), an adaptation from Mikszáth's novel, *Sípsirica*, and László Németh's *Galilei*. The turmoil around the Németh drama especially discloses much of the cultural policy of the time, in the course of which the author was forced to rewrite the play. However, as highlighted by the essayist, the historic moment was already to favour *Galilei*: its premiere on 20th October, 1956 was an indescribable success.



„Több volt a siker, mint a kudarc”

Jordán Tamással Regős János beszélget

Jordán Tamás a hatvanas években indult színházi „nagygeneráció” emblemikus képviselője: 1961-1971 között az ELTE legendás Universitas együttesének színésze. 1971-től az újító törekvéseiről híres 25. Színház tagja. 1977-től a Vár-színház színésze, majd 1980-tól 11 éven át a kaposvári Csiky Gergely Színház művésze, mely ebben az időben a legjelentősebb színházi műhely Magyarországon. 1991-ben megalapítója és 2003-ig a vezetője a színtanodát is működtető Merlin Színháznak. 2002-től 2006-ig a Színház- és Filmművészeti Egyetem tanára. 2003-tól 2008-ig a Nemzeti Színház igazgatója. Ezután Szombathelyen megalapítja a Weöres Sándor Színházat. 2007 óta a szombathelyi Berzsenyi Dániel Főiskola színházművészeti tanszékének vezetője.

Regős János: Miként élted meg azt a kettősséget, hogy miközben a Műegyetemen tanultál, az ELTE-re jártál át, hogy teljes emberként vettél részt az Egyetemi Színpad és az ott működő Universitas próbáin?

Jordán Tamás: Itt Bálint András nevét kell legelőször is megemlítenem. Mi az általánosban osztálytársak voltunk, középiskolában pedig egy évfolyamra jártunk. Nagyon jó barátok voltunk, rengeteg időt töltöttünk együtt. Két házzal lakott odébb a Budafoki úton. Mind a ketten színészek akartunk lenni. Már középiskolában színjátszó csoportban játszottunk.

R. J.: Ehhez képest a Műszakira jelentkeztl.

J. T.: Ez nem a saját akaratomból történt, hiszen én mindenekelőtt színész akartam lenni. Az apám meg azt gondolta, hogy ne akarjak én színész lenni. Beadtam a jelentkezést a Színművészeti Főiskolára, az apám meg rám parancsolt, hogy adjam be a Műegyetemre is. Engedelmeskedtem neki, bár én igazából nem akar-



*Lengyel Györgynek
veje: barátokkal, művészettel
munkával (a Pártos)
96. XII. 6.*

Pártos Géza egy Lengyel Györgynek
küldött fényképen

bíztatott, hogy menjek el oda és felvételizzek. Nekem egyszerre indult az Universitas és a Műegyetem. Egyébként akkoriban rendezett ott még Marton Laci, Zsám-béki Gábor, és sokan mások.

R. J.: *Hogyan tudta összeegyeztetni a meglehetősen nehéz és időigényes műegyetemi tanulmányokat a színházzal?*

J. T.: Ugyanúgy, ahogy a történészhallgatók, a magyar–finnugor szak hallgatói is össze tudták egyeztetni.



Az Egyetemi Színház bejárata
a 60-as évek elején

tam mérnök lenni. Bíztam benne, hogy fölvesznek a színművészetire, de nem így történt. Bálint András már énelőttem játszott az Egyetemi Színhádon. Az én történetem szempontjából fontos, hogy az Egyetemi Színház életében a '61-es év ősze volt a fordulópont, mert akkor alakult meg az Universitas Színhátszö Kör. Pártos Géza volt ott, Dobai Vilmos volt a főrendező. Ruszt József még akkor főiskolás volt.

R. J.: *Rögtön Ruszttal kezdtetek dolgozni?*

J. T.: Én akkor még negyedikes gimnazista voltam, és Bálint András

R. J.: *Tehát nem volt nehezebb a te dolgod sem.*

J. T.: Általában éjszaka vagy este próbáltunk. Nem ütközött az egyetemi tanulmányokkal.

R. J.: *Tudta akkor, hogy jó helyre kerültél?*

J. T.: Nem, akkor ennek még nem voltam tudatában. Ha hatvanegyről beszélünk, akkor elmondhatjuk, hogy ez a Kádár-korszak megizmosodó korszaka volt. A Kádár vezette diktatúra akorra már teljesen legitim és diadalmas. Az Egyetemi Színház a három T-ből (Támogatott, Tűrt, Tiltott – R. J.) egy „Tűrt” helynek számított. Azért volt varázslatos, mert a „Tűrt” kategóriába tartozó helyeken rengeteg olyasmit lehetett csinálni, amit máshol nem engedtek. Ott találkozott a budapesti ér-

telmiség. Mindenki eljött, aki akkoriban számított. Ott alakult meg az Omega, ott lépett fel az Illés és a Metro zenekar is, Mensáros László ott mutatta be az előadó estjét¹, Latinovits is ott lépett fel Ady-, József Attila- és Nagy László-műsorával. Tehát nemcsak arról volt szó, hogy az Universitas egy ragyogó amatőr színjátszó együttes sok-sok kiváló és tehetséges színésszel, hanem mindeközben ott zajlott egy

elmesélhetetlenül gazdag szellemi élet is. Az én színházideálomat, sőt az egész életemet meghatározta az a hely. Én a színházat úgy ismertem meg, hogy az egy találkozó hely. Igen, ott vannak előadások, működik színház is, de alapjában véve a fő jellegzetessége, hogy ott jön össze mindenki és minden, aki és ami fontos, izgalmas az ember számára. Szájtátva hallgattam a Beatles-t, olyan filmeket nézhetünk meg, amiket máshol nem vetítettek, Ionescót lehetett játszani. Ez a hatvanas években revelatív volt. Egyszerűen magával ragadott a hely varázsa. És még valami: aki ismeri a hatvanas éveket, az tudja, hogy milyen nehéz volt kijutni a vassüggönyön túlra. Az Universitas kirakatáru lett, és mi mentünk mindenfelé a diákfesztiválokra. Bejártuk egész Európát: voltunk Wrocławban, Birminghamben, Nancyban, Belgrádban.

R. J.: És milyennek találtad az itt Budapesten működő színházakat?

J. T.: Nem foglalkoztam velük. De a többiek se. Én például egy idő után már nem is gondoltam, hogy nekem feltétlenül színésznek kéne lennem. Egyáltalán nem. Csak az életformát szerettem, ami ott volt, a csapatot. Ide tartozik egy anekdota: Egyetemi Színpad, 1962/63. Čapek: *Végzetes szerelem játéka*. Premier bankett. Nagy piálás. Mi a Hetényi Pajával (Hetényi Pál – R. J.) úgy döntöttünk, hogy a Rusztnál bemártjuk Kristóf Tibit, mert szegénykém ripacsodik. Mentünk oda Jós-



Az „ős-Omega” és az Illés Együttes az egyetemi színpados időkben



Čapek: *Végzetes szerelem játéka*, Adamis Annával (fotó: Kádas Tibor)

¹ Mensáros László legendás előadóestje a XX. század volt.



Hetényi Pállal a *Karnyónéban* (fotó: Kádás Tibor)



A Bread and Puppet utcai demonstrációja a vietnami háború idején

színiüleg ez nyugozte le Katona Imrét, amikor látta a ti Karnyónétoket. A pontosság és a szabadság egyidejűleg. Hiszen az akkori színházi idea szerint minden a sztárolt színészek sokszor szabados játékára épült, a formaadás nem volt igazán fontos. Ti, megismervén a nemzetközi mezőnyt, igazolva is láttátok azt, amit csináltok.

J. T.: Mi találkozhattunk a '68 előtti európai fiatalsággal, ráérezhattünk arra, amiből aztán '68 lett. Mi láttuk a Bread and Puppetet, a Livinget, Kantort. Min-ket külföldön is megsüvegeltek.

R. J.: Tehát Ruszt tanácsára úgy döntöttél, hogy egyszer és mindenkorra abba-hagyod.

J. T.: '66-ban elvégeztem a Műegyetemet, megkaptam a diplomámat, és elkezd-tem dolgozni mérnökként a Fővárosi Tanácsnál. Már csak az volt a kérdés, hogy mi-kor hagyom ténylegesen is abba a színjátszást. Ez azért volt nehéz, mert egyszerűen nem tudtam kiszakadni abból a közezből. Nagyon jól éreztem magam benne.

kához, látta, milyen állapotban vagyunk. Azt mondta: „Paja, te most menj odébb, beszéljünk csak mi ket-ten. Tamás, én nagyon szeretlek té-ged, de itt az ideje, hogy megmond-jam – tudom, hogy nem ezért jöttél ide –, hogy belőled sose lesz színész. Nagyon kedves gyerek vagy, de nem vagy színésznek való.” Haláláig na-gyon jó barátságban voltunk.

R. J.: És te mit szóltál ehhez a minő-sítéshez?

J. T.: „Tudomásul veszem – mond-tam –, de veled én nem erről akartam beszélni, hanem a Kristóf Tibit akar-tam bepanaszolni.”

R. J.: Ruszt elég keményen fogta az emberek, erről a vele készült interjú-ban Katona Imre is beszélt².

J. T.: Mindig tudta, hogy mit akar, de azon belül azért megvolt a sza-badság, az alkotás lehetősége mindig megmaradt. A formakereteket szabta meg, és ezek nagyon jók voltak.

R. J.: Katona Imre is erről beszélt, hogy miközben végtelen formafegyelem volt jelen a színpadon, a színészek ezen belül nagy szabadságot élveztek. Való-

² Lásd Szcenárium, 2015. 3–4, 151–169.



A Living Theater előadása 1968-ban



S. Witkiewicz, *Wizyty*uk, 1972,
Tadeusz Kantor (Cricot2)

R. J.: Tehát inkább a közeg, és nem maga a szakma volt, ami annyira beszippantott. Érdekes, hogy Kátóna Imre, akivel nemrég készítettem interjút, azt állítja, hogy egy általatok nyújtott színházi élmény, tehát szakmai teljesítmény, a Karmayné láttán változott meg benne minden, amit addig a színházról gondolt.

J. T.: Kétségtelen, hogy Ruszt üstökösként tűnt föl akkoriban a maga Grotowski inspirálta gondolkodásával. Ha így nézzük, én ott szakmailag nagyon sokat kaptam, csak én azt valahogy már nem tettem be az úti tarisznýmba. Közben megnőszültem, gyerekeim születtek. Elérkeztünk 1970-hez. Úgy volt, hogy én már a következő szezonban nem lépek színpadra, abbahagyom.

R. J.: Tehát a mérnöki szakma felé akartál fordulni.

J. T.: Színész nem akartam lenni. Egyáltalán nem. A lelkem legmélyén sem. Jó volt, szép volt, és vége lett – ez annyira magától értetődőnek tűnt. Az Egyetemi Színpadnak ott volt a természetes fluktuációja is. Egyetemisták játszanak, jönnek újabbak, meg még újabbak. Tulajdonképpen nagyon deviáns dolognak számított, hogy valaki „még ottmarad”. Mert mindenki elment közben. Súlyom Kati például Pécsre, Hetényi Pali a Honvéd Színházba, Fodor megcsinálta a Stúdió K-t, Halász a szobaszínházát. A hatvanas évek közepe után már lassan kezdett feloszlani az a társaság. A fordulat akkor következett be, amikor hetven májusában Zsámbéki, aki a *Botrány az Ingeborg koncerten* című előadásban rendezett engem az Egyetemi Színpadon, fölhívott azzal, hogy Kiss Pistát a Várkonyi Zoltán meghívta a Vígbe, hogy játssza el az *Adáshiba*³ Jézusát, ők meg közben ott próbálták a Goldoni *Kávéházát*⁴. Mondta, hogy Kiss Pistát kiadta Várkonyinak, és hogy nem játszanám-e el Eugenio szerepét. Arra gondoltam, hogy mennyire kerek volna ez az egész, ha úgy fejezném be, hogy egy igazi kőszínházban eljátszom egy szerepet.

³ Szakonyi Károly: *Adáshiba*. Bemutató: 1970. május 23. Vígsház, rendező: Várkonyi Zoltán.

⁴ Goldoni: *Kávéház*, Bemutató 1970 május 16. Kaposvári Csiky Gergely Színház, rendező: Zsámbéki Gábor

R. J.: És igent mondtál, azzal a már eldöntött szándékkal, hogy így zárod le méltó módon a színészi pályafutásodat.

J. T.: Ez maga a tökéletes befejezés, gondoltam. Ott volt a Pogány Jutka, Kol-tai Robi, Tímár Éva. Mindez csodálatosan volt eltervezve. És vége. Hetven ös-zén aztán fölhívott Gáspár Zsuzsa, aki titkárnő volt az Egyetemi Színpadon, hogy meg-alakult egy új színház, most éppen próbálják Horváth Jenő rendezővel és Hau-mann Péterrel a főszerepben a *Szókratész védőbeszédét*⁵, és abban van egy bör-tönszolda szerep, és azt gondolják, hogy azt nekem kéne eljátszani. Jó, elmegyek, gondoltam. Egy kis pénzkereset... Aztán jött a következő darab, a *Tuo O igaztalan halála*⁶ Berek Katival. Abban is lett egy szerepem, aztán jött még egy szerep...

R. J.: Milyen különbséget éreztél az Universitas-beli létezés és a 25. Színház között, ami mégis csak egy kőszínházi modell szerint mű-ködött, még ha egy kicsit nyitottabban, szabadab-ban is, mint a többi kőszínház?

J. T.: Nagyon hasonló módon lehetett ott létezni, mint az Egyetemi Színpadon. A han-gulat tökéletes volt. A szakma nagyon nem szerette. Az első évek varázslatosak voltak, és nagyon jó eredményeket is hoztak. Ott volt Haumann, Jobba Gabi, Zala Márk, Sebő Fe-renc, Cseh Tamás, Márta Pista – kiváló mű-vészek mind! Ott is úgy éreztem, hogy otthon vagyok, hazaérkeztem. És a színházi karrierem is valahogy ott kezdett el épülni, mégpedig nagyon gyorsan. Berek Kati kérésére Gyurkó László megírta nekem a *Don Quijotét*⁷, a tele-vízióban megkaptam a *II. Richard*⁸ címszere-pét. Abban már olyan színészekkel játszottam



Tuo O igaztalan halála
(fotó: OSZMI tulajdonában)

együtt, mint Básti Lajos, Gellei Kornél, Őze Lajos, Kőműves Sanyi bácsi, Bujtor István, Lukács Sándor. Ez azért elég gyorsan ment.

R. J.: Tehát az amatőr színészlétből a kőszínházi létbe való átmenet nálad nem okozott törést, sőt még csak zökkenővel sem járt. Simán átváltottál egyik szférából a másikba.

J. T.: Előbb kaptam olyan feladatokat, amelyek vittek a pályán, mint hogy én azo-kat már kiérdemeltem volna. Hozzám vágtak feladatokat, megelőlegezett bizalom-mal. Ilyen volt például a *Don Quijote*, a *II. Richárd*, aztán jött a József Attila, a tévé.

R. J.: Kellő önbizalommal és belső derűvel fogadtad a kihívásokat.

⁵ Platón: *Szókratész védőbeszéde*, bemutató 1970. Október, 25. Színház

⁶ Kuan Han-Csing *Tuo O igaztalan halála*, bemutató: 1971. 02. 27. 25. Színház, rendező: Berek Kati; Mezei Éva; Szigeti Károly;

⁷ Gyurkó László: *Don Quijote*, bemutató: 1973. január 18. 25. Színház, rendező: Berek Kati.

⁸ Shakespeare: *II Richard*, Magyar Televízió, 1975, rendezte: Edelényi János, operatőr: Fehér György

J. T.: Azért izgultam is. A közösség számított számomra a legtöbbet. A 25. Színházban és Kaposváron is nagyon jó csapat volt körülöttem. Biztos, hogy a kőszínházba belépve voltak konfliktusaim, de negyven év telt el azóta. Már nem emlékszem rájuk.

R. J.: *Tehát anélkül, hogy különösebben ambiciónáltad volna, felkapott téged a magyar hivatásos színház. A kor egyfajta hátszelet is biztosított neked ehhez.*

J. T.: Inkább szerencsém volt.

R. J.: *Sokszor futottunk össze a pályád különböző fázisaiban, láttalak is jó pár darabban, az első színész-tanulmányomat is az egyik alakításodról írtam. Amit folytonosan érzek veled kapcsolatban, az az, hogy te egy álmodozó, idealista valaki vagy, akinek nem a siker, a szakmai megfelelés a legfontosabb, hanem az, hogy jó társaságban, szuverén alkotókkal dolgozhass, és hogy ehhez fórumot, hátteret teremts. Egész pályád során mintha igazából csak ez érdekelt volna.*

J. T.: A sejtjeimbe ivódott, beépült a szervezetembe, ami akkor ott az Egyetemi Színpadon folyt. Egész életemben azt keresem, kutatom azóta is. Én nem tudtam már a kezdet kezdetén sem, hogy miért akarok színész lenni. Érettségiként tizenöt éves kislúknak néztem ki. Otthon igen szigorú, vallásos nevelést kaptam. Tudod, mi az ikszes származás. Földbirtokosok, gyárosok a felmenőim, nagypapát kitelepítették, mert bútorgyára volt. Apám tudta, hogy csak akkor van esélyünk a továbbtanulásra, ha színjelesek vagyunk. Már négyest se volt szabad hoznunk. Ráadásul én azt az istent tanultam meg, aki rögtön büntet. Én egy befelé forduló, rettenetesen szorongó kislú voltam. Kaposváron jöttem rá, hogy miért is akartam színész lenni. Én, aki a színházat sem ismertem. A többi polgárgyerekkel szemben mi alig jártunk színházba. A lényeg, hogy olyan szorongással éltem, mint kisgyerek, hogy tudat alatt vágytam arra, hogy én más legyek, mint amilyennek lennem kéne, vagy amilyen vagyok. És ezt a színészetben találtam meg. Ezért áhítoztam arra, hogy ott álljak egyedül a fényben. Beszélni sem tudtam rendesen. Nem volt magánhangzóm, olyan torlódásaim voltak, hogy nem is lehetett érteni, amit mondok. Egyáltalán, én, aki nem tudok rendesen beszélni, mért jelentkezem a színművészetire? Mit keresek én ott? És miután aztán már én is felvételiztettem a színművészetin, jöttem rá, hogy, azt a kislú, aki annak idején voltam, én sem engedtem volna erre a pályára.

R. J.: *És megszabadította a színészet azt a szorongó és gátlásos kislú?*

J. T.: Az a helyzet, hogy nagyon megszerettem a geodéziát. Jó érzésem volt hozzá. Ma már nem tudnánk ellenőrizni, de az biztos, hogy amikor elkezdtem dolgozni a praxisban, nagyon szerettem, amit csináltam, és jól is ment. Ahhoz értettem, abban magabiztos voltam, mert tudás volt mögöttem.



Zolnay Pál: *Sámán* című filmjében, 1977 (fotó: B. Müller Magda)



R. J.: *A színészetben viszont számos olyan helyzettel találja szembe magát az ember, amikor tanácsstalan, vagy nem tud a szereppel mit kezdeni.*

J. T.: Tehetséges embernek tartom magam, és ha nem lettem volna színész, akkor geodétaként is úttörő munkát végeztem volna. Meglenne a szakmai tekintelyem, a geodéták megsüvegelnének. A jó elhelyezkedés egy társadalmi közegben attól függ, hogy mit ér az ember azon a területen, ahol van.

R. J.: *Színészként a lehető legjobb helyekre kerültél, ott voltál szinte mindenütt, ahol valami fontos és progresszív dolog történt a magyar színházi életben. Te pedig ahelyett, hogy maradtál volna a jól megérdemelt és kiharcolt helyeden, mindig újabb és újabb kihívások elé állítottad magad. Kaposvár után jött a Merlin Színház, aztán a Nemzeti...*

J. T.: Közben még ott volt a POSZT, meg a Csepűrágók Fesztiválja a Budai Várban.

R. J.: *Te folyamatosan próbáltál újabb és újabb alkalmat teremteni a színházi találkozásokra. Na, itt aztán voltak sikerek, meg kudarcok is.*

J. T.: Több volt a siker, mint a kudarc.

R. J.: *Jó, akkor hadd fogalmazzak úgy, hogy egy idő után megváltál, vagy meg kellett válnod tőlük.*

J. T.: Van egy elmélet, sokan osztják: ahogy a sejtek hétévenként teljesen lecserélődnek, ilyenek ezek a folyamatok is. Nekem tízéves szakaszaim voltak, kivéve a Nemzetit. Változtatni kell! Nem azért változtat az ember, mert fiaskóba fut bele, hanem egyszerűen eljön az ideje. Lázár Katival eldöntöttük, mikor a Vár-színházban voltunk, hogy változtatni kell. Így történt ez a 25. Színház esetében is, ahonnan elmentünk a Várszínházba, onnan meg Kaposvárra. Ott határoztuk el Katival, hogy színész iskolát indítunk Pesten, és jött a Merlin. Hogy abbahagyom a Nemzeti Színházat, az az én döntésem volt.

R. J.: *Mindig nagy lendülettel és lelkesen vetetted bele magad egy-egy új kezdeményezésbe, és aztán a távozásoddal valahogy el is párologott mindaz, amit belevittél. A Merlin épülete ma itt áll üresen, nincs benne élet.*

J. T.: Micsoda egy kultúrpolitika az, hogy kiciánózzák egy épületből a kultúrát!

R. J.: *Most itt áll üresen a Bárka Színház is, és senkinek sem jut eszébe, hogy mint fenntartó felajánlja a helyet, mondjuk, Pintér Bélának, önálló színházat biztosítva egy 15 darabos repertoárt zsúfolt házak előtt játszó, sikeres társulatnak. Bár lehet, hogy Pintér maga sem szeretne kimenni az állami fenntartású színházak elaknásított terepére. Te végül is Szombathelyen landoltál a Nemzeti után. Meg tudtad-e ott valósítani mindazt, amiről mindvégig álmodoztál?*

J. T.: Megvalósulóban van. Jó kis színház. Kicsit lassabban megy, mint gondoltam. Más világ van ott. Kicsit bezárkózósabb. Szóval, nem könnyű. Rengeteg minden történik ott is, akárcsak annak idején a Merlinben. De itt sem megy minden egyik napról a másikra.

R. J.: *A Szkénében annak idején 3–4 év is eltelt⁹, mire azt éreztem, hogy kezd működni, amit elképzeltem. Ott egyazon hely történetén belül voltak meg azok a bizonyos*

⁹ Regős János 1979-től 2010-ig irányította a Szkéné Színházat mint művészeti vezető.

tízéves periódusok (Arvisura, Utolsó Vonal, Pintér Béla). Úgy hallottam, hogy te nem vagy az a keménykezű színi direktor. Inkább arra törekszel, hogy jól érezzék magukat azok a kollegák, akik veled dolgoznak.

J. T.: Így van. És ha így sem kaptam volna meg azt a tiszteletet, ami alapvetően kijár, akkor bizonyára változtattam volna. De azt tapasztaltam, ezzel a mentalitással ugyanúgy el lehet érni azt, amit az ember szeretne. Nem feltétlenül a szigor, meg a kemény kéz kell ehhez.

R. J.: Mindebből sok minden megjelenik a színházéletben is, és abban is, ahogy verset mondasz. Akik ma vesznek körül, akikkel ma dolgozol, mennyire vannak birtokában ennek a fajta puhább mentalitásnak?

J. T.: Sok fiatalban – a korszellem ellenére is – megvan a türelem és nyitottság, meg az alázat.

R. J.: De szinte teljesen kivesztek azok a műhelyek, kis szellemi alkotóközösségek, melyekben ti szocializálódtatok, és amiket így vagy úgy megpróbáltál újra és újra létrehívni a pályád során.

J. T.: Tisztább volt a pálya. Mindenről lehetett tudni. Az is, hogy a vidéki színházak kikkel és mit játszanak. Most dzsungel van.

“There Was More Success Than Failure”

János Regős Talks to Tamás Jordán

Tamás Jordán is an emblematic representative of the theatrical “great generation” of the 60s, having been an actor in the legendary Universitas Ensemble at the University Stage of the Faculty of Arts, ELTE (Eötvös Loránd University, Budapest), between 1961 and 1971. In 1971 he joined 25. Színház (“25th Theatre”), famous for its innovative aspirations. He became actor at Várszínház (Castle Theatre) in 1977, then at Kaposvári Csiky Gergely Színház (Csiky Gergely Theatre, Kaposvár), the most significant theatre workshop of the time in Hungary, where he spent 11 years. In 1991 he started Merlin Színház (Merlin Theatre), with a study hall, which he directed until 2003. He was professor at Színház- és Filmművészeti Egyetem (University of Theatre and Film Arts) between 2002 and 2006

and director of Nemzeti Színház (National Theatre) between 2003 and 2008. Then he founded Weöres Sándor Színház (Weöres Sándor Theatre) in Szombathely. He has been head of the department for theatre studies at Berzsenyi Dániel Főiskola (Berzsenyi Dániel College) in Szombathely since 2007. János Regős’s questions mainly focus on the beginning of the career, the peculiar roundabout ways of becoming an actor. As it transpires from the interview, Tamás Jordán’s initial success in acting is to be ascribed to a series of coincidences. He says his life could very well have taken another turn after graduation from Budapesti Műszaki és Gazdaságtudományi Egyetem (Budapest University of Technology and Economics) as a surveyor in 1966. He maintains to this day that the essence of theatre lies in the communal form of existence which he experienced as an actor with the Universitas Ensemble in the past.





Duna Művészegyüttes, Aranyág, díszlet/jelmez (fotó: Dusa Gabor)



TÚRI ERZSÉBET

„Művészi tevékenységét a sokoldalúság jellemzi, igényes jelmezei mellett számos izgalmas díszlet- és bábtervet is készített, de táncelőadások kosztüm-tervezéseiben is remekel. Ruhái segítik a színészek karakterformálását. Tervezői stílusát igényesség, pontosság és kreativitás jellemzi, amelyben rendkívüli figyelmet szentel a részleteknek. Pozitív személyisége átsejlik játékos formavilágán, kreatív tervezői stílusán.

Terveit minden alkalommal olymódon készíti el, hogy rajzai önálló művészeti alkotásnak minősülnek, így munkáinak kiemelkedő képzőművészeti színvonala is vitathatatlan.” (Elhangzott 2012-ben a Magyar Állami Operaházban, a Vágó Nelly-díj átadóján)

Turi Erzsébet a Török Pál utcai Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola után 1990-től 1995-ig a Képzőművészeti Egyetemen tanult díszlet- és jelmeztervező szakon. Kőszínházi feladatai mellett szívesen készít tervek festívalnyitókra, óriásbábos, gólyalábas, utca- és látványszínházi produkciókhoz.

Rendszeresen dolgozik külföldön is.

Az 1999/2000-es tanévben a Magyar Iparművészeti Főiskola posztgraduális képzésén tanított.

1996-tól a debreceni Csokonai Színház, majd 2005-től a Budapesti Operettszínház tagja.

Fontosabb munkái: Várszínház – *Othello*; Thália Színház – *Szávitri*; Erkel Színház – *Pomádé király új ruhája*; Csokonai Színház – *Üvegcipő*, *Bűn és bűnhődés*, *Übű király*, *Stuart Mária*, *Fidelio*, *Széchenyi*, *Così fan tutte*, *Kiss Me Kate*, *Gyalog-galopp*; Budapesti Operettszínház – *A Szépség és a Szörnyeteg* (jelmez), *Jövőre*, *Veled*, *Itt!* (díszlet), *Menyasszonytánc* (díszlet), *Csókos asszony* (díszlet), *Párizsi élet* (díszlet), *Abigél* (díszlet), *Viktória* (díszlet), *Doktorúr* (díszlet), *Én és a kisöcsém* (díszlet), *Ördögölő Józsiás* (jelmez), *Váltságdíj*, *Nárcisz és Echo* /két modern opera (díszlet, jelmez), *A régi nyár* (jelmez), *Ibusar* (díszlet/jelmez), *A Bajadér* (díszlet).

Külföldön: Theater Erfurt – *Egy éj Velencében*; Театр Музыкальной Комедии – *A Bajadér*, *Párizsi élet*, *Jövőre*, *Veled*, *Itt!*; Nemzeti Színház Marosvásárhely – *Kőműves Kelemen*

Elismerései: Rubányi Vilmos-díj, Vágó Nelly-díj



Csiky Gergely: *Ingényelők*, Nemzeti Színház, díszlet (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Duna Művészegyüttes, *Örökkön örökké*, díszlet/jelmez (fotó: Dusa Gabor)



Duna Művészegyüttes: *Himnusz*, díszlet/jelmez (fotó: Dusa Gabor)



Thália Színház, *Koldusopera*, jelmezterv (fotó: Túri Erzsébet)



Utcafesztivál, gólyalábas figurák, ruhaterv (fotó: Túri Erzsébet)



Eisemann Mihály–Szilágyi László: *Én és a kisöcsém*, Operettszínház, díszletterv



Budapesti Operettszínház, *Viktória*, makett, díszlet (fotó: Túri Erzsébet)



Duna Művészegyüttes, *Profana-Bartók hidak*, díszlet/jelmez (fotó: Túri Erzsébet)

Jöhet a finomhangolás!

Minden eddiginél szélesebb spektrumú tanácskozást tartott a Magyar Művészeti Akadémia Színházművészeti Tagozata a Veszprémi Petőfi Színházban. A „Párbeszéd a magyar előadó-művészet fejlődéséért” című kétnapos 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.

Kiss Domonkos Márk,
Váci Dunakanyar Színház

Vác Város Önkormányzat Képviselő-testülete a Váci Dunakanyar Színház Non-profit Kft. megalapításával nem pusztán egy színházat adományozott a városnak, hanem egy új kulturális korszak indulását is elősegítette. Ehhez kellett egy kultúrát támogató, annak pozitív társadalmi hatásait felismerő testület, valamint egy régóta bennünk munkáló igény, színházalapítási vágy.

Színházunk a működést 2013 áprilisától kezdte meg, befogadó színházként. Induló intézményként a fő feladat a közönség megszólítása, egy biztos bázis kialakítása volt egy olyan városban, ahol idáig egyáltalán nem működött színház. A térség lakói, a potenciális közönség körében el kellett érni, hogy a színházba járás mint tevékenység szervesen épüljön be az életükbe, a város életébe.



A színház indulásához, az épület felújításához és az éves működéshez nyolcmillió forintot adott az önkormányzat. Ezen pénzügyi körülmények között bátor dolog volt a színházalapítás, mely so-



rán az elhivatottságunkról tettünk tanúbizonyságot.

A következő vakmerő lépésünk három hónapos működés után egy nemzetközi színházi találkozó megrendezésének felvállalása volt. A hagyományteremtő szándékkal létrehozott V4 Fesztivál és Színházi Találkozó sikerességének köszönhetően futótűzként terjedt a színház létezésének híre a városban és vonzáskörzetében. Ez átütő jelentőségű eseménynek bizonyult, hiszen a fesztivált számokban és élményekben mérve is fantasztikus évad követte. Majd 2014-ben, immár másodszor, kibővült programkínálattal tudtuk megszervezni a V4 Fesztivált, melyre közel ötezren voltak kíváncsiak. A Váci Dunakanyar Színház működésével, kijelenthetjük, hogy új kulturális korszak vette kezdetét a térségben. A térség lakói részéről nyitottságot és érdeklődést tapasztaltunk, rengeteg pozitív visszajelzést kaptunk a működésünkkel kapcsolatban. A látványosan növekvő számú teltházas előadások arra engednek következtetni, hogy igény volt és van is a város kulturális életének fellendítésére, színesebbé tételére.

Másfél év után az ország első számú teátruma, a Nemzeti Színház lett a partnerünk a saját bemutatóink létrehozá-

sában, ugyanis befogadó színházként is fontosnak tartjuk, hogy legyenek saját produkcióink. Eddigi működésünket is meghatározta az összefogás, hiszen rengetegen nyújtottak önzetlen segítséget. A Visegrádi Négyek eszmeisége is az összetartást szimbolizálja, amit különösképpen fontos értéknek gondolok a mai világban. Ugyanakkor a bemutatóinkhoz meghívott művészek hozzáállása, segítőkészsége a bizonytalan anyagi erőforrások ellenére is példaértékű és köszönetet érdemlő.

Ez a hihetetlen bizalom, amit kaptunk mind a Nemzeti Színház, mind a meghívott színművészek részéről, egyfelől mérhetetlen büszkeséggel tölt el, másfelől megerősíti azt a hitünket, hogy a Váci Dunakanyar Színház valódi értéket képvisel.

Vidéki színházként mindenféle műfajt fel kell sorakoztatni műsorunkban, színes repertoárt kell kialakítani saját előadásaink tekintetében is. Azonban nem szeretnénk a biztosra játszó, nem kockáztató, elkényelmesedett színházcsinálási szokásokhoz igazodni. A saját profil kialakítása fontos feladat, azonban a megkülönböztető jelleget nem a bemutatott



előadások műfaji vagy stílusjegyeinek hasonló karaktere jelenti, hanem a színház újdonságkereső hozzáállása, a szakmai kihívásokat jelentő feladatok vállalása, az a fajta működési mód, melynek kulcsmotívuma a megújulás, a minőség, a sokszínűség. Ezzel akarjuk kulturális szempontból pozicionálni, erősíteni a régiót. Ugyanakkor célunk, hogy a főként Budapestre koncentrált szakma is számon tartsa a Váci Dunakanyar Színház tevékenységét. Működésünkkel nem csak a helyi igényeket akarjuk kielégíteni, hanem az országos szinten is érdeklődésre számot tartó intézmények között kívánunk szerepelni.

A Váci Dunakanyar Színház egyik fontos célkitűzése a fiatal alkotógeneráció felkarolása, támogatása, így a saját bemutatók tervezésekor is szem előtt tartottuk, hogy fiatal, pályájuk elején lévő rendezőkkel, alkotókkal dolgozzunk együtt. Másrészt olyan művészeknek is teret biztosítottunk, akik a színházi szakma más területein próbálhatták ki magukat. Így került sor például Bakos-Kiss Gábor színművész első rendezésére. Visszatérő szerzőnk, rendezőnk Olt Tamás, a Nemzeti Színház társulatának tagja.

A legfontosabb, ami összetart, a közös célokért tett erőfeszítés, az a szándék, hogy a színházunk fejlődjön, s mindenki a maga területén elvégzett munkájával hozzájáruljon ehhez, ezáltal pedig a saját személyes fejlődéséhez is.

Művészeti elképzelésünk, hogy ne pusztán befogadó helyként tekintsenek ráink, hanem igazi, értékes együttműködések jöjjenek létre a befogadottakkal. Célunk, hogy a térség közönsége a budapesti és vidéki teátrumok legújabb, elsőrangú produkcióit láthassa, anélkül, hogy ezért messzire kelljen utaznia. Az előadá-



sok befogadásánál fő szempont a minőségi szűrés. Célunk, hogy sokszínű, izgalmas produkciókat kínáljunk közönségünknek. Szélesíteni kívánjuk látókörüket, ami egyértelmű befogadói attitűd kialakítását eredményezheti. Ugyanakkor nem feledkezünk meg a színház egyik alapvető funkciójáról, az igényes szórakoztatásról sem. Szerepvállalásunk kiterjed a kortárs magyar drámairodalom népszerűsítésére is. Saját előadásaink mellett (Olt Tamás: *Minden kezdet nehéz, hát még a versenyzongora*; Sławomir Mrożek: *Özvegyek*; Václav Havel: *Audiencia*; *Vernisszás*) olyan előadókat és előadásokat láthattak nézőink, mint Berecz András, Fabók Mariann, Földes László *HOBO*, *Mulatság*; *Irma te édes*; *A padlás*; *Apácák*, Cseh Tamás est. Hetente több alkalommal játszunk, főképp hétfőn. Látogatottságunk a tavalyi adatok alapján 83%-os.

Egy olyan városban, ahol ez idáig egyáltalán nem működött színház, tapasztalatom szerint nem beszélhetünk előzetes nézői elvárásokról. Az is nagy feladatot jelentett kezdetben, hogy rendszeres színházba járókká váljanak a lakók. Egy vidéki színház esetében nem meglepő, hogy elsősorban a könnyebb darabok iránt mutatkozott nagy érdeklődés. Úgy érzem, jó úton haladunk afelé,

hogy a művészi elképzeléseinket összeegyeztessük a könnyedebb darabokat előnyben részesítő nézői igényekkel; legjobb példa erre a 2014/15-ös évad első bemutatója, Olt Tamás: *Minden kezdet nehéz, hát még a versenyzongora* című produkciója. Másrészt a közönségigény alakítását illetően szerintem nagy eredmény, hogy egy fokozatos fejlődési folyamat figyelhető meg: aki először a könnyedebb előadások miatt látogatott el hozzánk, azt később visszatérő vendégként üdvözölhettük a színház fajsúlyosabb előadásain is. Erre pedig nagyon jó példa, hogy Sławomir Mrożek: *Özvegyek* című saját produkciónkra a premier előtt két héttel már nem lehetett jegyet kapni.

A Teátrumi Társaságba való belépést az értékszemlélet mellett a tagságtól várt érdekérvényesítő képesség motivál-



ta. Induló színházként különösen fontos számunkra, hogy a különböző pályázati lehetőségekről, programokról értesülhessünk, a szakmai eseményeken részt vehessünk.

Mivel 2013-ban nyitott a színházunk, az előadó-művészeti törvény kidolgozásában még nem vehettünk részt. Nem releváns esetünkben az a kérdés sem, hogy a törvény megszületése óta eltelt há-

rom év hozott-e érdemi változást az életükben. Egyetlen dologról tudunk nyilatkozni: kedvező volt számunkra, hogy lehetőségünk volt a 2013. évi jegybevétel választani a társasági adókedvezmény alapjául. Ez a fennmaradásunkhoz nélkülözhetetlen anyagi erőforrást jelentett.

A Michaela Zakutanska *Négyzetgyök* című produkciójáról készült fotókat Cservenák Péter, illetve Miki Beatzy Bemer készítette

Time for Fine-Tuning

It is three years ago that the new Law on Performing Arts came into effect. From month to month *Szcenárium* is asking member organizations of the Magyar Teátrumi Társaság (Association of Hungarian Teátrum) about the experience they have since then gained regarding theatrical structure.

Váci Dunakanyar Színház (Vác Danube Bend Theatre) was founded as a receiving house in 2013. Director Márk Kiss Domonkos delineates the future goal of the institution as becoming successful by fulfilling the mission of quality entertainment and communal education through the reception of more serious dramatic plays. Excellent young artists (Gábor Bakos Kiss, Tamás Olt) are invited to this town in order to create their own productions or present their earlier plays and recitals (András Berecz, Mariann Fabók, László Földes: *HOBO*). The Nemzeti Színház as a partner institution assists them in achieving a higher level in their artistic work. In the director's opinion the main aim of the Magyar Teátrumi Társaság ought to be the reinforcement of theatre communities and the representation of their common interests.