

szcenárium

V. évfolyam 7. szám, 2017. október

Németh Antal és a *Bánk bán*

BALOGH GÉZA

A halál kihajózik Perzsiából

VÉGH ATTILA

Bábok és emberek

SZÁSZ ZSOLT

Színész és író

NÉMETH LÁSZLÓ

Emlékezések

Ruszt Józsefre



szerzőink

Ruszt József (1937–2005) rendező, színiigazgató, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház alapítója

Wilmer, E. Stephen (1944) a dublini Trinity College professzor emeritusa

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház igazgatója

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségének tagja

Végh Attila (1962) költő, filozófus

Németh László (1901–1975) regényíró, esszéista, drámaszerző

Kulcsár Edit (1963) a Nemzeti Színház dramaturgja

Regős János (1953) színpadi szerző, szakíró, a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke

Ungvári Judit (1968) újságíró, a MÜPA munkatársa

Kaposi László (1957) drámapedagógus, rendező

Szász Zsolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Szcenárium felelős szerkesztője



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zsolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelő-szerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világsszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zsolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórák: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: scenarium@nemzetisinhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Ruszt József naplójából • 3

kultusz és kánon

Stephen Wilmer: Nemzeti színházak és identitásépítés
a kisebb európai országokban
(fordította: Albert Dénes) • 5

Németh Antal: Az átdolgozott *Bánk bán*
Hevesi Sándor rendezése elé • 21

Balogh Géza: Németh Antal és a *Bánk bán* • 38

olvasópróba

Végh Attila: A halál kihajózik Perzsiából
Aiszkhülosz: *Perzsák* • 53

műhely

Németh László: Színész és író
Timár József alakításairól • 60

Kulcsár Edit: *Az ügynök halála*
Timár József találkozása Arthur Miller drámájával • 65

Mire való egy színházi folyóirat?
A Szcenárium szeptemberi lapbemutatójáról
(Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • 72

orbis pictus

„Mi a színház dolga, és mi a drámáé?”
Kaposi László drámapedagógust Regős János kérdezi • 80

kilátó

Szász Zsolt: Bábok és emberek • 91

„Ne hagyjátok gondolkozni a nézőt!”
Emlékezések Ruszt Józsefre
(Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit) • 97



József Attila emlékműve Balatonszárszón, 1998,
Ortutay Tamás szobrászművész és Sarkady Mária építész alkotása (forrás: wikimedia.com)

Ruszt József naplójából

„...jó dráma csak az lehet, amelyben mindenkinek igaza van. A nemzetnek hősré van szüksége, s a hősnek nemzetre, amely hőssé vagy mártírrá teheti. Együttlétezésük valóban tragikus, külön pedig nem létezhetnek. Hogyan adjunk hát erre törvényszéki feleletet? A dráma feleletet ad úgy, hogy meghalattja a hőst, s a nézőinek azt az illúziót szuggerálja, hogy a többieknek, a nemzetnek nem egészen volt igaza. S csupán annyi elégtételt adhat a nézők között ülő következő dráma-hősöknek, hogy a szabadság hiányában meghalni egyet jelent a szabadság választásával, találkozást a boldogság pillanatával, amelynek a teljes sorsot átfogni tudó eszmélete megéri az életet, s ez még csak nem is dekadencia. Nem a nervózus halálra gondolok itt, hanem arra a halálra, amely betetőzése és győzelme pillanata lehet egy esetleg sikertelen életútnak is. Az emelt fővel a halálba – nem romantikus pátoszára, hanem – az emberséget egy tettbe sűríteni tudó tettére és tudatoságára gondolok itt, s mennyivel inkább így van ez, amikor valaki önként vállalja ezt, mint Oedipus az erkölcsi halált olyan bűnért, amit valójában el sem követett, mert kész cselekvése csak tett volt, bűnné csak a felismerése tette.

Úgy hangozhatik mindez, mintha az öngyilkosság apoteózisát akarnók megírni! Nem erről van szó. Csupán annak az etikai tartalomnak a kevésbé boncolgatott lényegéről akartam szólni, amely esetleg egy szürkének tűnő öngyilkosság mélyén is rejtőzhetik.

Nem kell történelmi kutatásokba bocsátkoznunk. Gondoljunk csak századunk nagy eseteire. Például József Attila halála (olvassuk csak az utolsó verseit, és visszafelé vezessük végig a motívumokat, hogy hová vezetnek). Mindez azt fogja igazolni, hogy nem patológiáról, hanem tudatos cselekvésekről van szó még akkor is, ha magát a tettet a patológia szemünkben átszínezi hírré, vagy átszővi a skizofrénia vagy a paranoia szálaival. Ez nem oka a halálnak, közös okozat a halállal (...).

Nem az igazágtalan halál teszi tragikussá a hősök halálát, hanem a felismerés, hogy mártírra van szükség, s a felismerés egyetlen igaz egyéniséget sem hagy nyugodni, s szükségszerűen vezeti őt a megváltó tett felé, a vállalás felé, az azonosulás felé saját felismerésével.

Aiszkhülosz Oresztészét még volt intézmény, ami felmentette, Hamletet megöli az ármány, Pirandello IV. Henrikje már játszik, de mind szükségszerű, s a mai hősök?

A mai hősök mércéje az arányosság a felismerés és a vállalás között. És ebben rejlik az az etikai tartalom, amiről korábban beszéltünk, beállni tudni abba a sorba, amit a történelem szükségszerűsége a halál oldalára billent, és sohasem cél, és talán sohasem eredmény nélkül.”

1963. május 27.



A Nemzeti Színház épülete (fotó: Petrók György, forrás: varosom.hu)



STEPHEN WILMER

Nemzeti színházak és identitásépítés a kisebb európai országokban

Majd kétszáz évvel ezelőtt a koppenhágai Királyi Színház bemutatta Johan Heiberg dán szerző *Elfek dombja* (*Elverhøj*) című darabját. Az *Elfek dombja* azóta is az egyik leggyakrabban játszott dán színdarab, amelyet sokan a dán nemzeti identitás megtestesítőjének tartanak. A királyi nászra írt darab a népzeneből és népmesékből ihletődik, főszereplője IV. Krisztián dán király, aki a darabban bölcs és folyamatosan látható alak. Az elfek földjén vadászó királynak sikerül két boldogtalan szerelmespár helyzetén fordítani, és a darab kettős nemesi esküvővel ér véget, melyeket maga a király celebrál. Az ősbemutató felvonultatta a Királyi Színház opera, balett és színházi társulatát.

2006-ban ugyanez a színház új rendezésben állította színre a darabot, ironikusan szemléltetve a globalizáció és gazdasági átalakulás hatásait az európai nemzeti színházakra. Az ő megfogalmazásuk szerint „A kulturális ipar éles versenyben van, és amennyiben a Királyi Színház szeretné megőrizni piaci pozícióját, tanulnunk kell az üzleti világtól, amely kiaknázza a globális piac nyújtotta lehetőségeket. A fenti okokból az *Elfek dombja* előadását Bangladesbe – a világ harmadik legszegényebb országába szervezzük ki. Azért mentünk oda, hogy olyan színészeket és rendezőt találjunk, aki színpadra állítja az *Elfek dombját*, a dán kultúra egyik koronaékszerét. A színészek meg kell hogy feleljenek a dán elvárásoknak, ugyanakkor azonban a darab költsége nem haladhatja meg egy itthoni produkció költségének tíz százalékát. Hangsúlyozzuk ugyanakkor, hogy a bangladesi színészek megszólalásig hasonlóanak közismert dán színészekre, így nem lesznek látható különbségek. A végtermék ma-



Jelenetkép a 2006-ban bemutatott *Hajrá, Banglades, csináld meg!* című előadásból (fotó: Ida Wang Carlsen, forrás: nordjyske.dk)

gán kell hordozza egy száz százalékbán dán minőségi termék jellemzőit, de etnikai jegyek nélkül.”¹

Bár a Királyi Színház így létrejött *Hajrá, Banglades!* című produkciója a társulat munkáját ironikus fényben és némileg vitatható ízléssel mutatta be, az előadás rávilágított néhány olyan nehézségre, amelyekkel az európai nemzeti színházak szembesülnek. Ilyen például a globalizáció, a kulturális piaci verseny, a nemzetközi koprodukciók vagy a nemzeti szín-

házak szerepe a nemzeti identitás megőrzésében. Akkor, amikor az Európai Unió nemzetállamainak határai egyre átjárhatóbbak, különösen pedig a kilenc közép- és kelet-európai állam csatlakozásával a schengeni övezethez, igenis fel kell tenni kérdést, hogy mennyire fontosak a nemzeti színházak, illetve, hogy mi is a szerepük. Ebben a fejezetben² sorra veszem Európa néhány, eltérő méretű országának nemzeti színházát, kiemelt figyelmet fordítva a néhány kisebb lélekszámú államra, melyek egy része 1989 után lett önálló. A nagyobb országok nemzeti identitását könnyebb adottnak vagy stabilnak tekinteni. Ezzel szemben a kisebb államok polgárai és kormányai úgy érezhetik, hogy sokkal inkább ki vannak téve olyan nagy nemzetközi áramlatoknak, mint a globalizáció és európaiasodás. Ugyanakkor hangsúlyosabbak lehetnek a nemzeti kultúrák (és nemzetállamok) megszűnése miatti félelmek. Ez különösen igaz azokra az államokra, melyek csak nemrég nyerték el (vagy állították helyre) függetlenségüket – például a balti és balkáni államok – vagy most is küzde-

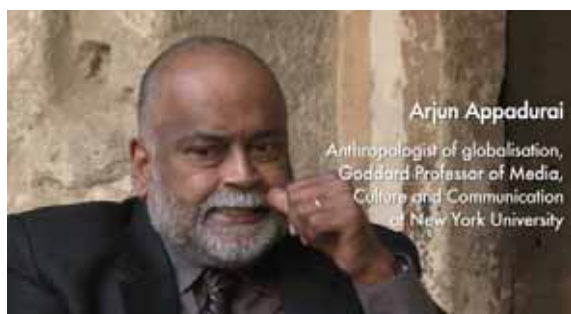
¹ *Hajrá, Banglades, csináld meg!* <http://www.old.kglteater.dk/turbinehallerne/bangladesh/index.html> [megtekintve 2008 február 21-én]. A létrejött előadás provokatív módon bírálta a termelés Bangladesbe történő kihelyezésének üzleti gyakorlatát. Egy sajtóhír szerint „a darab születését nyomon követve Azad [Abul Kalam, az egyik bangladesi szereplő] azt mondta, 'a *Hajrá, Banglades!* koncepciójában az az újdonság, hogy bizonyos értelemben az olcsó munkaerő szatírája. A gazdag országok jövedelmező textilipart építettek fel a Harmadik Világ olcsó munkaerejére. Ennek mintájára a darabban egy gazdag nemzet (Dánia) használja ki az olcsó bangladesi színészeket és tőlük rendeli meg a *Hajrá, Banglades!*-t, ami egy dán történeten alapul... Az első két felvonásban Bangala, a harmadikban dán nyelven szólalnak meg.' ... Multimédiás eszközök segítségével a *Hajrá, Banglades!* a színpadon mutatja be az olcsó munkaerő és kiszervezés gazdasági folyamatát, a rendeltéstől a gyártáson át az exportig... egy narrátor segítségével. Az exportfolyamat szemléltetésére szolgált az a színpadon megjelenő konténer, amelyben a játék maga zajlott.” Lásd Kamol (2006)

² Az írás a szerző *Global Changes–Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries* (Globális változások – Lokális színterek: A színház funkciói a kisebb európai országokban) című könyvének fejezete (Amsterdam – New York, 2009. 13–41)

nek érte, mint Skócia. Érdemes tehát megvizsgálni, hogy a kisebb európai országok nemzeti színházai mennyiben támogatják a nemzeti kultúra értékeit.

A tizennyolcadik század végétől létrejött európai nemzeti színházaknak kiemelt szerepük volt a nemzeti identitás és jelleg kialakításában, különösen az újonnan létrejött nemzetállamokban. Ezeknek az intézményeknek a szerepe a huszadik században komoly változáson ment át, hiszen államilag erősen támogatott zászlóshajók lettek, és ez gyakran azzal az elvárással párosult, hogy az egész ország közönségét kiszolgálják és ugyanakkor a nemzetközi szinten is képviseljék az adott országot. Sok nemzeti színház emellett komoly nemzetközi kapcsolatokat épített ki és nemzetközi produkciókban vett részt, látszólagos ellentmondásban a nemzeti kultúra őrének szerepével. Úgy tűnhet, hogy a huszonegyedik században a globális gazdaság, nemzetközi kommunikáció és az Európai Unió bővülése a nemzeti színházak fogalmát elavulttá tette. Arjun Appadurai például úgy véli, hogy a globalizáció miatt a nemzetállamok, „mint a politikai, gazdasági és kulturális szuverenitás helyszínei sorvadásnak indultak” (Appadurai 2005:18). Ennek ellenére is vannak látható jelei a nemzeti színházak iránti érdeklődésnek: az elmúlt évtizedben új nemzeti színházak jöttek létre például Magyarországon, Spanyolországban, Litvániában, Olaszországban, Szlovéniában és Skóciában, míg Írország több mint 150 millió euróért készül új nemzeti színházat építeni Dublinban.³ Walesben angol és walesi nyelvű nemzeti színházat terveznek, Észak-Írország pedig egy északír nemzeti színház létrehozását fontolgatja.

Mielőtt megvizsgálánk a nemzeti színházak szerepét a huszonegyedik században, röviden összefoglalnám történelmi fejlődésüket a tizennyolcadik és tizenkilencedik században, illetve szerepük változását a huszadik században.⁴ Elsősorban azt kell leszögeznünk, hogy minden nemzeti színház annyiban egyedi, hogy jól meghatározott időben és helyen született, egyediek a célkitűzései, nyelve, története, mitológiája, továbbá az alapítók sajátos felfogását tükrözi. Éppen ezért meglehetősen nehéz a nemzeti színházat mint olyat meghatározni vagy annak egy prototípusát körülírni. Többségében olyan színházakat vizsgálok, melyek magukat nemzetinek nevezték, kulturális munkájukban a nemzetet kívánták képviselni, és amelyek létét a nemzeti közönség és kormány elismerte, bár a legitimáció folyamata gyakran meglehetősen hosszú és bonyodalmas volt.⁵



Arjun Appadurai (1949–) antropológus, a New York-i Egyetem Globalizáció és civilizáció stúdiумainak professzora (forrás: youtube.com)

³ Anthony Garvey; lásd Garvey (2007)

⁴ Jelen tanulmány részei korábbi publikációkból származnak: Wilmer (2008) és Wilmer (2006).

⁵ A nemzeti színházak tipológiájáról lásd Bruce McConachie (2008). A nemzeti színházak legitimációjának folyamatáról lásd Kruger (1992).



A Comédie-Française színpada és nézőtere 1790-ben, Victor Louis vízfestményén (forrás: wikipedia.com)



A varsói Nemzeti Színház régi épülete 1791-ben, Zygmunt Vogel rajzán (forrás: wikimedia.org)

Bár a gyakorlat terén számos az egyedi vonás, a nemzeti színházak fejlődésének vannak azért tetten érhető jellemzői. A korai időszakban a nemzeti színházak két különböző típusa alakult ki. Az első típust stabil autokratikus kormányok hozták létre. Erre példa a párizsi Comédie-Française (1680), a bécsi Burgtheater (1741), a koppenhágai Királyi Színház (1748) és a stockholmi Királyi Drámaszínház (1788). A második nagy típust az idegen uralom alatti nemzeti mozgalmak hozták létre, ilyenek a bergeni Norvég Színház (1850), a prágai Nemzeti Színház (1881), a helsinki Finn Színház (1872), a dublini Abbey Theatre (1904) és mások. Ezen túl vannak olyan nemzeti színházak is, melyek egyik kategóriába sem illenek. Ilyen például az 1767-ben alapított hamburgi nemzeti színház, amely egy érdekes, ám kérészerű kísérlet volt a polgári színház létrehozására. A tizen-

nyolcadik század végén a hasonló kísérletek nyomán létrejött színházak udvari színházakká alakultak. A lengyel nemzeti színház mindkét típusba besorolható, hiszen 1765-ben a lengyel monarchia idején alapították, majd később a feltörekvő nemzet színházának szerepét vette át abban a korszakban, amikor a lengyelek megpróbálták visszaszerezni függetlenségüket azt követően, hogy az országot Oroszország, Poroszország és Ausztria feldarabolta. Ugyanakkor azonban néhány európai ország – mint Hollandia és Svájc – sohasem hozott létre nemzeti színházat, míg például Olaszország hosszú ideje próbálkozik egy ilyen alapításával.⁶

1. Új nemzetek nemzeti színházai

A francia és amerikai forradalmat követően Európa számos térségében születtek nemzeti mozgalmak, így például Magyarországon, Norvégiában, Finnországban, cseh földön, Írországon. Ezek a mozgalmak nemzeti függetlenségre törekedtek, és a demokrácia, a polgáriasodás és a nemzeti önazonosság szószólói voltak. A nemzeti színházat

⁶ Az olasz nemzeti színház megalapítására tett kísérletekről lásd Particia Gaborik (2008).

a nemzeti karakter és identitás létrehozására szolgáló eszköznek tartották. Számos nemzeti színház nacionalista indíttatásból született, és mint ilyen részt vett a nemzeti identitás kialakításában és a nacionalista mozgalmak legitimációjában. Bár komoly szerepük volt a nemzeti elkötelezettség és későbbi állampolgárság megszületésében, szinte kizárólag az identitás kérdése foglalkoztatta őket. Gottfried Herder és más filozófusok eszméi arra buzdították számos európai térség értelmiségét, hogy olyan kulturális sajátosságokat mutassanak fel, amelyekre egy jól elkülöníthető nemzeti identitás épülhet. Miközben arra törekedtek, hogy a nemzetüket összefogó egyedi identitást megteremtsék, a kultúra terén a nacionalisták bizonyos értelemben a múltat is újjáteremtették; gyakran olyan nemzeti mondák születtek, melyek az önálló nemzetállam létét voltak hivatva megindokolni. Ezek a kultúra terén működő nacionalisták merítették a folklórból, népi legendákból, helyi történelemből, és romantikus fényben tüntették fel a vidéki életet. Hirtelen az olyan középkori elbeszélések, mint a *Nibelungenlied* vagy az északi sagák nagy jelentőségre tettek szert, és új műalkotásokat ihlettek. Hozzá kell tenni, hogy a népművészet iránti érdeklődés nem egyik napról a másikra jelent meg, hanem évszázados fejlődés eredményeként. Mindezek ellenére a népművészet, népi kultúra és néprajz (és kisebb mértékben a nyelvészet) a tizennyolcadik század végén lett a nemzeti identitás eszméinek egyik fő forrásává.

A kulturális nacionalizmus mozgalmai számára az anyanyelven előadott színház lett a nemzeti újjászületés és mitológia egyik leglátványosabb eszköze. Az operák, szimfonikus költemények és a népzene a nemzeti romantika különösen hatásos műfajai voltak. Példaként hadd említsük Wagner, Verdi, Smetana, Dvořák, Janáček, Chopin, Grieg, Kodály, Bartók, Csajkovszkij, Muszorgszkij, Liszt és Sibelius munkásságát. A nemzeti önkifejezés további fontos eszköze volt a vers és a regény (Oroszországban Puskin, Magyarországon Petőfi Sándor, cseh földön Karel Mácha, Lengyelországban Adam Mickiewicz, Juliusz Słowacki és Stanisław Wyspiański, Finnországban Alexis Kivi, Szlovéniában pedig France Prešeren), valamint a festészet és szobrászat (Norvégiában Hans Gude, Finnországban Gallen-Kallela, Csehszlovákiában pedig Alphonse Mucha).

Egy nemzeti színház épületének felhúzása gyakran eszközül szolgált arra, hogy a nacionalizmus eszméje a szűk értelmiségi rétegből kiindulva a tömegeket is elérje, avatása pedig a közös vállalkozás sikerének ünnepe legyen. Csehországban, Ma-



A Pesti Magyar Színház 1837-ben, Joseph Kuwasseg vízfestményén (forrás: mno.hu)



Johann Gottfried Herder (1744–1803) Anton Graff 1785-ös festményén (forrás: wikipedia.org)



A prágai Nemzeti Színház Vojtěch Hynaise által 1883-ban festett függőnye (forrás: zlate-mince.cz)

gyarországon és Finnországban például országos gyűjtést szerveztek a színházépítés támogatására, így a színház – ha jogilag nem is, szellemében mindenképpen – közösségi tulajdon lett. A prágai Nemzeti Színház alapkövetételére olyan időszakban került sor, amikor a csehek tüntetésekkel fejezték ki abbéli csalódásukat, hogy nem sikerült kivívni az Auszriától való függetlenséget. Mikor vé-

gül húsz évvel később az épület elkészült, az ünnepi premieren a függönyön az adománygyűjtést ábrázoló jelenetek voltak láthatóak.⁷ Finnországban, az orosz cár 1899-es Februári Kiáltványa után – mely az országot eloroszosítással fenyegette –, a nacionalisták kulturális önállóságuk jeleként egy hatalmas gránit szentélyt emeltek Helsinki központjának közelében.⁸ Itt is országos gyűjtést szerveztek, és az 1900-as avatás háromnapos zenés ünnepség volt.

A nemzeti színházak egyik legfontosabb jellemzője a nyelvi identitás volt. Prágában a német kulturális egyeduradalom megtörése érdekében cseh nyelven játszották a színdarabokat és operákat. Norvégiában a bergeni Nemzeti Színpad a norvég nyelvet használta, a dán (és svéd) nyelv fölötti uralom jeleként. Finnországban néhány vezető nacionalista (például Topelius) azt szerette volna, hogy a Nemzeti Színháznak legyen egy finn és egy svéd tagozata. Ezt az elképzelést végül a finn anyanyelvű nacionalisták akadályozták meg, hangsúlyozva a finn nyelvű nemzeti színház fontosságát.

A színházak repertoárjára a nacionalisták mindenhol nagy figyelemmel voltak. A nemzeti kánon gyakran olyan darabokból állt, amelyek történelmi vagy mondabeli alakok főszereplésével a nemzet építéséről vagy a nemzeti felszabadítás folyamatáról szóltak, avagy más módon képviselték a nemzeti ideálokat. Wagner például a *Nibelungenliedet* találta erre alkalmasnak, a finnek a *Kalevalát*, az ír színpadi szerzők pedig a *Táint*.

2. Nemzeti színházak a huszadik és huszonegyedik században

A huszadik században újabb nemzeti színházak jöttek létre, szerepük pedig a politikai körülményekkel vagy a birodalmak megszűnésével párhuzamosan változott meg. Új nemzetállamok jöttek létre, majd a fasiszta és szovjet uralmat követően

⁷ Ez valójában a második függöny volt, hiszen az első elégett röviddel az épület 1881-es elkészülte utáni tűzben.

⁸ Bár a szentély némileg félreesett a Szenátus tértől, a vasútállomás és az Athenaeum művészeti iskola közelében volt. A kezdeményezők számára csalódást jelentett, hogy nem sikerült ennél központibb helyet kapniuk.

egyre inkább tért nyert a demokratizálódás, a multikulturalitás, a balkánosodás és a globalizáció. Napjainkban a huszonegyedik század nemzeti színházai számára komoly kihívást jelent a változó európai szociális, kulturális és gazdasági viszonyokhoz való alkalmazkodás kívánalma. Ezek a nemzeti színházak gyakran hatalmas, nehezen változtatható terekben játszanak, nehézkes a szervezeti felépítésük, túl nagy és költséges a repertoárjuk, nagy létszámú technikai személyzetet és állandó színészgárdát foglalkoztatnak, egyes esetekben pedig ezek mellett még operatagozatot és balettkart, valamint zenekart is fenntartanak. Ez a hatalmas infrastruktúra és nagy létszám egyben azt is jelenti, hogy a társulatok saját érdekükben ellenszegülnek a változásnak, és ezzel óhatatlanul a gyors átalakulás akadályát képezik. Mindezen nehézségek dacára a nemzeti színházak – abban a gazdasági versenyhelyzetben, amely számos alternatív szórakozási és kikapcsolódási lehetőséget nyújt – igyekeznek új nézőket bevonítani, például azzal, hogy változatosabb kulturális igényeket elégítenek ki, nemzetközi és kulturális kapcsolatokat ápolnak. Mindeközben pedig törekszenek költségvetésük kiegyensúlyozására is.

Ezen intézmények számára komoly nehézséget okoz az a környezet, amelyben a nacionalizmust és nemzeti identitást mindinkább megkérdőjelezi a globális, nemzetközi, regionális, pluralista és helyi érdekek, miközben a gazdasági hatások egymásnak ellentmondó kívánalmakat támasztanak a verseny uralta piacon. Az intézmények igyekeznek legitimálni létüket a kormányok, döntéshozók, kritikusok és a közönség felé is. Ez a helyzet minden olyan közép- és kelet-európai nemzetállamban, amelyek a szovjet birodalom szorításából kitörve azzal szembesültek, hogy függetlenségüket egy új (nyugati és kapitalista) európai identitás veszélyezteti. A jelen jobboldali kormány például arra figyelmeztette a ljubljanoi Nemzeti Színházat, hogy törekedjen nagyobb anyagi önállóságra.⁹ Ezek a nemzeti színházak a megmaradt nemzeti értékek és a fel-törekvő pán-európai kultúra értékei között kénytelenek egyensúlyozni.

Sok esetben a nemzeti színházak a színházi kultúra zászlóshajói, melyektől egyaránt várnak magas minőséget és művészi kreativitást, valamint a nemzeti színházi hagyományok életben tartását. Bizonyos esetekben ezen intézmények állami támogatása – a kultúrára fordított teljes összeghez képest – aránytalanul magas. A dublini Abbey Theatre például 2008-ban tíz millió euró állami költségvetési támogatást kapott, ami tízszerese volt a második leginkább támogatott írországi színház támogatásának, egyben a Művészeti Tanács költségvetésének tíz százalékát tette ki.¹⁰ Ugyancsak 2008-ban a bécsi Burgtheater – Európa egyik legnagyobb összeggel támogatott drámai színháza – 50 millió euró költségvetési finanszírozást kapott.¹¹ Szlovéniában az egyetlen teljesen államilag finanszírozott színház

⁹ Interjú Janez Pipan-nal, a Szlovén Nemzeti Színház művészeti igazgatójával, 2008. április 2.

¹⁰ A második legtámogatottabb színház, a szintén dublini Great Theatre ugyeban az évben kicsivel több, mint egymillió eurót kapott. <http://newsletter.artscouncil.ie/article00095155.cfm?x=%5C,w,w> [megtekintve 2008 április 13-án]

¹¹ A Burgtheater GmbH 2007-2008-as pénzügyi jelentésében 46 millió eurós összeg szerepel, ám Janez Pipan, a Szlovén Nemzeti Színház művészeti igazgatója úgy véli, a tá-



A Burgtheater 200 éves jubileumára vert
100 schillinges pénzérme 1976-ból
(forrás: wikimedia.org)

a ljubljanoi Nemzeti Színház, amely 2008-ban 1,2 millió euró támogatást kapott produkciókra és még további összeget a bérek kifizetésére.¹² Bizonyos nemzeti színházak hatalmas társulatokat tartanak fenn, különösen azok, amelyek egyaránt készítenek színházi, opera- és balettelőadásokat. A belgrádi Nemzeti Színház társulata például körülbelül nyolcszáz fős.¹³ Ezek a színházak gyakran hazájukban népszerűsítik a nemzet kulturális teljesítményeit, külföldön pedig a nemzeti kultúrájukat terjesztik. Függetlenül attól, hogy milyen módon jöttek létre és hogyan zajlott legitimációjuk a közönség felé,

ezeket a nemzeti színházakat majdnem minden esetben a nemzeti kormányok finanszírozzák és működésüket bizonyos mértékig befolyásolja a politika. A nemzeti kormányok ily módon egyszerre finanszírozói, legitimálói és felügyelői a nemzeti színházaknak és a kormányok külföldön is népszerűsítik őket. Mivel az Európai Unió nemzeti kormányai bizonyos mértékig az európai identitást és a külkereskedelmet is támogatják, továbbá érdekükben áll a nemzeti intézmények jó működtetése, a nemzeti színházak gyakran nemzetközi státusszal és orientációval is rendelkeznek. Támogatják a nemzeti kultúra külföldi forgalmazását, ezen túl pedig az illető ország turisztikai iparának is a részei, hiszen vonzerőt jelentenek a külföldi turisták számára. Ez különösen igaz a dublini Abbey Theatre és a londoni Nemzeti Színház esetében, melyek rendszeres külföldi turnéit támogatja az állam, és az oda látogató külföldi turistáknak nyújtott kínálatban is szerepelteti őket.

3. Új típusú nemzeti színházak

Az 1960-as évek óta a nemzeti színházak komoly változáson mentek keresztül. Nyugat-Európában megfigyelhető volt a decentralizáció, devolúció, ugyanakkor pedig Franciaországban és Svédországban el is szaporodtak a nemzeti színházak. Svédországban a stockholmi Nemzeti Drámaszínházon kívül működik egy nemzeti turnészínház (Riksteatern) is, amelynek nincs saját épülete. Spanyolországban a Franco-rendszer leváltását követően regionális színházak születtek. Ilyen a Teat-

mogatás valójában 25–25 millió euró személyzeti kiadásokra, illetve színpadi produkciókra. Interjú Janez Pipan-nal, a Szlovén Nemzeti Színház művészeti igazgatójával, 2008. április 2.

¹² Uo.

¹³ Uo.

ro Nacional de Cataluña, amely 1997-ben nyílt meg Barcelonában, és amely nem spanyol, hanem katalán nyelven játszik. Egy ennél is frissebb példa a National Theatre of Scotland, amelynek – ugyanúgy, mint a Rikstheaternek – nincs saját épülete, de több színházban és más helyszíneken lépnek fel produkcióikkal. A saját épület hiánya annyiban előnyös lehet, hogy közvetlenebb kapcsolatot tudnak kialakítani a helyi és regionális közönséggel (külön célcsoportokként, nem pedig egységes tömegként kezelve őket), és szélesebb helyi vagy regionális repertoárt képesek fenntartani.

Úgy tűnik továbbá, hogy a nyugat-európai nemzeti színházak a huszadik század végén és a huszonegyedik század elején egyre inkább nemzetközi irányultságúak lettek. Szívesen adnak helyet nemzeti színházaikban külföldi társulatok idegen nyelvű előadásainak (szinkrontolmácsolással vagy feliratozással). Ezt a nemzetköziséget kiemelkedő mértékben karolta fel két francia nemzeti színház, az Odéon-Théâtre de l'Europe és a strassburgi Nemzeti Színház, amelyek francia előadásai mellett számos német nyelvű előadást is játszanak. Más nemzeti színházak, mint a dublini Abbey Theatre és a londoni National Theatre gyakran hívnak meg külföldi társulatokat, melyek előadásait feliratozzák. Emellett kialakultak olyan színházi hálózatok is, mint a Giorgio Strelher által kezdeményezett Európai Színházak Uniója és az Európai Színházi Szövetség, amelyek nemzeti és más színházakat összekötve nemzetközi fesztiválokat szerveznek, koprodukciós előadásokat állítanak színpadra, és élnek a nemzetközi együttműködés egyéb formáival is.

Közép- és Kelet-Európában a szovjet birodalom összeomlása óta néhány nemzeti színház – például Bulgáriában és Lengyelországban – az 1989-et követő politikai, kulturális és gazdasági változások dacára továbbra is virágzik, és megmaradtak a kísérletezés kiváló műhelyeinek.¹⁴ Egy másik példa a 2002-ben megnyílt új budapesti Nemzeti Színház, melynek épülete a tizenkilencedik századot idézi, ám mégis keresi a helyét mint a huszonegyedik századi nemzeti kultúra képviselője (például számos vidéki társulatot hívnak meg). Az új épület egyben azt is jelzi, hogy a



A dublini Abbey Színház 2007-ben átadott épületének homlokzata (forrás: abbeytheatre.ie)



Az 1996-ban épült Katalán Nemzeti Színház nézőtere és a színpada (forrás: chemtrolstage.com)

¹⁴ Az Ivan Vazov Bolgár Nemzeti Színház elmúlt évtizedes sikeres működéséről lásd Kalina Stefanova (2008).

magyar állam továbbra is igen komolyan veszi a nemzeti színház intézményét – bár a színházi élet nem veszi komolyan őket, és láthatóan sodródniuk egy gazdasági vállalkozás irányába.¹⁵ A volt Jugoszlávia helyén megszületett kis nemzetállamok nemzeti színházai életben tudtak maradni, és a számuk is nőtt, a kedvezőtlen körülmények (etnikai és nyelvi rivalizálás, területi átalakulás, egymást felülíró helyi, nemzeti és nemzetközi kormányzati intézményrendszerek) ellenére. Bizonyos esetekben, mint a Nova Goricaában működő Nemzeti Színház Szlovéniában, egy új nemzeti színház alapításával kormányzati uniós források megszerzése és saját státuszuk megerősítése volt a cél.¹⁶

A balti államok a szovjet uralom alól felszabadulva rövid ideig függetlenek voltak, majd beléptek az Európai Unióba, és ezzel egyben alávetették magukat az Unió szabályainak. Ezekben az években a piacgazdaság bevezetésével járó pénzügyi és szerkezeti problémák, valamint az állami források szűkössége miatt komoly változás következett be a színházi életben is. Mindhárom balti állam kultúrájára fenyegetést jelentenek a szomszédok – kelet felől az elsőprő orosz túlsúly, nyugatról pedig a tőkés társadalom és az európaiasodás. Litvániában a vilniuszi Nemzeti Színház 1998-ban született meg a Litván Szovjet Szocialista Köztársaság Állami Színházának utódaként. Az új művészeti igazgató el akarta bocsátani a színház állandó társulatát, amelyet túl költségesnek és tehetségtelennek tartott, és befogadó színházzá akarta alakítani az intézményt. Ebbe a próbálkozásába belebukott, és a színház éléről is távoznia kellett. Most a színház anyagi gondokkal küszködik, s mivel fenn kell tartania a nagylétszámú színész- és technikuskárdát, az épületet rendszeresen bérből adják különféle rendezvényekre.¹⁷

A tallini Észt Drámaszínház is megpróbált nemzeti színházzá alakulni az 1990-es években. Ez végül azon bukott meg, hogy a többi színház attól tartott, egy ilyen átalakulással az ő állami támogatásaik jelentősen csökkennének.¹⁸ Most az országnak van ugyan nemzeti operaháza,¹⁹ viszont nincs hivatalos nemzeti színháza. Hozzá kell tennünk azonban, hogy az Észt Drámaszínház bizonyos szempontból betölti egy nemzeti színház szerepét: központi helyen van a fővárosban, kiemelkedő a színész- és rendezőgárdája, repertoárjukon pedig számos, észt nyelven előadott hazai és külföldi darab szerepel.²⁰ Akárcsak a többi balti állam, Észtország is súlyos árat fizet kulturális és politikai önállósága megőrzé-

¹⁵ Ez a kijelentés nem a színház jelenlegi vezetésének stratégiáját tükrözi – *a szerk.* Dragan Klaić szerint az épület az „előadóművészetek és az építészet közötti súlyos félreértés”. Lásd Dragan Klaić (2008).

¹⁶ Lásd Barbara Sušec Michieli (2008).

¹⁷ A vilniuszi Nemzeti Színház nehézségeiről lásd Edgaras Klivis (2008)

¹⁸ A téma 2007-ben ismét asztalra került, ekkor azonban a tartui Vanemuine színház kijelentette, hogy ők ugyanannyira jogosultak a nemzeti színházi rangra. Lásd Hanson (2007)

¹⁹ Lásd Kristel Pappel erről szóló fejezetét a fentebb jelzett kötetben.

²⁰ Anneli Saro professzor szerint „Bár az Észt Drámaszínház nem viseli a nemzeti megkülönböztető jelzőt, mindenki nemzetinek tekinti, egyben pedig követendő mintának.” Személyes beszélgetés, 2007. november 8.

séért. Példa erre, hogy amikor 2007-ben a központi szovjet hősök emlékművét egy félreesőbb helyen állították fel, a válasz egy kiterjedt és hosszan elhúzódó kiber-támadás volt.²¹

4. Identitás-építés az új nemzeti színházakban

Európa kisebb országaiban a helyi nyelv használata kiemelten fontos eleme a nemzetközi befolyásoknak kitett nemzeti kultúra megőrzésének. Ellentétben Franciaországgal, Nagy-Britanniával vagy Oroszországgal, ahol a nemzeti nyelv fennmaradása nincs veszélyben, az olyan kisebb országok nacionalista irányzatai, mint Finnország, Magyarország, Lettország, Észtország, a Cseh Köztársaság, Szlovákia és Szlovénia, kénytelenek voltak szembeszállni a birodalmi asszimilációs törekvésekkel. Ezekben az országokban a nemzeti színházak egyik legfontosabb küldetése az volt, hogy hazai szerzők darabjait állítsák színre (illetve anyanyelvükre fordítsák a nemzetközi klasszikusokat). Éppen ezért könnyen elképzelhető lett volna, ha ezek a nemzeti színházak – különösen az önálló állami létet nyert balti és balkáni államok – visszatértek volna eredeti tizenkilencedik századi küldetésükhöz, hogy érvényt szerezzenek a nemzet kulturális értékeinek a nemzetközi befolyás közepette. Erre vannak is példák. Az 1990-es években, Jugoszlávia szétesése és az ezt kísérő és követő balkán háborúk idején a szerbek és a horvátok (Tudjman elnöksége alatt) agresszív nacionalista programokat hirdettek, melyeknek része volt a hősi nemzeti múlt és az ellenségek fölötti győzelmek színpadi ábrázolása. (Itt kell megemlítenünk, hogy Szerbia és Horvátország nem is tagja még a kibővült Európai Uniónak.)²² Ezzel szemben a szlovén nemzeti színház a nyugat-európai művészeti áramlatokhoz csatlakozott, és európai, nem pedig nacionalista színházként tekintett önmagára – noha időnként színre visznek olyan nemzeti darabokat, mint Ivan Cankar *Romantikus lelkek* című műve.²³ (Szlovénia 2004-ben csatlakozott az Európai Unióhoz.) Ami a balti államokat illeti, az észt repertoárban számos új hazai színmű jelent meg, így például az Észt Drámaszínház állította színre az *Észt temetés* című nosztalgikus darabot, amelyben egy vidéki temetésen a városi gyászolók fel-

²¹ A Guardian 2007. május 17-iki cikke szerint „Átfogó kiber-támadások három hetes sorozata érte a kis balti államot, Észtországot. Ez az első eset, hogy egy ország ellen indul ilyen támadás. Ez komoly aggodalmat váltott ki a nyugati szövetségben, a NATO most vizsgálja a támadást és annak következményeit. Az orosz-észt kapcsolatok a Szovjetunió összeomlását követően most érték el mélypontjukat. Múlt hónap végén mérgesedett el a helyzet, miután az észtek eltávolították Tallin központjából a Szovjet Katona bronz emlékművét. Válaszul az országot átfogó kiber-támadás érte, amely számos kormányzati, párt, sajtó, bank és céges portált bénított meg.” <http://www.guardian.co.uk/russia/article/0,2081438,00.html> [megtekintve 2007. december 29-én]

²² Naum Panovski (2008: 157) (Ez a kijelentés a tanulmány írásának időpontjában igaz volt, ám Horvátország 2013. július elsején az Unió tagja lett. – *a ford.*)

²³ Interjú Janez Pipan-nal, a Szlovén Nemzeti Színház művészeti igazgatójával, 2008. április 2.



Väinö Linna: *Az ismeretlen katona*, Finn Nemzeti Színház, 2007, r: Kristian Smeds (forrás: yle.fi)

idézik gyökereiket, bonyolult történelmüket és nemzeti identitásukat.²⁴ Ugyanígy más országok nemzeti színházai is gyakran állítják színpadra a nemzeti klasszikusok újraértelmezett változatát, például Finnország számos ilyen hazai előadást tűz műsorra finn nyelven.²⁵ A Finn Nemzeti Színházban 2007-ben Kristian Smeds adaptálta színpadra *Az ismeretlen katona* című klasszikus regényt, amely Smeds értelmezésében mint valami torz tü-

körben mutatott fel a színpadon olyan nemzeti ikonokat, mint például a finn zászló, Sibelius *Finladiája*, népviseletbe öltözött nők, és az olyan háborús hősök, mint Mannerheim tábornok.²⁶

A nemzeti identitás különböző értelmezéseinek bemutatása jól tetten érhető Skóciában is, ahol a Skót Nemzeti Színház létrejötté a romantikus nacionalizmus térnyerését jelezte egy olyan korban, amikor a nemzeti függetlenség esélye valóssá vált. Frank McAveety turizmusért, kultúráért és sportért felelős miniszter azzal indokolta a nemzeti színház létrehozásának fontosságát, hogy az „magában hordozza a Skócia identitásáról és kulturális jövőjéről szóló viták szinte minden elemét.” (Leach 2007: 172) A nemzeti indíttatás még világosabbá vált, amikor ugyanebben az évben a Skót Nemzeti Színház egy hírlevélben fejtette ki küldetését: „A Skót Nemzeti Színház hazai szerzők darabjaiból kívánja felépíteni repertoárját. Lesznek benne új darabok, már meglévő darabok, illetve más országok és kultúrák olyan darabjai, amelyek összecseengenek a sajátos skót világlátással, nyelvvel és érzékenységgel.” (Leach 2007: 174)

²⁴ Az *Észt temetés* mellett a helsinki Nemzeti Színház és az Észt Drámaszínház 2007-ben bemutatott egy finn darabot is, a *Puhdistus*-t, Sofi Oksanen művét, amely a szovjet időszakban Szibériába száműzött észtek sorsát ábrázolta. Az *Észt temetéssel* ellentétben, mely humorral és kedves nosztalgiával közelített a témához, a finn darab sokkal kegyetlenebbnek és felkavarónak bizonyult az észtek nézők számára, hiszen felidézte, hogy az oroszok észtek nőket erőszakoltak és kínoztak meg. Interjú Marja Lisa Nevala-val, a Finn Nemzeti Színház művészeti igazgatójával, 2008. február 26.

²⁵ Pirkko Koski érdekes statisztikával szolgált: „2004-ben a finn színházak összesen 476 különféle produkciót állítottak színre, amelyek közül 71 finn darabok ősbemutatója, 46 pedig idegen nyelvű darabok első finn nyelvű előadása volt... 2004-ben összesen 180 finn nyelvű előadás született, az összes produkció 45%-a, és ezekre 877.365 jegyet adtak el, ami az összes jegyeladás ugyancsak 45%-a. Ez egyben nagyjából az elmúlt évtizedek átlagának felel meg. Nálunk ez a szám – különösen más, kis lélekszámú, saját nyelvű nemzetekkel összehasonlítva – mindig is magas volt.” Lásd S. E. Wilmer és Pirkko Koski (2006)

²⁶ A produkciót körülvevő ellentmondásos megítélésekre utalva Smeds egy interjújában azt mondta, hogy bár az ő értelmezése ironikusan kezeli ezeket a nemzeti ikonokat, egyben fel is hívja a figyelmet a nemzet túlélésének és összetartásának a fontosságára.

A Skót Nemzeti Színház, amelynek nincs ugyan saját épülete, de évi hat millió eurós állami támogatásban részesül, 2006-ban „Otthon” címmel indított országos rendezvénysorozatot tíz helyszínen. Ez kiváló alkalomnak bizonyult arra, hogy kiemelve Skócia különböző tájegységeinek kulturális sajátosságait és felébreszse az azok iránti nosztalgiát. Ezek egyike, az *Otthonom*, *Shetland* multimédiás eszközökkel mutatja be egy hajó útját a Shetland-szigetektől a skót szárazföldre, skót zenével és a szigetlakókról szóló történetekkel. Az egyik kritika szerint „Tökéletes választás volt ez a Nemzeti Színház bemutatkozására a Shetland szigeteken, és a közönség kis csoportjait varázslatos és érzelmes utazásra vitte... A látogatókat (talán ideillőbb szó, mint a »közönség«) fejhallgatók segítségével vezették körbe a hajó nyilvános részein, személyes helyiségein és a hatalmas kocsitárolóban.” (Haswell 2006). Robert Leach úgy véli, hogy „a Nemzeti Színház testesíti meg az új skót öntudatot. A skótok elkezdtek újraértelmezni a múltjukat, és az oly sokáig bevettnek számító nemzeti narratívák helyett újakat keresnek.” (Leach 2007: 172)

Az „otthon” témájára felfűzött eseménysorozatot követően a Skót Nemzeti Színház több mint húsz további produkciót mutatott be működésének első évében, melyek közül több is a nemzeti történelem témáihoz nyúlt vissza. Ilyen volt Schiller *Stuart Máriájának* a skót David Harrower általi átértelmezése, vagy a *Project Macbeth*, melyben „A valódi Macbeth száll harcba a Shakespeare-i mitológiával, hogy újraértelmezze önmagát a huszonegyedik században.” (Skót Nemzeti Színház 2006). De a leginkább említésre méltó produkció *A fekete sereg* volt Gregory Burke skót színpadi szerző tollából; ez egy olyan skót ezredről szól, amelyet 300 éves kiváló szolgálat után egybeolvasztanak más ezredekkel. Túl azon, hogy ez egy jól koreografált és dinamikus darab volt, egyben felidézte a nemzeti nosztalgiát és büszkeséget is a *Fekete Sereg* történetén keresztül, egészen annak utolsó iraki küldetéséig. A darabról szóló kritikájában Owen Humphrys ezt írta a Royal United Services Institute (Független Nemzetközi és Biztonságpolitikai Elemző Intézet) folyóiratában: „A darabot a bátorság fonalaként fűzi egybe *A fekete sereg* híres vörös toldíjsze. A darab felvonultatja az ezred bőrdudás zenészeit és híres dalait is. Az egyik ötperces jelenetben a gyakorlótérre kiterített vörös szőnyegen mutatják be az ezred történetének három évszázadát. Az egyik katona egymás után ölti magára az 1739-es egyenruhát, a Waterloo-i csatában viselt egyenruhát és az első világháború lövészárkaiban hordott skót szoknyát. Varázslatos pillanatok ezek.”²⁷

Felidézve az előadást követő hoszszas álló tapsot, a Guardian kritikusa ezt írta: „Ez egy igazi ’nemzeti’ előadás – a nagypolitika és történelmi áramlatok mögötti, jelenkori égető emberi



²⁷ Owen Humphrys. 'Theatre Review: Black Watch', RUSI, 25 October 2006, <http://www.rusi.org/publication/defencesystems/> [megtekintve 2008. február 13-án].

történeteket mutat fel... Miközben arról vitatkozunk, hogy kell-e egyáltalán Skóciának nemzeti színház, miközben sokszor önmarcangoló módon vizsgáljuk önállósult nemzetünk kultúráját, az új Skót Nemzeti Színház a lehető legékezebben szóló választ adta: további szavak helyett egy igaz remekművet.”²⁸ Alex Salmond skót kormányfő 2008 februárjában tett dublini látogatása során párhuzamot vont az ír és skót történelem között, és úgy vélte, Írországhoz hasonlóan Skócia is függetlené kell váljon Angliától. Megkérdeztem tőle, lát-e párhuzamot az Abbey Theatre ír nemzeti függetlenséget támogató huszadik század eleji és a Skót Nemzeti Színház huszonegyedik századi szerepe között. Nyílt választ ugyan nem adott a kérdésre, de egyértelművé tette, hogy elkötelezett támogatója a Skót Nemzeti Színháznak, hozzátéve, hogy sikerült elérnie, hogy a *Fekete sereget* New Yorkban bemutassák, és ha lehetséges, szeretné a darabot a világ minden részén megmutatni.²⁹

5. Összegzés

A nemzeti színházak számos kihívással szembesülnek a huszonegyedik században. Egyelőre nincs világos válasz arra kérdésre, hogyan is működjenek ezek a színházak egy olyan változó Európában, ahol a nemzetközi érdekek ütköznek a nemzetiekkel, ahol a többnemzetiségű és többnyelvű közösség eszméje a homogenitást hirdeti, és ahol a nemzeti színházak, azok művészei és előadásai legalább annyit szerepelnek külföldön, mint otthon. A tőkés nyugat és a kommunista kelet közötti kettősség immár a múlté (és vele együtt a nemzeti színházak szerepéről szóló ideológiák is), sőt ez gyakran már a visszájára fordult. A londoni Nemzeti Színház például csöndben megszabadult a nevében lévő „királyi” jelzőtől, és azt mondhatjuk, hogy a polgári öntudat és a társadalmilag elkötelezett újfajta kifejezőmód fóruma lett.³⁰ Ezzel szemben a vilniuszi Nemzeti Színház sokkal inkább kereskedelmi vállalkozás, amelyet kellő összeg fejében bárki kibérelhet. Bár a nemzeti színházak nagy száma miatt (csak a balkáni államokban 35 van belőlük)³¹, továbbá azok eltérő gyakorlata és társadalmi környezete folytán nehéz általánosítani, a nemzeti színházak számos hasonló gonddal küzdenek, és sokféle módzata lehet a túlélésnek is. Bizonyos nemzeti színházak tovább építik a nemzeti identitást, míg mások inkább egy közös európai identitás létrehozásán dolgoznak. Annyi azonban nyilvánvaló, hogy a kezdetektől fogva a mai napig kiemelt szerepük van a nemzeti drámaírás megőrzésében és előmozdításában, otthont kell adniuk a nemzeti kánon hagyományos darabjainak és a hazai szerzők új előadásainak, egyszerre képviselve nemzetüket és önmagukat.³² Ezt

²⁸ Charlotte Higgins (2006)

²⁹ Beszélgetés Alex Salmond skót kormányfővel, 2008. február 13-án. Büszkén tette hozzá, hogy a New York Times a 2007-es év legjobbjának szavazta meg a *Fekete Sereget*.

³⁰ Lásd Michael Coveney (2008)

³¹ Barbara Sušec Michieli (2008:197).

³² Fintan O'Toole az Abbey Theatre 100. évfordulóján mondott, „Szemben a jövővel” címet viselő beszédében ezt mondta: „Az Abbey egyik nagyon kézenfekvő alapköve az a

láthatjuk a Skót Nemzeti Színház, a Finn Nemzeti Színház, az Abbey Theatre és számos más európai nemzeti színház tevékenységében – a nemzeti identitás ismérveit keresik a múltban és a jelenben is, szembeszállva a globális egyenműséggel.

Irodalom

- Anderson, Benedict 1995. *Imagined Communities*, rev. edn. London: Verso.
- Appadurai, Arjun (ed.) 2005. *Globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Coveney, Michael 2008. 'The National Theatre and civic responsibility in the British Isles'. In Wilmer (2008).
- Fischer-Lichte, Erika 2002. *History of European Drama and Theatre*. Trans, by Jo Riley. London: Routledge.
- Gaborik, Patricia 2008 'Italy: the fancy of a National Theatre?' In Wilmer (2008).
- Garvey, Antony 2007. 'Dublin's Abbey Theatre design jury named', *The Stage*, 18 October.
- Gellner, Ernest 1983. *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Grimm, G. E. and Frank R. Max (eds.) 1990. *Deutsche Dichter: Aufklärung und Empfindsamkeit*. Stuttgart: Reclam.
- Hanson, Raimu 2007. 'Vanemuine taotleb rahvusteatrit nimetust', *Tartu Postimees*, 3 January.
- Haswell, John 2006. 'Home Scotland'. <http://www.britishtheatreinfo.info/reviews/homeshetland-rev.htm> accessed 27 December 2007].
- Herder, Johann von 1877. *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung.
- Higgins, Charlotte 2006. 'Flower of Scotland', *Guardian* 14 August. <http://arts.guardian.co.uk/edinburgh2006/story/0,,1844253,00.html> [accessed 27 December 2007].
- Kamol, Ershad 2006. '“Come on Bangladesh, just do it!” staged in Denmark', *The Daily Star*, 28 October. <http://www.thedailystar.net/2006/10/28/d61028140190.htm> [accessed 11 April 2008]
- Kay, Jackie 2006. 'An interview with Jackie Kay'. <http://www.poetryarchive.org/poetryarchive/singleInterview.do?interviewId=6580> [accessed 27 December 2007],
- Kindermann, Heinz 1965. *Theatergeschichte Europas*. Otto Müller Verlag: Salzburg.
- Klaic, Dragan 2008. 'National Theatres undermined by the withering of the nation-state'. In Wilmer (2008).
- Klavis, Edgaras 2008. 'Inadequate subsidy and a market economy in the Baltic countries'. In Wilmer (2008).
- Kruger, Loren 1992. *The National Stage: Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*. Chicago: Chicago University Press.
- Leach, Robert 2007. The short, astonishing history of the National Theatre of Scotland'. *New Theatre Quarterly*, XXIII, part 2 (May).
- Lessing, Gotthold Ephraim 1959. *Gesammelte Werke*. Munich: Hauser.
- Lessing, Gotthold Ephraim 2003. *Nathan the Wise, Minna Von Barnhelm, and other Plays and Writings*, ed. by Peter Demetz. New York: Continuum.
- Marker, Frederick J. and Marker, Lise-Lone 1996. *A History of Scandinavian Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.

felfogás, hogy a képviselőt egyben önmagunk képviselőjét is jelenti.”
www.abbeytheatre.ie/pdfs/FintanOTOole.pdf [megtekintve 2008. április 13-án]

- McConachie, Bruce 2008. 'Towards a history of National Theatres in Europe'. In Wilmer (2008).
- National Theatre of Scotland 2006. [http://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=home_Project %20Macbeth](http://www.nationaltheatrescotland.com/content/default.asp?page=home_Project%20Macbeth) [accessed 27 December 2007].
- O'Toole, Fintan, 'Facing the future', www.abbeytheatre.ie/pdfs/FintanOTOole.pdf [accessed 13 April 2008].
- Panovski, Naum 2008. 'Old new times: a search for a cultural identity in the countries of the former Yugoslavia'. In Dennis Barnett and Arthur Skelton (eds.) *Theatre and Performance in Eastern Europe: The Changing Scene*. Lanham, Md: Scarecrow Press.
- Robertson, J.G. 1939. *Lessing's Dramatic Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sauerkraut, Alain 1995. *The Defeat of the Mind*. New York: Columbia University Press.
- Schiller, Friedrich 1972. *Wilhelm Tell*. Trans. by William F. Mainland. Chicago: Chicago: University Press.
- Schlegel, A. W. 1846. *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*. Trans. by John Black. London: Henry G. Bohn.
- Schlegel, J.E, 1967 *Camut: Ein Trauerspiel*, ed. by Horst Steinmetz. Stuttgart: Reclam.
- Senelick, Laurence 1991. *National Theatre in Northern and Eastern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stefanova, Kalina 2008. 'Bulgarian National Theatre "IvanVasov": traditionally non-traditional". In Wilmer (2008)
- Sušeć Michieli, Barbara 2008. 'The disappearing Balkans: National Theatres and geopolitics'. In Wilmer (2008)
- Wieland, C. M. 1967. *Werke*. Munich: Hanser.
- Wilmer, S.E. 2006. 'National Theatres in an era of transnationalism'. In *Art History and Criticism Theatre and Society: Problems and Perspectives*. Kaunas: Vytautas Magnus University Press. pp.44-50.
- Wilmer, S.E. and Pirkko Koski 2006. *The Dynamic World of Finnish Theatre*. Helsinki: Like. pp. 151-152.
- Wilmer, S. E. (ed) 2008. *National Theatres in a Changing Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Fordította: Albert Dénes

S. E. Wilmer: National Theatres and the Construction of Identity in Smaller European Countries

Professor Stephen Wilmer (b. 1946) is Fellow Emeritus at Trinity College Dublin, where he has been Head of the School of Drama, Film and Music. He has published several books on the onetime as well as current status of national theatres in a changing Europe. This essay was published as a chapter in the book *Global Changes, Local Stages: How Theatre Functions in Smaller European Countries*, Amsterdam, Rodopi, 2009. In the wake of his presentation of historical background beside examples of different attempts at finding a way, a subtle picture unfolds of both Western and Eastern European operating models and strategies, including the pre-history of the reconstructed National Theatre in Budapest and its operation at the beginning of the 21st century. The publication of the essay is well-timed since the National Theatre celebrates its 180th anniversary this year and on this occasion it will have a conference dedicated to the theme, too.



NÉMETH ANTAL



Az átdolgozott *Bánk bán*

Hevesi Sándor rendezése elé¹

A *Bánk bán* dramaturgiai megítélésében kétféle irány érvényesült azóta, amióta a színházi előadások a kritikai és irodalmi világ érdeklődését is felkeltették a mű iránt. A lapok egyre magasztalóbb hangú bírálatai után Gyurmán Adolf nagyobb tanulmánya volt az első, mely indokolta a drámának kijáró elismerést. Greguss Ágost cikke remekműnek nevezte Katona drámáját a *Pesti Napló* 1854. évfolyamában, még nagyobb elragadtatással irt róla Székely József a *Szépirodalmi Közleményben* (1858. évf.). Gyulai Pál akadémiai székfoglalója, Arany János töredéknek maradt *Bánk bán*-tanulmánya jelentik ennek az értékelő iránynak legmagasabb csúcsait; ehhez a vonalhoz csatlakoznak Beöthy Zsolt és Rákosi Jenő, akik finom elemzésekkel gazdagították Katona drámájáról való tudásunkat és segítették a mű szépségeiben való minél tökéletesebb elmerülésünket.

Ezzel szinte párhuzamosan vonul végig kritikai irodalmunkban egy másik irány, mely – szinte azt mondhatnók – több hibát vél felfedezni a műben, mint erényt. Ismerjük Vörösmarty kritikáját, aki egy kétségtől gyenge színpadi előadás egyszeri látása után mondta el impresszióit erről a nagy elmélyedést követelő műről. Rideg álláspontot képvisel Toldy Ferenc, aki *A magyar nemzeti irodalom története rövid előadásban* c. művében (II. köt. 3. kiad. Pest, 1873) igen súlyos ítéletet mond a *Bánk bán*ról. Egyrészt szerkezeti szempontból kifogásolja, másrészt a főbb jellemek koncepcióját mondja hibásnak. Gertrudot például érthetetlennek tartja, Bánkot „politikai Hamletnek” mondja, kit „határozatlansága örökös passzivitásra kárhoztat s kinek bosszútette is csak a perc által parancsolt önvédelemnek tűnik fel”,

¹ Vö. Németh Antal: *Bánk bán – száz éve a színpadon*. Budapest székesfőváros kiadása, 1935. 177–198. (Az írást eredeti helyesírással, rövidítve közöljük.)

– és így tovább. Palágyi Menyhért ennek a kritikai iránynak szempontjait teszi magáévá (*Katona Bánk bánjáról*. Irodalom, 1887. évf.), amikor túlzást lát Gyulai Pál és Beöthy Zsolt elismerésében. Palágyi szerint Petur a dráma egyetlen egységes karaktere. Vörösmarty véleményét vallja, hogy: a leggyöngébb a főhős jellemzése. Katona nem tudta szerinte összeegyeztetni a férj tragédiáját a lojális főúr tragédiájával. – Hasonló húrokat penget Zoltvány Irén is. (*Katona József Bánk bánja*. Katolikus Szemle, 1889. évf.). Bánk bán jellemfestése elhibázott: folyton ingadozik, lágy magatartást tanúsít és szinte akarata ellenére hajtja végre a bosszút.

Ilyen előzmények után jelent meg 1896-ban Hevesi Sándor² *Bánk bán jelleme* c. tanulmánya a *Dráma és színpad* c. kötetében³ E tanulmány ismerete nélkül nem tudjuk megérteni Hevesi tervét a *Bánk bán* átdolgozásával kapcsolatban, a nagy vitát, melyet terve felkavart és magát az 1930-as rendezését sem, melynek indokolása ide megy vissza, az akkor 23 éves fiatal dramaturgnak Toldy–Palágyi–Zoltvány-vonalát folytató állásfoglalására.

Hevesi Sándor azzal kezdi fejtegetéseit, hogy „minden drámai jellem alapföltétele az egység. E nélkül nincsen élethűség és nincsen igazság, mert az ember mindig és minden körülmények között egy és ugyanaz. Egy a drámai jellem szenvedélye s egy a cél, melyre e szenvedély törekszik.

A költő feladata, hogy felismerje azt az alapszenvedélyt, melyből hősenek minden cselekedete fakad, mert e felismerés hián [híján] igazi jellemet sohasem fog alkothatni. Az alapszenvedély egysége azonos a következetességgel, s az egység hiánya következtelenné teszi a jellemet. Bánk bán alaphibája, megölő betűje az, hogy jellemében Katona az alapszenvedélyt föl nem ismerte”. Ez az állítás Hevesi fejtegetéseinek kiinduló pontja. Szerinte Katona Bánk alakjában a hazafit és a férjet elkülönítette egymástól. Az első felvonás menetének részletes ismertetése után azt kívánja Hevesi Bánktól, hogy: forduljon az udvar ellen. „A nemzet már veszendőben van az udvar miatt, saját becsületét az udvar részéről veszedelem fenyegeti; mire várhat még Bánk bán? Arany János megjegyzi, hogy Bánk pusztá gyanúra meg nem ölheti a királynét. Ámde gyilkolást nem is követelünk tőle. Ne gyilkoljon, de lépjen fel nyíltan, erélyesen, úgy, amint férfihoz, s az ország első emberéhez illik”. A második felvonás azonban egészen más kép mutatja Bánk bánt. Hevesi szerint a nagyr nem a nemzettel érez, hanem az udvarral. A tanulmány írója kezdi a bánt furcsának találni. Bánk II. felvonásbeli nagy beszédével kapcsolatban felveti a kérdést: „Valóság-e ez vagy alakoskodás? Beszélhet-e így az az ember, aki a királyné fekete lelkét ismeri? Szórhat-e hideg és hazug okoskodásokat az özszeesküvők szemébe az a Bánk, a ki jól tudja, hogy e sötétben bódorgóknak igaza vagyon?” Azt vetik ez ellen, hogy Bánk nem akar letérni a törvényesség útjáról. De ha ez igaz, miért nem él ő jogos hatalmával az udvar garázdasága ellen is? – teszi fel a kérdést Hevesi. Bánk eljárását, hogy tudniillik Melindát nem veszi el azonnal az udvartól, hanem a pártütökhöz siet, Arany János magyarázatával ellentétben, észszerűtlennek mondja. A pártütők szerint nagyon ártatlan emberek. Ők Bánkkal együtt akarnak működni, ezért hivatva vissza Petur a nagyurat. Hevesi szerint a lázadás elnyomásával Bánknak nincs mit sietnie, ellenben



² Hevesi Sándor (eredeti neve: Hoffmann Sándor, 1873–1939) rendező, egyetemi tanár, drámaíró, kritikus, író, műfordító, színházigazgató. 1901-ben került a Nemzeti Színházhoz rendezőnek.

³ Hevesi Sándor: *Dráma és színpad*. Tanulmányok. Budapest, 1896. 36–50.

ha bízhatik is Melinda becsületességében, nem bízhatik abban a királynében, akinek a szavát jól hallotta. Kifogásolja, hogy Bánk a harmadik felvonásban mégis felesége ellen fordul és azt is, hogy előbb meg kiszállt a lázadók ellen, szóval küzd azok ellen, akik maguk is sérelmet szenvedtek. Szerinte minden erejével az udvar ellen kellene fordulnia, mert mind a lázadásnak, mind felesége gyalázatának oka a királyi udvar. Úgy látszik a harmadik felvonás derekán Bánk mintha valami véres tervet forgatna fejében. Amikor azonban Gertrudis előtt áll és az távozást parancsol, Bánk meghajol s csak ennyit mond: „Jobbágyaid vagyunk”. Hevesi erkölcsi alacsonyyságot és az önérzetesség nagy süllyedését látja ebben. „Jobbágyinak mondja magát – írja – s kész szégyenszemre elsompolyogni a palotából akkor, amikor a kiszipolyozott nemzet, a meggyalázott ártatlanság, a börtönbe hurcolt becsületes ősz ember bosszúért kiáltoz. Hát jellem ez, tragikai jellem?” – kérdezi.

Bánk további magatartását sem érti Hevesi. Kifogásolja, hogy a királynéval való nagy jelenetben Bánk lelkében folyton változik a kép: egyszer a hazafias fellobbanás, másszor a férj sértett becsületérzése ad ajkára szavakat. Amikor Gertrudis tört ragad, hogy a hazáját gyalázó Bánkot leszúrja, Gertrudis fölébe kerül a dráma hősenek. „Vele szemben egész Magyarország, Bánk és Petur, minden társaikkal egyetemben gyöngéeknek bizonyultak. Ez az asszony fényes példát mutat a magyaroknak, miként kell a hazát szeretni. Nem ontja a jámbusokat, mint Petur és Bánk bán, hanem az első szóra tört ragad a kezébe s le akarja szűrni a bánt”. Ezzel szerinte vége is szakad a tragédiának, mert meghalt az igazi hős, aki az uralkodás szenvedélyétől hajtva lábbal tapodott egy nemzetet, míg végre utolérte a kikerülhetetlen végzet. Az idegen udvar és a nemzet küzdelme lanyhán és nehézkesen ment, de véget ért.

Bánk jellemének kettészakadását az utolsó felvonás is igazolja Hevesi szerint, amikor ön-maga sem tudja megmondani, miért ölte meg a királynét. Eleinte mint hazafi védekezik, majd kitör belőle a becsületében sértett férj. Hevesi bűnösnek tartja a királynét és azt a fordulatot, amely alattomos gyilkosnak bélyegzi Bánkot, helyteleníti. Elemzi Gertrudis jellemét és azt próbálja bizonyítani, hogy Melinda gyalázata

nemcsak Bánk személyes bántalma, hanem az egész magyarság sérelme, viszont Bánk sérelme nem akkor kezdődik, amikor bemocskolják a becsületét, hanem amikor fosztogatják a nemzetet. „Ámde Katona Bánkjára nézve éppen az jellemző, – mondja – hogy pusztán az ország romlása miatt nem lép sorompóba a szemérmetlen udvar ellen. El is árulja magát a második felvonás eme soraiban: »Hogy Bánk leüljön a sötét szövetség / Gyászasztalához, ahhoz nem csekélyebb, / Mint Bánki sértődés kívántatik«. E három sor híven tükrözi Bánk lelki világát. Mutatja, hogy hazafiúi érzése milyen sovány; mutatja, hogy a nagyúr milyen önző és milyen kicsi. Mit bánja ő, hogy veszendőben a haza, csak az ő személyes érdekei maradjanak épségben. Jól mondja Biberach, hogy Bánk elszédült a királyné becsü vágyporától. Bánkot lojalitása tartóztatja az udvar ellen való fellépéstől. Szép a lojalitás s méltányolni való, de Bánk lojalitása szolgálalkúséggé fajul.” Hevesi szerint a lojalitás szeli ketté Bánk jellemét. Majd így végzi tanulmányát: „Ha Bánk igaza tudatában a haza sérelmei miatt a törvényes keretben föllépne az udvar ellen s ez által az udvar haragját hívná a fejére; ha Melinda gyalázata csak fokozná Bánk szenvedélyét s megindokolná azt, hogy a nagyúr most már a törvényesség határait is lerontván, meg akarja szabadítani hazáját az



A békétlenek és Bánk bán, Csók István illusztrációja a Pesti Napló 1899-ben megjelent díszkiadású kötetében (forrás: kutszelistilus.hu)

idegen elősdiék hadától; ha Bánk saját családjának pusztulása által elérné azt, hogy a haza fölszabadul az idegen nyomás alól és ez által az eszme, melyért mindenét áldozta, fényes diadalt arat: akkor Bánk igazi tragikái jellem volna, Katona munkája pedig igazi tragédia s nem egy nagytehetségű ember hibás alkotása”.

Ez volt Hevesi véleménye a *Bánk bánról*. Tóth Imre⁴ igazgatása alatt, amikor nagy szava volt a színháznál Hevesi Sándornak, nem is igen került színre Katona József drámája. Amikor végre a sajtó és a közvélemény nyomására ismét műsorba iktatják a darabot, Hevesi nem valósíthatja meg elképzelését. Apróbb részletekben – mint láttuk – próbált változtatni (például a meztelen karddal a rejtekajtón belépő Bánk beállításában, a „bánki sértődés” emlegetésének törlésével stb.), de a lényegeshez, Bánk karakteréhez nem nyulhatott hozzá.

Most jó alkalomnak ígérkezett a centenárium. Elhatározta, hogy dramaturgiai elgondolását a *Bánk bánnal* kapcsolatban megvalósítja. Ezt hírül adó első nyilatkozata azonban olyan vitavihart kavart fel, amilyen egy dramaturgiai kérdés kapcsán kétségtelenül páratlan színházi kultúránk történetében.

A vitát az a nyilatkozat provokálta, amelyet a Nemzeti Színház igazgatója⁵ tett és amely a *Pesti Napló* 1928 okt. 21-i számában jelent meg *Hevesi Sándor átdolgozza a Bánk bánt* címen. Ez a cikk [a nyilatkozat felvezetőjével együtt] a következőképpen hangzik:

„A Nemzeti Színház tájékán napok óta nagy titokban suttognak arról a nagy tervről, amellyel Hevesi Sándor, a Nemzeti Színház igazgatója foglalkozik. Hevesi Katona József *Bánk bánt*át akarja olyan rendezésben és olyan dramaturgiai változtatásokkal színrehozni, amilyenre példa eddig egyik klasszikus magyar darab reprízénél sem volt. Hevesi Sándor erről a tervéről a következőket mondotta nekünk:

– A *Bánk bán* elismerten a legjobb magyar klasszikus tragédia és mégis színpadi karrier dolgában messzire elmarad más magyar darabok mögött. Mi ennek az oka? Ez a kérdés engem tulajdonképpen már huszonnyolc év óta gyötör. 1901-ben Beöthy Zsolt felszólítására készítettem egy magyarázó kiadást a *Bánk bánról*. Akkoriban fél évet kizárólag ennek a darabnak tanulmányozásával töltöttem s ugyanakkor felkutattam minden olyan forrásművet, amely erre a darabra vonatkozhatik. Amikor a Nemzeti Színházhoz kerültem, mint rendező és azóta is, amióta igazgató vagyok, úgyszólván minden *Bánk bán*-előadáson jelen voltam. És állandóan azt tapasztaltam, hogy egyetlen színésznek sem volt azok közül igazi sikere, akik Bánkot ábrázolták és hogy ugyanakkor a közönség magával a darabbal szemben is bizonyos tartózkodást tanusított. Visszamentem a multba, hogy nyolcvan év kritikáiból megállapíthassam, vajjon mi volt kezdettől fogva a *Bánk bán* sorsa. Bámulatos, hogy minden egyes régi kritikában is dicsérik a darabot, valamennyi szereplőt is, csak éppen állandóan *Bánk bán* szerepével van valami baj. Úgy éreztem, hogy ez már csakugyan nem lehet pusztán véletlen. Éppen erre a szerepre nem találtak volna eddig az egymást követő ragyogóbbnál ragyogóbb gárda tagjai között megfelelő színészt? Ez egész valószínűtlen, tehát mégis valami hibának kell lenni, még pedig olyan hibának, amelyet az előadás a darab jelen formájában nem tud kiküszöbölni.

– És végre is rájöttem egy nagyon egyszerű dologra: Vörösmarty Mihály, aki nemcsak igen nagy költő volt, hanem igen nagy kritikus is, a *Bánk bánról*, amikor az először került a Nemzeti Színházban színre, kritikát írt és ebben megmondott mindent, amit egy mai dramaturg erről a darabról mondani tudhatna. Amikor elolvastam ezt a kritikát, hirtelen felmerült bennem az az ötlet, hogy vajjon nem lehetne-e azokat a kifogásokat, amelyeket Vörösmarty Mihály oly hihetetlen irodalmi és színpadi érzékkel megfogalmazott, teljes egészükben ma is figyelembe venni és vajjon nem lehetne-e ezeknek a kifogásoknak

⁴ Tóth Imre (1857–1928) színész, rendező, 1908-tól 1917-ig a Nemzeti Színház igazgatója.

⁵ Hevesi Sándor 1923-tól 1932-ig igazgatója a Nemzeti Színháznak. (– a szerk.)



Barabás Miklós: *Vörösmarty Mihály arcképe*, vízfestmény, 1836 (forrás: mta.hu)

alapján megjavított darabot most is előadni? Természetesen, ezek az úgynevezett változtatások semmit sem érinthetnek magának a remekműnek a lényegéből, azonban mivel Katona József ezt a drámáját 23 éves korában írta, bizonyos, hogy vannak a darabban dolgok, amelyek kezdetlegesek és nem méltók a darabhoz. Az a meggyőződésem, hogy ha Vörösmarty szellemében végrehajtjuk ezeket a változtatásokat, a *Bánk bán* minden nagy irodalmi értéke mellett is a leghatásosabb és a legsikeresebb színdarab lehet.

– Mivel azonban ez az újítás nagy felelősséggel jár, mielőtt a változtatásokat elvégezném, meghívom a budapesti napilapok kritikusait a Nemzeti Színházba s javaslataimat előszóval és írásban eléjük terjesztem, hogy azután kellően megvitatassák s a vita eredményéhez képest döntsek véglegesen is.

– Arról van szó, hogy a jövőben ne csak kegyeletből adjuk elő a *Bánk bánt* az ifjúság számára évente egyszer-kétszer, hanem hogy ebből a drámából is ugyanolyan sikerű darab legyen, mint amilyen *Az ember tragédiája*, vagy mint például az *Aranyember*. Nem akarok belenyugodni abba, ami kilencven éven át történt. Én a *Bánk bán* számára nagy sikert akarok s ezért úgy nézem ezt a drámát, mintha Katona József tegnap nyújtotta volna be hozzám s így csak azért adom elő, mert a lehető legnagyobb sikert várom tőle. Nem akarok elmenni a Nemzeti Színháztól addig, amíg Katona Józsefnek nincs nálunk sikere. Mert szent meggyőződésem, hogy ha ezt a darabot teljesen átrendezzük és megfelelő, komoly dramaturgiai változtatásokat eszközölünk rajta, ez a darab lesz az, amely a siker nagysága szempontjából is eseményt fog jelenteni.”

E cikk megjelenése után egy másik napilap, a *Budapesti Hírlap* sorra megszólaltatta irodalmi és kritikai életünk jeleseit, hogy véleményüket kikérje e kérdésben. A *Budapesti Hírlap* ankétját Herczeg Ferenc⁶ nyilatkozata nyitotta meg a lap 1928 október 24-i számában:

– Hallottam Hevesi Sándor ötletéről, mely a *Bánk bán* átdolgozására, mondjuk színpadképesebbé tételére vonatkozik és nagyon érdekesnek találok a gondolatot. A nagy írónak kijáró kegyelet ebben az esetben nincs veszedelemben. Sőt ellenkezően, maga az ötlet meghódolás Katona József génusza előtt. Ha a rendező vagy az író szükségét érzi, hogy egy százasztendős színdarabot új köntösben vigyen a közönség elé, ez annak a jele, hogy halhatatlan élet lüktet a színdarabban.



Herczeg Ferenc (1863–1954)

– Ez nem olyan istenkísértő vállalkozás, mintha valaki át akarná festeni Munkácsi egyik híres vásznát. A *Bánk bán* esetében az eredeti műretek sértetlenül megmarad, az átdolgozó egy művészi variánssal lép a nyilvánosság elé. Az esetleges erkölcsi haszon Katona Józsefé, mert az experimentum sikere új koszorúkkal fonja körül a nevet, a rizikó azonban Hevesi Sándoré, mert ha nem sikerül a próbálkozása, annak nem Katona, hanem ő adja meg az árát.

⁶ Herczeg Ferenc (született: Franz Herzog, 1863–1954) A Horthy-korszak legnépszerűbb írója, az Új Idők c. irodalmi hetilap főszerkesztője.

– A feladat kényes és nehéz, mert aki *Bánk bánt* közelebb akarja hozni a mai közönség értelméhez, annak nemcsak újjá kell jelenetnie a darabot, hanem hozzá kell nyulnia magának a főhősnek, Bánknak jellemrajzához is. Mert bizonyos, hogy ez a mélabús és kiszámíthatatlan tépelődő volt a főakadálya annak, hogy a szomorújáték elérje a népszerűségnek azt a fokát, amelyre egyéb költői jelességei predesztinálják.

– Azt olvastam, hogy Hevesi Sándor a fővárosi kritikusokat ankéttra akarja hívni a Bánk bán-ügyben. Ez az ankét legfeljebb csak arra lehet jó, hogy némi hátvédet adjon az igazgatónak a kegyeletsértés esetleges vádjá ellen. Azt azonban, hogy meg szabad-e egyáltalában csinálni az experimentumot vagy sem, ma senki fia nem tudja eldönteni. Meg szabad csinálni, ha sikerül, – nem szabad megcsinálni, ha nem sikerül. Szóval: a felelősség Hevesi Sándoré.

– A mai magyar írók közül mindenesetre ő a leghivatottabb arra, hogy a kezébe vegye a *Bánk bán*-kérdést. Azt ajánlanám, ne is kérjen tanácsot senkitől, hanem vágjon neki a munkának; a kritikusok véleményét pedig kérdezze meg majd a főpróba után.

A második hozzászóló a kérdéshez Császár Elemér⁷ volt, aki a *Budapesti Hírlap* munkatársának a következőket mondta:

– A költőhöz, érzésem szerint, hozzáadni nem szabad, amint hogy elvenni sem lehet belőle. Ez egészen világos. A rendezők és dramaturgok bizonyos változtatásokat minden darabon tehetnek és tesznek is, de átdolgozni sem az egész darabot, sem egyes alakot nem lehet annak veszedelme nélkül, hogy a darab lényege megváltozzék.

– Ha Hevesi úgy érzi, hogy a *Bánk bánt* lehet nagyobb hatású darabot csinálni s ehhez elegendő erőt érez, tegye meg, de ne elégedjék meg a napilapok kritikusainak véleményével, hanem jelentesse meg ezt a Hevesi–Katona *Bánk bánt* könyvalakban, hogy minden komoly tudósnak alkalmá legyen az alkotást alaposan megbírálni és felette ítéletet mondani.

– E nélkül, úgy gondolom, nem szabad a megjavított *Bánk bánt* színpadra vinni, még abban az esetben sem, ha Hevesinek tervezett munkája a legnagyobb mértékben sikerülne.

Az *Irodalomtörténet*ben megjelent vitaismertetés írójának értesülése szerint Császár Elemér még két lényeges dolgot is mondott, amit azonban a lap tudósítója nem figyelt meg eléggé. 1. Mi nem a *Bánk bán*-mondát akarjuk a színpadon látni valamilyen feldolgozásban, hanem a Katona *Bánk bánját*. 2. Ha egyszer a Nemzeti Színház igazgatója átdolgozza a *Bánk bánt*, akkor belátható ideig nem látja a közönség Katona művét, hanem az átformált művet.

Császár Elemér nyilatkozatának megjelenése napján interpellált ez ügyben a képviselőházban Jánossy Gábor⁸ országgyűlési képviselő. Jánossy Gábor többek között a következőket mondta:

– Nem tételezem föl a magyar Nemzeti Színháznak, a magyar színművészeti irodalom és közszellem klasszikus letéteményesének és hajlékának jelenlegi kiváló, jeles, tudós igazgatójáról, hogy Katona József remekéhez avatatlan kézzel hozzányúljon. (Úgy van! Úgy van!) Egy betűt ahhoz hozzátenni, egy szót abból elvenni nem lehet és nem szabad, mert Katona József megmozdulna a kecskeméti temetőben levő sírjában. Én megértem azt, ha a Nemzeti Színház igazgatója jószándékkal eltelve azt óhajtja, hogy nem tudom, talán sorozatos előadásokban alkalmazza színre, talán a mostani pszichének, a mai dekadens, beteg, majdnem azt mondhatnám, ennek a rothadt erkölcsű korszaknak, hogy ennek ízlése szerint fogja ezt a remekművet beállítani a Nemzeti Színház színpadára, hogy óriási, mondjuk kasszasikerek, meg nem tudom, micsoda irodalmi szenzációk következzenek ebből. In-

⁷ Császár Elemér (1874–1940) irodalomtörténész, egyetemi tanár.

⁸ Jánossy Gábor (1870–1945) kormánypárti országgyűlési képviselő

kább maradjon Katona József remeke továbbra is előadatlanul, legyen az csak a csendes magyar, szomorú hajlékok lakosainak, a magyar intellektuelleknek imádságos könyve, inkább magukban olvasgassák, magukban búsongjanak, lelkesedjenek és épüljenek annak örökértékű tanításain, de a nemzet első színpadára ezt megváltoztatott alakban hozni, azt hiszem, merénylet volna a magyar nemzet élő lelkiismerete ellen. (Úgy van! Úgy van!) A jószándékot nem vitatom el a Nemzeti Színház igazgatójától, de lehetetlennek tartom, hogy ezt a merényletet megvalósítsa. (Helyeslés.)

A felszólalást követő napon, 1928. október 27-én jelent meg Négyesy László⁹ következő nyilatkozata:

– Nem csodálkozom az ötleten. Egy nagybecsvágyú és tudású színigazgató és igen talentumos, nagy gyakorlatú rendező, maga is számottevő színpadi szerző, miután annyi író műveit színre igazgatta, átgúrta és átgúratta, híres regényeket hatásos színdarabokká dolgozott át: végre könnyen azt hiheti, hogy minden élő és holt szerző műve csak anyag a színigazgató vagy a rendező kezében, mely anyagot ő a hatás érdekében belátás szerint gyúrhat, szabadalhat, alakíthat. A mai művészet elmélet a rendező munkáját alkotó művészi munkának ismeri el, sőt némelyeit többre értékeli a legkiválóbb színészekénél, még a költőénél is, mert hiszen azt a nagy összesített művészetet, a színpadon folyó életet ezek adalékaiból az ő fantáziája, leleménye, ügyessége teremti meg. A rendezés művészete ma egyes központokban lázas elméleti, gyakorlati, kísérleti tanulmányozás tárgya. A rendező-munka értéke megnőtt, a rendezők mindinkább hatalmat éreznek írókkal és színészekkel szemben. Nem csoda – mondom – ha egy különben is kiváló rendező arra a gondolatra merészkedik, hogy ő a legjobb magyar tragédiát megjavítja.

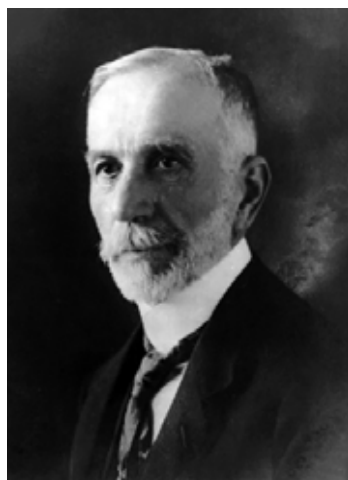
– Ilyen vállalkozás azonban tilos. Sok érzésbe beleütközik, igazi sikert pedig nem ígér.

A *Bánk bán*on szabad mindazt a változtatást megtenni, amire technikai szempontból szükség van; szabad belőle – a lélektani szerkezet kára nélkül – törölni, némely jeleneteket átcsoportosítani. De hogy valaki, akár az igazgató, akár más költő, ha még oly javító szándékkal is, a mű megalkotásába beleavatkozzék, az megengedhetetlen.

– Hevesi Sándor *Bánk* jellemét akarja erősebbé tenni. Ez már nem a szokásos dramaturgiai változtatás, hanem az alkotó munkába való beavatkozás.

– Katona József nem kérte fel Hevesi Sándort, hogy művébe beledolgozzon. Igaz, ezt nem is tehetette. Csak Hevesi Sándor tisztelheti meg a majdnem száz éve meghalt költőt azáltal, hogy szerzőtársul ajánlkozik. Azonban ez a szolgálat is, bármily jóakaró, mégis egyoldalú, mert ehhez viszont nem szerezhető meg a költő hozzájárulása. Már pedig ez mégis csak szükséges volna. A szellemi tulajdonjog megmaradt, ha az anyagi tulajdonjog elévült is. Az a mű Katona Józsefé. Az volt életében, az marad holta után is mindenkorra. Ahogy megírta, úgy hagyta ránk és úgy fogadta el szent letétképen és tartja tiszteletben egy század óta a magyar közönség, az irodalom és művészet. Nekünk van egy Katona-féle *Bánk bánunk*, nem lehet holnaptól fogva egy Katona–Hevesi-féle *Bánk bánunk*.

– Vannak a *Bánk bán*nak hiányai, ki tagadná? De most már hagyjuk a művet úgy, amint van. Ne tegyük se jobbá, se rosszabbá. Ha jószándékkal is nyúlunk hozzá, a kegyeletből kegyeletsértés lehet. Sokan akár szentségtörésnek is mondhatják.



Négyesy László
(1861–1933)

⁹ Négyesy László (1861–1933) irodalomtörténész, esztéta, stilsztá



Melinda, Csók István
illusztrációja az 1899-es
díszkiadásban
(forrás: kutszelistilus.hu)

– Igaz, hogy a *Bánk bán* ma közvagyon, az egész nemzet szellemi tulajdonába ment át, a nemzet szelleme tovább is dolgozhat rajta, alakíthatja, tökéletesítheti, mint ahogy a népdalok is folyton módosulnak a közszájon és úgy élnek. De más egy kis dal és más egy ilyen bonyolult nagy egyéni alkotás viszonya a kollektív lélekhez.

– Ha ma az egyik igazgató átalakítja a Bánk jellemét, holnap egy másiknak eszébe jut átalakítani a Gertrudisét, egy harmadiknak a Melindáét. Hol lesz itt megállás? Nem közvagyon lesz a *Bánk bán*, hanem közpréda.

– A legfőbb baj pedig az, hogy a beavatkozástól esztétikai sikert nem várhatunk. Legfeljebb a külső színpadi hatás fokozását, de igazi belső művészeti értéket nem.

– Hogy egy olyan szerves műalkotásba, aminő a *Bánk bán*, más valaki sikerrel belenyulhasson, annak legalább akkora drámaköltőnek kellene lenni, mint Katona József volt, legalább annyira megélni még egyszer az egész mű fogadását, beletenni Bánk alakjának nemes ércét még egyszer egy olyan hőfokú kohóba, aminő a Katona ihlete volt, abban megolvastani s azután edzeni keményebbé. Hol veszi a Nemzeti Színház

jeles igazgatója ezt a költőt? Ezt a keményebbre edzést hideg úton nem lehet megcsinálni. Kritikusok értekezleti eszmecseréjéből fakadó ihlet kevés lesz ide. Maga Vörösmarty sem gondolt arra – mert Hevesi úr ő reá hivatkozik az erélytelenség kérdésében – hogy a címszerép átdolgozását javasolja, csak azt ajánlja, hogy a játék vigyen a főalakba több erélyt.

– Hevesi úr a közlemény szerint csak a nádor jellemét akarja megkeményíteni, a darab lényegét nem érné változtatás. Tehát valami olyan műveletről volna szó, ahogy a Lánchidat megmerevítették. De lehet-e Bánk jellemét megváltoztatni a darab sérelme nélkül? Hiszen a Bánk jellemére van felépítve az egész dráma. Ha Bánk nem az, aki; ha erélyét folyton nem mérsékli a törvényesség tisztelete és a megbizonyosodás szükségének érzése; ha Bánk hamarabb szabad folyást enged az erélynek és hamarabb közbeccsap: akkor Ottót és az idegen élődsi népséget az elégtelenség támogatásával menten kisöpri a királyi udvarból, Melinda megmentve, és nincs – dráma. De Bánk roppant erélyt fordít saját roppant erélyének gátak közé szorítására; mindig meg akarja tartani a törvényességet, mint Gloster lord protektor a Shakespeare VI. *Henrikjében*; folyton keresi a bizonyosságot, – és végre is úgy jár, mint Hamlet: amikor tesz, akkorra szenvedélyében maga is vakon cselekszik, akkorra elkésett mindentől, senkit és semmit meg nem ment, se feleségét, se a nemzeti pártot, ellenben mindent elveszít, családi boldogságát, nejét, rokonait, barátait, az igaz ügyet, még a törén pirosló vér elégtétele sem marad meg neki. Ez a cselekmény csak abból a jellemből folyhat szervesen, amelyet Katona alkotott. Ha pedig megmarad a cselekmény, akkor Bánk legfeljebb jobban pattoghat, de még kirívóbb lesz, hogy erélyével csak tüntet.

– A Nemzeti Színháznak sem lehet hivatása, hogy nem is kétes sikerű próbálkozásoknak kísérleti helye legyen. Bizonytalán meg fogja ezt érezni legjobban a kitűnő igazgató.

– Az irodalomnak és művészetnek ez ügyben mindenesetre vétót kell mondania.

Négyesy Lászlónak ez az értékes és alapos hozzászólása, mely megvilágította a kérdés lényegét és levonta a végső konzekvenciákat, újabb nyilatkozattételre bírta Hevesi Sándort. A *Budapesti Hírlap* október 28-i számában jelenik meg a főszerkesztőhöz intézett levele és ugyanebben a számban közzéték még Szász Károly alábbi nyilatkozatát, mely első sorban Hevesinek Vörösmartyra támaszkodó érveléseit és a magának a nagy költőnek az

Athenaeumban megjelent, sokat emlegetett bírálatát veszi bonckés alá. Szász Károly nyilatkozata a következőket mondja:

– Őszintén szólva, nem tudom, miért nincs megelégedve Hevesi a *Bánk bán* színpadi sikereivel? A Nemzeti Színház, sajnos, sokszor néha hosszú éveken át teljességgel elhanyagolta, nem is adta a legkitűnőbb magyar történeti szomorú-játékot. A közönség azonban, az én tapasztalatom szerint – pedig láttam *Bánk bánt* vagy hússzor – mindig zajos, sokszor tüntető tetszéssel fogadta úgy a darabot, mint az előadást.

– Vörösmarty azt a kritikát, amire Hevesi utal, 1839 tavaszán írta az *Athenaeumba*, mikor a pesti magyar színpadon először került színre Bánk, Egressy Gábor jutalmára. Legkevesebb sikerült – mondja Vörösmarty – Bánk karaktere, kiben nem látjuk ama szilárdságot, mely az általa elkövetett merész s nagy felelősségű tettehez kívántatik. Ez az egyik kifogás, a továbbiak: Csupán a IV. felvonást kívánnók kiigazíttatni, mely hosszú és fárasztó, s kihagyni azt, amidőn Bánk bán együtt találja Melindával Ottót...

– Egyáltalában nem első eset, hogy egy későbbi korban minden tekintetben nagyszerűnek elismert irodalmi művet a kortársak nem értenek meg jól és nem méltányolnak eléggé. Hiszen ha annak a bírálóbizottságnak ítéletére akarna valaki ma támaszkodni, amely elé került volna annak idején *Bánk bán*, mint pályamű, – akkor ugyan soha sem kerülne műsorra ez a hatalmas tragédia, mert hiszen a pályázat eredményének megállapításánál *Bánk bán* még csak szóba sem jött. Igaz, hogy Vörösmarty sokkal jobb judiciumú kritikus volt, mint Döbrentei, aki – Gyulai szavai szerint – irányt adott a bizottságban a bírálóknak, de Vörösmarty sem merült bele igazán *Bánk bán* tanulmányozásába, s távolról sem volt az a boncoló kritikai elme, mint Gyulai, ki később egész könyvet írt Katonáról és művéről, s ki pontról-pontra bebizonyította Vörösmarty kifogásainak tarthatatlanságát.

– Vörösmarty oly dolgokat mond hibáknak – írja Gyulai – amelyek részint a tragikai alap szükséges következményei, részint a helyzet- és jellemből folyó mozzanatok. Bánk tragikumuma – fejtegeti tovább a nagy kritikus, – hogy „önbíráskodva nemcsak a társadalmi rend ellen támadt fel, hanem önmagának erkölcsi létalapja ellen is... S vajjon így fölfogva e tragédiát, nem enyészik-e el Vörösmarty vádja, hogy Bánkban nincs meg a szilárdság, mely az általa elkövetett merész és nagy felelősségű tettehez kívántatik?... Minő szilárdságot követel Vörösmarty... Ha Bánk szilárdan ragaszkodik elveihez, melyek jelleme alapjául szolgálnak, nem ölheti meg a királynét... Vörösmarty szintoly jogosan hibáztatná Macbethet is, ki nagyravágyó, mégis oly vontatva és leginkább neje unszolására öli meg a királyt...”

– Vörösmarty hibának minősíti azt is, hogy Bánk – együtt találván Ottót és Melindát – nem rohan a gaz csábítóra. Ám Gyulai részletesen és meggyőzően kifejti, hogy alapos kül-



A Pesti Napló *Bánk bán* díszkiadásának borítója (forrás: bacstudastar.hu)



Gyulai Pál (1826–1908)

ső és belső okok igazolják e jelenetet. De Gyulain kívül még valakit idézhetek, aki szintén igen behatóan foglalkozott *Bánk bánnal* és sok tekintetben nagyon kitűnően magyarázza a darabot – s ez maga Hevesi Sándor, aki a szóbanforgó jelenetre, mint a „tragédia legtöbbször vitatott” és Vörösmarty által is kifogásolt helyére igen bölcsen azt jegyzi meg magyarázatos *Bánk bán*-kiadásában, hogy Bánk viselkedése szükségszerűen folyik a hős jelleméből és a helyzetből, amelybe került... S ide vonatkozó igen szép fejtegetései során ki is jelenti, hogy „az volna lélektani hiba, ha Bánk megrohanná Ottót...”

– Ami pedig a IV. felvonásnak Vörösmartytól kívánt megkurtítását illeti, hadd emlékeztessék minden színházlátogatót arra, hogy ezt a felvonást állandóan lélekzet-visszafojtva hallgatja a közönség, s a függöny összecsapódása után elemi erővel tör ki a tetszés s zúg a taps lankadatlanul, sokszor a következő felvonás kezdetéig. E tekintetben nincs hát szükség dramaturgiai változtatásra, a siker érdekében.

– Íme a Vörösmarty kifogásai, a későbbi, alaposabb, elmélyedőbb bírálatok világítása és a tapasztalatok bizonyosságai mellett! Ezekre a kritika és a publikum által már igazán megdöntött észrevételekre támaszkodva kívánná most Hevesi a *Bánk bánt* „megjavítani”. Elhíhető, hogy a buzgó igazgatót dramaturgiai nemes becsvágya sarkalja ezúttal is – de semmiképpen sem lenne helyes ennek a tervnek valóra váltása. Igenis lehet *Bánk bán* rendezésén módosításokat eszközölni, de azok a változtatások, amiket Hevesi a Vörösmarty nem helytálló kritikája alapján tervez, már meghaladnák a rendező hatáskörét és jogait, amelyek végre is nem korlátlanok a szerzővel és művével szemben. Csakugyan szükségesek lennének némi változtatások a jelenlegi rendezésen, de leginkább olyanok, amiket a szöveg egyenesen megkíván s melyek az író utasításainak megfelelnek, mert ezek közül bizony néhányat a színház ma figyelmen kívül hagy.

– *Bánk bán* dramaturgiai átdolgozására azonban semmi szükség, sőt nem is lenne szabad megtenni.

Hevesi Sándornak a *Budapesti Hírlap* főszerkesztőjéhez intézett levele a következőképpen hangzik:

Mélyen tisztelt Főszerkesztő Úr,

végtelenül hálás vagyok, hogy a *Budapesti Hírlap* *Bánk bán* új színpadra vitelének kérdésében megszólaltatja az ország legnagyobb tekintélyeit, hiszen lehet-e nagyobb örömiünk s elégtételünk, mint látni azt, hogy egy tisztán irodalmi és művészeti kérdés ennyire megmozgatja nálunk a szívet és elmét. Ámde Négyesy László egyetemi tanár úrnak mai hozzászólásából (amelynek minden pontjával egyetértek), azt kell látnom, hogy nyilatkozatomat, szándékomat. tervemet a megjelent újságcikkek révén a lehető legalaposabban félremagyarázták.

Hol venném én azt a bátorságot, hogy Katona József művét átírtam, átdolgozzam, vagy akár egy sort is beleírjak? Hogy juthatna eszembe oly örültség, hogy *Bánk bán* jellemét megváltoztassam vagy átformáljam! Hogy gondolhattam volna még csak álmomban is arra, hogy Katonának kéretlen szerzőtársa legyek?

Engedje meg tehát mélyen tisztelt főszerkesztő úr, hogy néhány rövid pontban megállapítsam, miről is van szó, – nehogy a további vita még ferdebb mellékutakra terelődjék.

1. Én *Bánk bánt* újból színre akarom alkalmazni az eddigi nyolcvan esztendő színpadi tapasztalatai alapján.

2. *Bánk bánt* eddig is jelentékeny kihagyásokkal adta a Nemzeti Színház. Meggyőződésem az, hogy e kihagyások nem mindenben megfelelőek, néhol értelem- zavarók. Színpadi nyelven szólva tehát a *Bánk bánt* a mai színpad szempontjából újból meg akarom húzni.

3. A mű világossága és érthetősége, s ezzel kapcsolatban színpadi hatása bizonyos jeleknek átcsoportosítását kívánja meg – s ezeket óhajtanám elvégezni.

4. Katona József szövege semminő átírást nem szenvedne és semmiféle beleírás nem történnék.

5. Bánk bán jelleme nem változnék, ám kihagyások révén eltűnnének mindazok a zavaró momentumok, melyeket először Vörösmarty Mihály állapított meg s melyek a mű színpadi hatását azóta is hátrányosan gyöngítik.

6. Klasszikus műveknek illetően színrealkalmazása minden nagy állami színházban évszázados tradíció. Fausttal, Wallensteinnel, Tell Vilmoossal, Comeille Cinnájával hasonló változtatások történtek – amelyek e művek népszerűsítését csak emelték, az irántuk való érdeklődést fokozták és bár – ami természetes – sokféle kritikában részesültek, mindenütt az a felfogás alakult ki, hogy a klasszikus művek ilyen irányban való népszerűsítése nem-hogy kegyeletsértés volna, de csakis ez az igazi kegyelet, mert dicsérni Katonát lehet kegyeletes dolog, de ennél sokkal kegyeletebb: megnézni és meghallgatni őt a színházban, – s ebben az igazi kegyeletben igenis nagy a fogyaték.

7. Hogy a kísérlet előtt a magyar kritika egyeteme elé bocsátottam a kérdést, ez legjobban bizonyítja, hogy mennyire tisztetem Katona művét s milyen kényesnek tartom még olynemű színrealkalmazását is, amelyet a klasszikusokkal szemben mindenütt Európában nemcsak természetesnek, de kötelességszerűnek tartanak.

8. Az egész kérdés abból a mélységes, évtizedeken át le nem küzdött szomorúságból fakadt, hogy *Bánk bánnak* nincs meg a színpadi sikere, amelyet megérdemel. Nem kell ezt a sikert minden magyar embernek őszintén óhajtania?

Budapest, 1928 október 26.

Kiváló tisztelettel Hevesi Sándor,
a Nemzeti Színház igazgatója

(...) Két esztendővel a vita elviharzása után, amikor aktuális lett az új rendezés bemutatója, Hevesi Sándor *Bánk bán problémák*¹⁰ című tanulmányban igyekezett előre indokolni a centenárius előadás dramaturgiai változtatásait. Ez a *Nyugatban* megjelent cikke abból indul ki, hogy Shakespeare 29 éves volt, amikor megírta a *III. Richardot*, Schiller 27, amikor megírta *Don Carlost* és Katona József 23, amikor elkészült *Bánk bánnal*. Hevesi bizonyos rokonsági kapcsolatokat vél felfedezni e három mű között, amely rokonvonások az írók fiatal korával magyarázhatók. Shakespeare és Schiller említett darabját lényeges változtatásokkal, húzásokkal adják a színpadon. Amikor Reinhardt egy hat óra hosszát tartó *Don Carlos*-előadással kedveskedett a berlini közönségének, Alfred Kerr tiltakozott az ellen, hogy visszahúzzák a kihagyott részeket, amelyek üresek, bosszantók és kilátástalanok. E három fiatalkori drámában állandóan keveredik a zsenialitás a kezdetlegességgel, ami érthető is, hiszen sem 23, sem 29 éves korban nem lehet tökéletes drámát írni. Az angol és német színpad mind a *III. Richard*, mind a *Don Carlos* esetében fokozatosan ugyan, de megoldotta a színpadi beállítás kérdését, – „amely persze sohasem végleges megoldás, úgyszólván minden generációra nézve újból felvetődik és koronként a maga revízióját is megkívánja”. A rendezés akkor válik művészetté, ha eleven kapcsolatot tud teremteni a régi mű és az új közönség között. A *Bánk bán* színpadi pályafutásának bizonyos eredménytelenségei azzal magyarázhatók, hogy száz év alatt alig változott a dráma színpadi berendezése. Hevesi szerint Egressy Gábor igen sok epikai részletet hagyott ki s eltávolította főképp azokat a jeleneteket, amelyeket a fiatal Katona József a korabeli rém- és lovagdrámák hatása alatt szőtt a művébe. „A baj ott kezdődött, hogy a Nemzeti Színház ezt a munkát nem folytatta, hanem igen csekély eltérésekkel mindvégig kitartott Egressy munkája mellett, akkor is, amikor más közönség, más divat, más

¹⁰ *Bánk bán-problémák* (Katona József centenáriuma-hoz). *Nyugat*, 1930. – XXIII. évf. I. köt. 567–570.



Arany János, Borsos József fotója
1862 körül (forrás: kepkonvytar.hu)



Hevesi Sándor (1873–1939) a *Bánk bán*
rendezésének évében, 1930-ban
(forrás: stefan2001.blogspot.hu)

felfogás, más megértés jött a régi helyébe”. Hivatkozik Vörösmarty nevezetes kritikájára, hogy a hallgatódzás és a meztelen karddal való kijövés megoldhatatlan a színpadon. Kifogásolja, hogy a rendezők nem vették figyelembe Arany becses megjegyzéseit és nem húzták ki mindazt, amit Arany joggal kifogásolt. Szerinte elhagyták Petur negyedik felvonást záró betörését a királyi palotába, amely nélkül pedig érthetetlenül és indokolatlanná lesz az egész ötödik felvonás. A tradíciót a Nemzeti Színház félreértette és gépi másolás, nem pedig lelkes *ujjáteremtés* volt a hagyomány. Ennek következtében a színpadi hatás a *Bánk bán* esetében mindenkor alatta maradt az irodalmi várakozásnak. Bánk szerepével Hevesi szerint egyetlen egy művész sem tudott igazán megküzdeni és rendszerint úgy kárpotolták magukat az elmaradt hatásért, hogy eljátszották Peturt is.

Felveti a kérdést Hevesi, hogy ha a színpad e művel szemben megtette volna azt, amit az angolok és németek megtettek a *III. Richard*dal és *Don Carlossal*: a hatás nem volna-e intenzívebb, tartósabb, alaposabb és egyértelműbb? Mindhárom fiatalkori dráma közös alaphibája az *ökonómia* hiánya. A fiatal drámaíró annyira tele van témájával, hogy mindent el akar mondani róla. „Ettől a csorduló bőségtől van minden ismétlés, minden fölösleg, minden fárasztó és unalmas részlet, minden körülményesség, minden megállás és tempólassítás, amikor sietni kell, sőt talán rohanni.” Katona teleaggatta *Bánk bán* alakját hamleti ornamentikával. Ez kék plajbászt kíván. Azt mondja, hogy ismerte Katona dramaturgiai tudását és világos, határozott elveit, a második vagy a harmadik színpadi próbán ő maga is rájött volna ezeknek a változtatásoknak a szükségességére. Katonától a cenzura elvette a színpadot és így nem végezhetette el ő maga a végső dramaturgiai simításokat.

A Nemzeti Színház új *Bánk bánja* kísérlet akar lenni: bele akarja vinni a mai színházi közönség eleven tudatába a drámát. Ez a kísérlet a hagyomány elejtett fonálát veszi fel. Hevesi utólag szenzációhajhászásnak bélyegzi azt a hirlapi cikket, amely szerint ő átdolgozza, vagy éppen átírja Katona munkáját és amely cikk az ország összes törvényhatóságait arra indította, hogy feliratokban tiltakozzanak a kegyeletsértés ellen. „Azóta a félreértések eloszlottak s ma már remélhetőleg a törvényhatóságok is tudják, hogy *Bánk bán* esetében nincs szó egyébről, mint azokról az elkerülhetetlenül szükséges húzásokról és színpadi változtatásokról, amelyek nélkül a legnagyobb remekművek sem mehetnek át a következő generációra – igazi sikerrel.” Egressy korában a német szavalóiskola uralkodott színpadjainkon és a közönség szerette a hosszú tirádákat. Ma azonban nem retorikát, hanem drámaiságot keresünk és azt kívánjuk a színésztől, hogy kevés szóval sokat mondjon.

Ismételten hangsúlyozza, hogy az új *Bánk bán* Katona betűjéhez is ragaszkodik s húzásokon vagy visszahúzásokon kívül semmit sem változtat a szövegen, csupán a retorika helyett az akcióval kíván hazni. „Úgy készül a Nemzeti Színház Katona halálának centenáriuma, mintha ez lenne a nagyszerű magyar dráma bemutatója.”

Hevesi Sándornak a *Nyugatban* megjelent cikkére a legkimerítőbben Rédey Tivadar¹¹ válaszolt, minden pontján megcáfolva Hevesi állításait. A Nemzeti Színház előadása után jelent meg a *Napkelet* VIII. évfolyamának 6. számában, az 556–562. lapokon *Bánk bán új színrealkalmazása* c. tanulmánya, melynek főrésze Hevesi *Nyugat*-beli állításaival való polémia volt. Rédey cikkének ez a része a következőket mondja:

„A 29 éves Shakespeare III. *Richárd*jában, a 27 éves Schiller *Don Carlos*ában s a 23 éves Katona *Bánk*jában, különös rokonsági kapcsolatok erőltetés nélkül nem igen találhatók. Anynyi, hogy mind a három 'fiatalkori dráma': való, de (épen drámai koncentrátság dolgában) alá már azt sem írjuk, hogy a *Bánk bán* 'még inkább' az, mint a másik kettő; s azt még kevésbé, hogy 'fiatalkori'-ságuk arányában szorulnak rá a rendező kék plajbászára. A III. *Richárd* Shakespeare krónikás történeti drámáinak sorozatába tartozik s egyszerűen ezért lazább s epikaibb szövésű a még 'fiatalkoribb' *Romeónál* is; itt a rendező a bonyolult s mai közönségre nézve céltalanul fárasztó krónikai s genealógiai részletek némi sommázásával a drámaiságnak valóban jó szolgálatot tehet. A hat órás időtartamú *Don Carlos* pedig felére megrövidítve sem sok lényegbevágót veszít azokban a részekben, miket, ha – mint Kerr Alfréd nyomán Hevesi teszi – 'üreseknek, bosszantóknak és kilátástalanoknak' nem nevezünk is, terjengőseknek bizvást érezhetünk. A történelmi színművek Shakespeareje helyel-közzel laza, Schiller pedig a nagy bőbeszédűségtől a csekélyebb bőbeszédűségig fejlődik, a valóban drámai szűkszávúsáig sohasem jut el. Akármelyik szempontból lehet-e a *Bánk bán* – melynek könnyű és zavarosan színpadi hatását legfeljebb drámai páratlan tömörsége és szófukar dikciója hátráltatja – velők egy kalap alá fogni? Hevesi – 'a fiatal drámairó lélektaná'-nak kelletlenül ideerőszakolt gondolatában elfogódva – majdnem azt feleli rá, hogy: lehet. Az epikaiság s a retorika vádjához most már szemmel láthatólag ragaszkodik. Felhánnya, hogy 1839 óta mindmáig kitartottunk Egressy első nemzetiszínházi beállításá mellett (ez – mellesleg – csak nagyjában igaz: a közvetlen megfigyelésünkbe eső utolsó harminc évben magunk is elég módosításnak voltunk tanui), s beértük Egressy kék plajbászával, ki máris 'igen sok epikai részletet hagyott ki s eltávolította főképp azokat a jeleneteket, amelyeket a fiatal Katona József a korabeli rém- és lovagdrámák hatása alatt szőtt a művébe'. Mondanom sem kell, hogy ez túlzás: az Egressy által kihagyott 'igen sok epikai részlet' alig több – egynél, a valóban felesleges Michal bán- esetről, melynek színpadi törlése végérvényesen elfogadható. Az állítólagos rém- és Ritterjeleneteket meg ugyan honnan lehetett volna Egressynek 'eltávolítania'? Hiszen *Bánkot* rendezte s nem *Ziskát*, melyben még Katona csakugyan egyformán bámulta Shakespearet és – Kotzebuet! De Hevesi már belelovalta magát az epika- és tirádaírtásba s nem habozik kimondani: 'a baj ott kezdődött, hogy a Nemzeti Színház ezt a munkát (t. i. az Egressy jótékony »drámaiasító« beavatkozását) nem folytatta'. Azt értem ebből, hogy bőven maradt még Egressy rendezői ceruzája után is henye epikum s bőven – színfalhasogató Ritterromantika is? (...)



Egressy Gábor (1808–1866)
Faustin Herr litográfiáján,
1839-ben (forrás: wikipedia.org)

¹¹ Rédey Tivadar (1885–1953) könyvtáros, színház- és irodalomtörténész

Hol keresgélhetni a *Bánk bán*ban ilyesmik után anélkül, hogy ujjunk elevenbe ne nyúl-
na, nemes szerveket ne sértene? Benne lényegileg fölösleget valóban csak a levegőbe be-
szélve emlegethetünk, de tárgyilagosan ki nem mutathatunk. Hevesi azonban 'fiatal drá-
maíró'-teóriájától viteti magát most már efféle meglepő és elképesztő megállapítások felé:
'A fiatal drámaíró (ez esetben tehát Katona) annyira tele van a témájával, hogy mindent el
akár róla mondani, mindent meg akár magyarázni, minden aprólékosságra ki akar terjesz-
kedni' ... stb. (...) Olvassa fel ezt a jellemzést Hevesi bárkinek, Katona nevének kihagyásá-
val, – lesz-e vajjon, ki hősére rá fog ismerni? Amiben Katonát elmarasztalja, mintha inkább
rajta magán esett volna meg: a 'fiatal drámaíró'-ról szóló általánosításait mindenáron ráhúz-
ta Katonára s mikor már a kelletténél többet is mondott, azt hitte, hogy még nem mondott
ki mindent – és tovább írta azt, ami már amúgy is sok volt, tovább az abszurdumig. A *Bánk
bánnak* annyira nem ez a jelleme, hogy az egésznek majdnem az ellenkezője igaz. Fölösleges
ismétlés, meg-megálló körülményesség – akár akcióban, akár szavakban: kit 'fárasztott' vagy
'úntatott' *Bánk* olvasásában vagy előadásán? A feszült figyelmet kívánó cselekmény tömörí-
tés, a néha pár siető szóra bízott megvilágosító kommentár nyilván annál többeket. (...)

Ép ezért kíván előadása is (s nemcsak a vezető szerepekben, hanem úgyszólván vala-
mennyiiben) az átlagot jóval meghaladó színészi kiválóságot. De Hevesi szerint ma a szí-
nészí résznek is a szöveg erős revíziójával kell segítségére sietni. Egressy korában – úgy-
mond – a német szavaló-énekklő modor uralkodott, a közönség is hosszú tirádákat kívánt.
E retorika helyébe ma a színészetben is a drámaiság lépett s a régi színésszel szemben, ki
sok szóval keveset mondott, a maitól azt kívánjuk, hogy *kevés szóval sokat* mondjon. (...)

De Egressyék énekklő színészi stílusát szabad-e így összezavarni a *Bánk bán* költői stílusá-
val, mely minden, csak nem énekklő? Azért szavalták- és énekelték-e, mert benne csupa sza-
valni s énekelni való 'tirádát' találtak, olyasmit, ami 'sok szóval keveset mond'? S most ezt
a rossz színjátszásra csábító 'sok szót' ki kell belőle irtani, hogy a színész a megmaradt kevés-
sel végre sokat mondhasson? Mindez bizonyára nincs így. Az a színpadi 'éneklés' csakugyan
megvolt és rossz volt, alkalmas arra, hogy benne a *Bánk* rendkívüli plasztikussága, szavai-
nak drámai aktivitása elmosódjék, éppen mert jellemétől merőben idegen stílussal közeled-
tek hozzá: tirádát csináltak abból, ami nem az. Való, hogy a mai színjátszás az ily lélektelen
szókultuszon túlhaladt, de a *Bánk* szavainak a *lelkét* kell kultiválni, csak akadjon színész, ki
bennük azt felismeri s a közönséghez való közvetítésével is méltó megbirkózni. Bánk szere-
pén is hasztalan iparkodnánk azzal 'segíteni', hogy lefejtsük róla azt a shakespearei (hamleti
és othelloi) ornamentikát, mellyel – Hevesi szerint – költője 'szükségesnek tartotta teleag-
gatni'. A legnemesebb értelemben Shakespeare-*tanítvány* Katona különben is csak nagyon
módjával élt ezzel az 'ornamentikával', melynek felszínes magukra-kapkodása inkább a te-
hetségtelen Shakespeare-*utánzók* szokása. Bánkjának hamleti vonásai sem ily külső után-
zásból támadtak: annyira az alak jellemének tövén sarjadnak, hogy róla a művészi épség sé-
relme nélkül 'le nem fejthetők'. S ép ez a körülmény színészi szerepnek Bánk alakját sem
könnyűvé, sem hálássá nem teszi s mi cseppet sem csodálkozunk rajta, hogy tolmácsolására
tökéletesen megfelelő színészegyenység époly ritkán akad, mint akár Hamletére. De Hevesi
hajlandó a szerepben látni a hibát, mondván: bezeg Petur szerepét majd mind teljes siker-
rel játszották el ugyanazok, kik a Hamletével félsikerig is alig bírtak elvergődni. Bizonyít ez
bármit is Bánk alakjának állítólagos 'organikus zavarai' mellett? Inkább az a valószínű, hogy
attól a színésztől, ki Petur szerepébe oly hibátlanul beleillik, mint kard a hüvelyébe: teljes
és hiteles Bánk-tolmácsolást aligha remélhetni; még akkor sem, sőt akkor legkevésbé, ha
Bánk alakjáról ama fölöslegesnek vélt 'shakespearei ornamentikát' lefejtjük. (...)

Ez ornamentika-lehántásra Hevesi szerint nem kisebb tekintély, mint a dráma felfede-
zője s legnagyobb ismerője: maga Arany János mutatta meg az utat. Ez megint nagy túlzás:
Arany az egész műben *egyetlen*, négy sorra terjedő, az adott helyzethez nem vágó kettős ha-

sonlatot ('Mint vándor a hófúvásokban...' stb.) kifogásolt s bélyegzett nagyon is öntudatos bombasztanak. Hevesi ezt a dagályos körmondatot most törölte s jól tette. De Arany finom észrevételét azért még 'útmutatás'-nak megtenni, a he-nye ornamentika *par force* vadászatára, bizonyára nem szükséges. (A 'bánki sértődés' emlegetésének elhagyására vonatkozó Arany-tanács, mit Hevesi szintén magáévá tett, egészen más lapra tartozik.) (...)

S miért szűnt meg Arany (az ebben vele hajszálig egyetértő Gyulaival együtt) Hevesi előtt tekintélynek lenni az első felvonás sokat vitatott hallgatózási jelenetének kérdésében? Itt Hevesi habozás nélkül Vörösmarty mellé állt, ki a darabról nyert premièrre-benyomása alapján Bánknak a Melinda–Ottó jelenet közben való első visszatérését elhibáztottnak tartotta. Vörösmarty kifogása azt bizonyítja, hogy Bánk megértése behatóbb vizsgálódást kíván, ezt utána Arany s Gyulai ejtette meg, azzal az eredménnyel, hogy mindkettő Katonának adott igazat. De Hevesit – úgy tetszik – nem győzték meg, Bánk alakja körül a legfőbb szervi zavart ő ma is e pontban érzi s Reinhardt-tal tart, ki Bánk e 'visszaszedelgését' emlékezetes vígszínházi szcenáriumában már törölte. Hevesi többet is töröl ennél, túlhalad mind Vörösmartyn, mind Reinhardton, mintegy pápább a pápánál: ha azok céltalannak vélték a nagyúr első visszatérését, Hevesi fölöslegesen tartja a másodikat is, a nagy zárómonológgal együtt. Nála Bánk mítsem hall, akár Melinda és Ottó, akár Gertrudis és öccse párbeszédéből, mikor e jelenetek leperegnek, ő már útban van 'a setétben ólálkodók' felé. (...)

A felvonásvég e radikális lefaragása érzékeny sebet ejt az egész mű szervezetében s épen ott, hol rajta Hevesi orvosolni kívánna. A vélt homály megszüntetéséből támad még csak a valódi homály. Katona elgondolása – elismerjük – eléggé komplikált s a színész-részéről is nagy tapintatot követel (érdekes, hogy Gyulai a maga színházi *Bánk*-kritikáiban mindig is e jelenetekben ellenőrizte legéberebben a színész munkáját). Ám a színházértő Hevesi szerint 'a hallgatózás és a meztelen karddal való kijövés megoldhatatlan a színpadon, mert bizonytalanságba meríti a nagyúr egész alakját'. Mindezt színpadilag nyilván igenis meg *kell* oldani, mert Bánk alakja körül a meztelen karddal elmondott monológnak Hevesi-féle elhagyásából eredő zavarnál nagyobb bizonytalanság már nem is támadhat. A monológrol Katonának olyan okos és tudatos nézete volt (kitűnően meg is fogalmazta), mint drámaírodalmunkban kívülről senkinek. Felesleges monológot még a *Hamlet*-ben is lelhetni (Fortinbrasszal való találkozása után), – Katona remekében egyet sem; legkevésbé ezt a hatalmas lélekzetvételű magánbeszédet, melyben – a rejtékhelyen tudomására esett fordulatok *alapján* – először világosodik meg benne tragikái rendeltetésének végszzerű kettőssége («Két fátyolt szakasztok el: hazámról és becsületemről!» stb.). Hevesi Bánkja a pártütők közt nem a maga keservét lenyelve áll a »förtelmes asszony« mellé, ki-nek förtelmes kétszínűségéről autopsziából voltaképp mítsem tud. S még a királyné megölésekor is csak Melinda s Isidora néhány izgatott állapotban elejtett mondata fedezi tettét, mely így indítékában veszedelmesen a politikai merénylet felé tolódik el. Meggyalázott hitvesi méltósága Katonánál itt fölbekerekedik minden nemzeti sérelemnek – s íme: Hevesi plajbásza amazt az aránytalanná dagadó politikumban csaknem betétrészletté vékonyította. Ha a *Bánk*-épület teherelosztásának finom súlyaránya felől mintegy ellenpróbát kívánnánk, ez új szcenáriumban megkapjuk: a főhős hamleti ornamentikává minősített ingadozásának eliminálásával az egész mű mintegy tengelyelferdülést szenved. Hisz Bánk a tragédia végén nem a királyné, hanem Melinda pusztulásán nyögi megsemmisülve: »nem



Max Reinhardt (1873–1943)



Hettyei Aranka, az 1930-as Hevesi-rendezés Gertrudisa a Színházi Élet sztárfotóján (forrás: oszk.hu)

ezt akartam én nem ezt!« – s hogy valóban ehhez a kupolához emelkedhessünk: az első felvonás zárókörének múlhatatlanul a maga helyén kell maradnia.”

Rédey Tivadarral teljesen analog következtetések-re jut Kárpáti Aurél¹², aki pedig a Pesti Napló hasábjain egy évvel előbb, a nagy vitavihar bizonyos utórezgéseinek alkalmával a színházi ember szabadsága mellett szállt síkra. A dramaturgiai beavatkozás eredménye őt sem elégítette ki. Idevágó fejtegetései a Nyugat 1930-as évfolyamának 732–734. lapjain jelentek meg A Bánk bán új szcenáriuma című előadás-bírálatában, melyben többek között a következőket mondja:

„Az új rendezés leglényegesebb s talán legkevésbé szerencsés módosítása: Bánk bán hallgatósági jelenetének és felvonásvégző monológiájának elhagyása. Bánk most nem tér vissza a rejtekajtón, nem látja Ottót Melinda kezére hajolni, nem hallja felesége visszautasító szavát, sem Gertrudis felháborodás színébe öltöztetett, kerítő tanácsait, amelyeket öccsének ad. »A setétben ólálkodókhoz elmegyek« – mondja és végérvényesen távozik. Mit sem tud Ottó csábításairól, sem a királyné kétszínű játékáról. A gyanút benne

pusztán Melinda neve táplálja, amelyet az összeesküvők jelszavukul választanak. Így hát arra sem kerülhet sor, hogy haragja felforrjon a »förtelmes asszony« ellen, »ki érthetetlenül beszél kétféleképpen gondolatjait« s hogy summázza eszközeiben még tisztázatlan, de céljában már felismert feladatát, kijelentvén: »Két fátyolt szakasztok el: hazámról és becsületemről!« Ez a változtatás két súlyos következménnyel jár. Az egyik az, hogy Bánk lojalitása elveszti drámaiságát, mikor nem önmaga sérelmét legyűrve lép fel az összeesküvők ellen, hanem mint teljesen gyanútlan, hűségében meg nem ingott alattvaló. A másik az, hogy bosszúját a királynéval szemben semmi más bizonyosság, csupán Melinda és Isidora pár töredezett, homályos szava támasztja alá. Ilyenformán mikor Gertrudis meggyilkolására kerül a sor, tettének igazi indító oka – meggyalázott férji becsülete – háttérbe szorul, jelentéktelen né törpül. Sőt már eleve rásütődik merényletére az igazságtalanság bélyege, hiszen gyanúja alig több zavaros sejtlemnél. Gertrudis megölése így csaknem politikai gyilkossággá torzul, ami pedig Bánk bán jellemétől merőben idegen. Itt tehát némi baj van az eredménnyel: amennyit nyert a dramaturg a történet vonalának határozottságában, annyit veszített a főhős karakterének homályba borulásán. A Bánkot ért sérelem szinte epizóddá zsugorodik a bőven feltörő nemzeti sérelmek árjában. Igaz viszont, hogy ez a hangsúlyátvetés kedvez az utolsó felvonás tragikai kifejlésének. De kérdés: megéri-e ez a tableau-szerű felvonás az erősítést, a megelőző dráma gyengítése árán?”

Az új rendezés a bemutató – 1930. április 24. – után általában sokkal kedvezőbb fogadtatásra talált, mint az előtt, csupán a nyilatkozatok és hírek nyomán. A napisajtó kritikái jóindulatúak voltak; folyóiratok alaposabb bírálatai említenek föl leginkább hibákat. A díszleteket ifj. Oláh Gusztáv tervezte. (...) A Bánk bánt mindmáig ebben a színpadkeretben adják a Nemzeti Színházban.

¹² Kárpáti Aurél (1884–1963) Kossuth-díjas magyar színházi és irodalmi kritikus, író, költő

- A Bánk bán-vita. *Irodalomtörténet*, 1928. XVII. évf. 7–8. sz. 330–341.
- Bodor Aladár: *Bánk bán új előadásban*. Magyarság, 1930. ápr. 25. XI. évf. 93. sz. 10.
- Gáspár Jenő: Katona-centenárium – Hevesi-féle Bánk bánnal. *Uj Nemzedék*, 1930. 94. sz.
- Hevesi Sándor:
- Dráma és színpad. Tanulmányok*. Budapest, 1896. 36–50.
- Bánk bán-problémák*. (Katona József centenáriuma-hoz.) *Nyugat*, 1930. XXIII. évf. I. köt. 567–570.
- Katona József és az új Bánk bán*. Magyar Színpad, 1930. 112–113.
- Katona József*. Nemzeti Ujság, 1930. XII. évf. 93. sz.
- Horváth Árpád: *Az újjászületett Bánk bán*. Pásztortűz, 1930. 527–528.
- K. (Kállay Miklós): *A Bánk bán díszelőadása*. Nemzeti Ujság, 1930. ápr. 25. XII. évf. 93. sz. 10.
- Kárpáti Aurél: *A Bánk bán új szcenárium*. Nyugat, 1930. XXIII. évf. I. köt. 732–734.
- K. A.: *Bánk bán és a – törvényhatóságok*. Pesti Napló, 1929. 10. sz.
- Pogány Béla: *Az új Bánk bán*. Budapesti Hírlap, 1930. ápr. 25. L. évf. 93. sz.
- Pünkösti Andor: *Bánk bán-ügy*. Ujság, 1928. okt. 28.
- Rajna, Franz: *Josef Katona – Feier im Nationaltheater*. Pester Lloyd, 1930. ápr. 25. LXXVII. évf. 93. regg. sz.
- Rass Károly: *Katona József*. Vasárnap, 1930. (Arad.) XIII. évf. 10. sz. 194–195.
- Rédey Tivadar: *Bánk bán új színrealkalmazása*. Napkelet, 1930. jún. 1. VIII. évf. 6. sz. 556–562.
- Sebestyén, Karl: *Die Lebenstragödie des Tragikers*. Pester Lloyd, 1930. ápr. 16. LXXVII. évf. 87. regg. sz.
- Szentimrei Jenő: *A régi Bánk bán és az új*. Erdélyi Helikon, 1930. augusztus. III. évf. 2. kötet, 521–526.

Antal Németh: *Bánk bán (The Viceroy)* Revised

Prior to Sándor Hevesi's Second Adaptation

The present essay by Antal Németh (1903–1968) is to be found in the volume entitled *Bánk bán száz éve a színpadon (A Hundred Years of Bánk Bán on the Stage)*, published in 1933. It first takes into consideration the two paths which characterised the assessment of József Katona's emblematic national drama from the beginning, diametrically contrasting the clubs of enthusiasts and critics. Then the study on the weaknesses of Bánk's character by Sándor Hevesi (1873–1939), the then theatre director of the Nemzeti Színház (National Theatre), written at the age of twenty-three, is evoked beside his 1916 stage direction, and his plan for an adaptation is outlined. After that, comments by the main opinion-formers of the age about the issues concerning the adaptation are taken into account. A subsequent statement by Sándor Hevesi, as well as his article appearing in the journal *Nyugat* (West) before the centennial presentation of Katona's drama are quoted, and the writing is closed by the mostly positive press reviews of the premiere.



BALOGH GÉZA



Németh Antal és a *Bánk Bán*

„Nemcsak jelképesen, átvitt értelemben, de konkrétan, közvetlenül is azt kell valanom, hogy valójában három magyar klasszikus volt a színházi tudományokban vezetőm és mesterem: a színházi felfogás és játék terén a *Bánk bán*, a képzelet legköltőibb játékait néha durván reális színpadra kényszerítő és az álmok szubtilitásának szférájába emelő *Csongor és Tünde*, végül mindkettőt együtt képviselő, legnagyobb tanítómként a madáchi *Tragédia*”¹ – írta egy évvel a halála előtt, 1967 szeptemberében Németh Antal *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* című visszaemlékezésében.

A *Csongor és Tündét* kilencszer², a *Tragédiát* nyolcszor³ rendezte. Katona *Bánk bánját* mindössze kétszer. Először első állandó szerződése kezdetén, Szegeden, az 1929/30-as évad tavaszán, másodszor nemzeti színházi igazgatósága első évadában, 1936-ban. (Ezt az előadást két évvel később, részben új szereplőkkel felújították.) Nyilvánvalóan felvetődik a kérdés, hogy – túl a körülményeken, amelyek őt is sokszor (túlságosan sokszor) befolyásolták tervei megvalósításában – mi lehet az oka, hogy irodalmunk időrendben első nagy drámai alkotása nem sarkallta arra, hogy többször, többféle megközelítésben állítsa színpadra, ahogy a másik két nagy dráma esetében tette?

¹ In: Németh Antal: *Új színházat!* Múzsák, 1988. szerk.: Koltai Tamás. 443–444.

² A szegedi Városi Színházban 1929-ben, a budapesti Nemzeti Színházban háromszor (1937-ben, 1941-ben és 1942-ben), a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon 1938-ban, a berlini Schiller Theaterben és a Pécsi Nemzeti Színházban 1942-ben, a szófiai Nemzeti Színházban 1943-ban és a kaposvári Csiky Gergely Színházban 1956-ban. Ezen kívül 1941-ben készített egy rövidített változatot a Nemzeti Színház frankfurti vendégjátékára.

³ A Budai Színkörben 1933-ban, a hamburgi Staatliches Schauspielhausban és a budapesti Nemzeti Színházban 1937-ben, 1941-ben, 1942-ben, a Nemzeti Kamaraszínházban 1939-ben, a frankfurti Schauspielhausban 1940-ben és a berni Stadttheaterben 1943-ban.

Az egyik magyarázat eléggé nyilvánvaló: Katona tragédiájának színpadra állítása kevésbé kockázatos, mint Vörösmarty mesedramájáé vagy Madách drámai költeményéé. Ahogy a *Bánk bán száz éve a színpadon* című monográfiája bevezetőjében írja, „E klasszikus magyar dráma már megfogalmazása pillanatában vér és ideg szerint a színpadhoz tartozott. Nincs még egy drámai alkotás irodalmunkban, mely ennyire a színpad megtanulhatatlan törvényének átéléséből született volna, és amely ennyire e műfaj örök és egyetlen igaz »anyagának«, a színészi léleknek költői megtestesítése lenne.”⁴ Közös a három dráma esetében, hogy szerzőik nem érhatték meg műveik színpadra kerülését⁵, de a *Bánk bán* nem „könyvdráma”, mint ahogy a másik kettő színpadra vezető útjának elindulását sokáig késleltette, hogy a közvélemény sem Vörösmarty „zilált kompozícióját”, sem az önmagának író sztregovai remete művét nem tekintette alkalmasnak a színpadi megvalósításra. Sem a *Csongor*, sem a *Tragédia* nem kínál kézenfekvő megoldást a rendezőknek. Ahhoz, hogy előadás legyen belőlük, mindig újra és újra „ki kell találni”. Ez sarkallta Németh Antalt is újabb és újabb elképzelések, megközelítések keresésére és kipróbálására.

Nem véletlen, hogy míg a *Bánk bán* könyv alakban sokáig észrevétlen marad, színpadi diadalútja hamarosan elkezdődik, mégpedig egy színész, Udvarhelyi Miklós⁶ jutalomjátékaként, 1833. február 15-én, Kassán. A következő évben Kolozsváron is színre kerül, ezúttal Egressy Gábor⁷ jutalomjátékaként. Németh Antal több alkalommal is „szerepdarabnak” nevezi Katona drámáját és „színészfőlötti színésznek” a drámaköltőt. „Nem véletlen tehát, hogy Shakespeare, Molière és Katona József egyformán színészkedtek, és ezeken a gyakorlati teátrális élményeken keresztül szabadult fel alkotó képzeletük drámai művek megalkotására – írja. – Sajátos magyar tragédia, hogy az egyetlen magyar zseni, akinek hosszas vergődések után sikerült a dráma időtlen lényegét alkotó módon átélnie, elnémult a körülmények lelket bénító hatása következtében.”⁸

⁴ In: Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*. Budapest Székesfőváros kiadása, 1935, 5.

⁵ A *Bánk bán* első előadása három évvel Katona halála után, 1833-ban, a *Csongor és Tündé* 1879-ben, *Az ember tragédiájáé* 1883-ban volt.

⁶ Udvarhelyi Miklós (1790–1864) a magyar színjátszás egyik úttörője. A debreceni kollégium diákjaként kórusban énekelt, majd színésznek állt. 1813-ban a második pesti magyar társaság tagja lett. 1824-ben a kolozsvári színházhoz szerződött, 1828-tól a kassai társulat tagja volt. 1835-től a budai színtársulatnál, 1837-től a Nemzeti Színháznál működött. Énekesként is sikereket aratott. A jutalomjátékán Miklós bán szerepét játszotta. *Bánk bán* Bartha János (1799–1852) volt.

⁷ Egressy Gábor (1808–1866) a Nemzeti Színház első együttesének kiemelkedő egyénisége. Petőfi és Arany barátja. 1848. március 15-én ő szavazta a *Nemzeti dalt* a Nemzeti Színház közönségének. A szabadságharc bukása után Törökországba menekült, távollétében kötél általi halálra ítélték. 1851-ben kegyelmet kapott, 1854-től újra fellépett a Nemzeti Színházban. Korának legműveltebb színésze volt, fordítóként és rendezőként is működött, több könyvet írt. 358 szerepet játszott, állítólag 2500 alkalommal lépett színpadra.

⁸ Németh Antal, i. m. 5–7.

Egy másik magyarázat Németh viszonyára Katona tragédiájához: a külföldi sikertelenség. Ambíciói kezdettől fogva arra sarkallták, hogy tevékenysége, meg a magyar dráma és a magyar színház a határainkon túl is ismertté váljon. Ezt több korábbi kudarc után aligha remélhette elérni Katona drámájával. Míg a *Csongor* és a *Tragédia* esetében igazgatósága idején több külföldi sikerrel büszkélkedhet akár vendégjáték, akár vendégrendezés formájában, a *Bánk bánt* meg sem kísérli a nemzetközi porondra kijuttatni. „A dráma színpadi pályafutásának időrendi adatai közé szervesen illeszkedik három évszám, amely a nem sok dicsőséget hozó idegen nyelvű előadások időpontját jelzi: 1871... 1897... 1911... – olvashatjuk a *Bánk*-monográfia kilencedik fejezetében. – A *Bánk bánt* nem aratott és nem is arathatott más nyelven komoly, maradandó sikert. Ennek a tragikus sorsú tragédiának



Kürti József az 1916-os *Bánk bánt* címszereplője
(forrás: Németh Antal: *Bánk bánt száz éve a színpadon*, 1933)

a végzete, hogy a magyarság legsajátabb irodalmi kincsé maradjon.”⁹ Az első dátum Adolf Sonnenthal¹⁰, a második Gustavo Salvini¹¹, a harmadik Reinhardt¹² nevéhez fűződik.

Hevesi Sándor, akinek pályáját Németh Antal mindig vigyázó szemmel és ambivalens érzésekkel kísérte, háromszor rendezte a *Bánk bánt* a Nemzeti Színházban: 1916-ban, 1924-ben és 1930-ban. Az 1916-os felújításra nyolcévi kényszerszünet után került sor. A fennmaradt beszámolók alapján úgy tűnik, a rendező elsősorban néhány húzást eszközölt (az *Előversengés* a korábbi hagyományt követve ezúttal is kimaradt), és feladatának tulajdonképpen az előadás lebonyolítását tartotta csupán. A kritikák többsége egyetért abban, hogy nem sikerült a régi és az új szereplők különböző színjátszóstílusát egybehangolnia. 1924-ben a darab részben új szereplőkkel és új rendezésben került

⁹ I. m. 135.

¹⁰ Adolf Sonnenthal (1834–1909) pesti születésű osztrák színész. A pesti Német Színházban lépett először színpadra, majd a bécsi Burgtheaterben stálistált. 1851-ben Temesvárra, Brassóba, majd Grazba szerződött. 1856-tól a Burgtheater ünnepelt színésze. A *Bánk bánt* a végnapjait élő Pesti Német Színházban játszotta, amelyet az ő kérésére tűztek műsorra. Ezzel akarta kifejezni a magyar színházi kultúra iránti nagyrabecsülését.

¹¹ Gustavo Salvini (1859–1930) híres olasz színész-dinasztia leszármazottja, a nagy Tommaso Salvini (1829–1915) fia. Többször vendég szerepelt hazánkban. Második alkalommal a Vígszínház színpadán bemutatta a *Bánk bánt* is, amelyet kifejezetten a budapesti vendégjáték kedvéért tanult be. A magyar sajtó lelkesen ünnepelte az eseményt.

¹² Max Reinhardt (1873–1943) magyar barátai rábeszélésére tűzte a Deutsches Theater műsorára Katona drámáját Vészi József (1858–1940) fordításában, amelyet először a budapesti vendégjátékán mutatott be 1911. április 30-án, szintén a Vígszínház színpadán. A berlini premierre május 24-én került sor. „A *Bánk bánt*, ez a legnemzetibb magyar dráma bizony megbukott Berlinben” – olvasható Németh Antal monográfiájában. (I. m. 170.) A kudarc egyik okát a darab németellenességével próbálták magyarázni.

színre. Hevesi ezúttal egy új rendezői elgondolást igyekezett megvalósítani. „A túlfűtött történelmi atmoszférát akarom visszaállítani a szavalt dráma helyett – írja a Magyar Színpad hasábjain. – A legtalálóbban talán azzal jellemzem munkámat, ha azt mondom, hogy úgy foglalkozunk a *Bánk bánnal*, mintha teljesen új darab volna. Nagy súlyt vetek a játék tempójára, amely teljesen elüt majd a régitől, és azt hiszem, sokan rá se fognak ismerni az előadásban a *Bánk bánnal*.”¹³ Viszont Kárpáti Aurél¹⁴ azt kénytelen megállapítani a felújításról, hogy „a játék »naturalizmusa« minduntalan beleütközött a barokk-dagályú dikcióba s a hatás felemás volt.”¹⁵

Hevesi harmadik találkozása Katona tragédiájával ennél jóval nagyobb botrányt kavart. Két évvel a tervezett bemutató előtt, 1928-ban bejelenti a Pesti Napló hasábjain, hogy a darabot a siker érdekében át kívánja dolgozni. Vörösmarty hajdani kritikájára hivatkozva közli, hogy a főhős jellemét egyértelműbbé kell tenni, és ezért a cselekmény bizonyos mozzanatait kénytelen lesz megváltoztatni. A bejelentést követő felzúdulás akkora, hogy még a parlamentben is foglalkoznak vele.¹⁶ Hevesi aligha számított ekkora felháborodásra. Vagy ha mégis, úgy jól számított. Ugyanis két év alatt a vihar jórészt elcsitul. A bemutatóra csak 1930. április 24-én kerül sor. Ugyanazon a napon, amelyen Németh Antal első *Bánk bán*-rendezése színre kerül a szegedi Városi Színházban.

A szegedi bemutató előzménye, hogy Jaschik Álmos¹⁷ szcenikai iskolájának hallgatói a híres város Kultúrpalotájában rendezik meg az első színpadművészeti kiállítást a növendékek munkáiból. Németh Antal mint az iskola díszlettörténet-tanára a *Bánk bán* szcenikai problémáit is elemzi előadásain, és az egyik növendék, Benedek Kata¹⁸ kedvet kap a dráma díszlet- és jelmezterveinek elkészítéséhez. A kiállításon láthatóak a majdani előadás tervei és makettje.¹⁹ Németh az 1928/29-es évadot Berlinben tölti, és a kiállítás résztvevőivel levélben közli rendezői instrukcióit. Ennek köszönhető, hogy hagyatékában fennmaradt a szegedi *Bánk bán* rendezői elképzelésének pontos leírása, amely – összevetve az egyik részletes, elemző kritikával – az utókor számára is megbízható forrásként idézi fel az előadást.

¹³ Hevesi Sándor: *Az új Bánk bán*. Magyar Hírlap, 1924. június 5.

¹⁴ Kárpáti Aurél (1884–1963) kritikus, színháztörténeti szakíró. Napilapokba, valamint a Pesti Naplóba és a Nyugatba írta elmélyült színbírálatait.

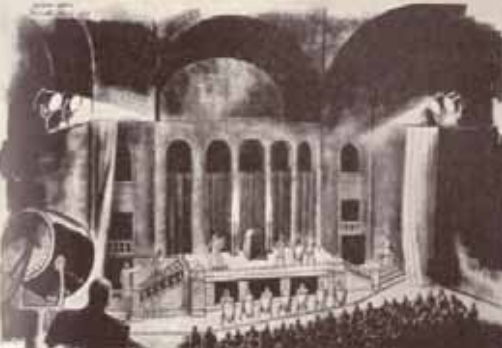
¹⁵ io. (Kárpáti Aurél): *Bánk bán margójára*. Pesti Napló, 1924. június 11.

¹⁶ Jánossy Gábor országgyűlési képviselő 1928. október 27-i interpellációjának szövegét lásd ugyanebben a lapszámban, Németh Antal tanulmányában – *a szerk.*

¹⁷ Jaschik Álmos (1885–1950) grafikus, díszlet- és jelmeztervező. Magyarországon elsőként foglalkozott a színpadi díszlettervezés és makett-készítés oktatásával. Németh Antal munkatársa és barátja. 1935-től a Nemzeti Színház egyik meghatározó tervezőművésze.

¹⁸ Benedek Kata (1903–1988) a Jaschik-iskola növendéke, majd Jaschik asszisztense. Németh Antal több szegedi és nemzeti színházi rendezéséhez készített díszlet- és jelmeztervet.

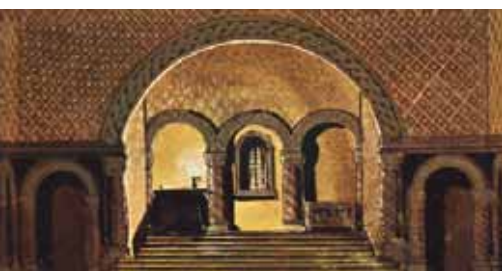
¹⁹ Az előadás valamennyi díszlet-jelmezterve és makettje később a Nemzeti Színház házi múzeumába került.



Horváth János díszletterve Németh Antal elgondolása szerint, 1929 (forrás: Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, 1933)



Benedek Kata jelmeztervei Gertrudis, Bánk, Tiborc és Petur figuráihoz (forrás: Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, 1933)



Benedek Kata díszletterve a Szegeden 1930. április 24-én bemutatott *Bánk bán* rendezéséhez (forrás: Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, 1933)

„Katona drámáját az eredeti szövegnek, jelenetezési sorrendnek minden megváltoztatása *nélkül* inszcenálom – írja a tervezőnek. – A gyors színváltozások kedvéért legalkalmasabbnak találom *egyetlen* színpadkeretben játszani le a darabot. Az egyes képeket csekély díszletmódosítással ebben az egyetlen keretben kell megérezkeltetni. A színpad három részre tagolódik, hátrafelé egyre emelkedő színterekkel. Az egész színpad masszív architektúra zárja körül.”²⁰

A színes terveken jól nyomon követhetőek az előadás scenikai elvei, és a képi világ felidézésével a játék hangvételére is következtetni lehet. Az egész román stílusú kompozíción uralkodik a bezártság és a szigorú szimmetria. A falak diszkrétén barna tónusúak, a díszítések egyetlen színe az arany. Az előszínpad járásait mindkét oldalon két-két ajtó zárja le, a szélsők a színpadnyílásra merőlegesen, a melléte lévő a nézőkkel szemben helyezkednek el. Középen lépcsősor vezet egy magasabb szintre, amelynek változó elemei hivatottak a konkrét helyszínekre utalni. Az előversenyben drapéria zárja le a színpad mélységét, amely a jelenet végén a magasba emelkedik. Az egész első felvonás nagyon mozgalmas. A második felvonás egyetlen bútora egy hosszú asztal, amely a magasított középső részen helyezkedik el. Ezek körül foglalnak helyet a békétlenek. A boltíveket sötét ajtónyílások zárják le. A harmadik felvonásban ezek helyére okker színű falak kerülnek. Ottó és Biberach jelenetére ismét függöny ereszkedik le, és eltakarja az eddig látott szobát. Így tehát nem Melinda szobájában folytatódnak az események. A negyedik felvonás helyszínét más mintázatú függönyök szűkítik le. A királyné karosszéke egy kis dobogón áll, mel-

²⁰ *Bánk bán száz éve a színpadon*. 203–204.

lette asztalka. Az ötödik felvonás ismét a teljes színpadon játszódik, mint az első, de a hátsó részt fekete függöny borítja. A játéktér egész hátsó harmadát Gertrudis ravatala foglalja el.

Ha a színpadképeket összehasonlítjuk Hevesi rendezésének látványával, Oláh Gusztáv súlyos, nyomasztó elemekből, vaskos oszlopokból és gerendákból épített kompozíciójával, nyilvánvaló, hogy Németh Antal egészen más-képp gondolkodik Katona tragédiájáról. Ugyanakkor mégis védelmébe veszi Hevesit: „A Nemzeti Színház új *Bánk bánja* kísérlet akar lenni: bele akarja vinni a mai színházi közönség eleven tudatába a drámát. Ez a kísérlet a hagyomány el-ejtett fonalát veszi fel. Hevesi utólag szenzációhajhászásnak bélyegzi azt a hírla-pi cikket, amely szerint ő átdolgozza vagy éppen átírja Katona munkáját, és amely cikk az ország összes törvényhatóságait arra indította, hogy tiltakozzanak a kegye-letsértés ellen. [...] Egressy korában a német szavalóiskola uralkodott színpadjain-kon, és a közönség szerette a hosszú tirádákat. Ma azonban nem retorikát, hanem drámaiságot keresünk, és azt kívánjuk a színésztől, hogy kevés szóval sokat mond-jon.”²¹ Mintha a saját első *Bánk bán*-rendezésének credóját fogalmazná meg.

Azét az előadásét, amely anyagi okokból nem tudta megvalósítani Benedek Kata nagyvonalú jelmezterveit, és ezért „raktárról” állították ki a szereplők koszt-ümjeit. A címszerepet Táray Ferenc²² játszotta. A bemutatóról így számolt be Ga-lamb Sándor²³ a Szegedi Szemlében: „Az előadás az ideai színházi évnek egyik ér-demesebb művészi teljesítménye. Már maga a színpadi keret is eredeti, ötletes és művészi hatású. [...] Elöl egy keskeny, folyosószerű tér vonul végig, középpütt pár lépcsővel magasabban egy szobajellegű, zártabb terület, hátul még emelteb-ben, ismét valami csarnokféle járás. A színpadnak ez a tagolása különösen a cso-portjelenetekben nyújt változatos játékkalkalmakat. A rendező elsősorban arra törekedett, hogy Katona József szövegéből mentől többet megmenthessen. Per-sze húzások nélkül ő sem dolgozhatott, de a kihagyásokat a legszükségesebbek-re redukálta. Örülünk, hogy megmaradt az előjáték, amelyet pedig a legtöbb szín-ház mellőz. Magukat a szerepeket is teljesebb szövegükben kaptuk, mint ahogy a *Bánk bán*-előadásokon megszoktuk. Sajnáljuk azonban, hogy a békétlenek betö-rése a királyné szobájába kimaradt. Igaz, hogy ezt az ötödik felvonásban úgys el-



Oláh Gusztáv díszletterve a Nemzeti Színház előadásához, Gertrudis szobája (forrás: Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, 1933)

²¹ I. m. 193.

²² Táray Ferenc (1884–1961) színész, rendező. Győrben, Kolozsváron, a Magyar, a Renaissance és a Belvárosi Színházban játszott. 1929 és 1931 között a Szegedi Városi Színház, 1931-től a Nemzeti Színház tagja volt. A háború után egy ideig a Madách és a Művész Színház foglalkoztatta.

²³ Galamb Sándor dr. (1886–1972) tanár, dramaturg, rendező, színházigazgató, irodalom-történész. Az Országos Színészegyesületi Iskola tanára, később igazgatója, a szegedi Tanárképző Főiskola vezetője, a Nemzeti Színház rendezője és dramaturgja.

mondják, de mindig hatásosabb az, amit szemünk előtt megtörténni látunk, mint amiről csupán szó útján értesülünk. Úgy tudjuk, hogy a szegedi előadás rendezőjében megvolt a szándék e jelenetnek eljátszására, csak technikai okok hagyták el vele. [...] Egyébként az egész darabon keresztül a rendezés részéről elmélyedő gondosságot látunk. A darabnak feszültségét ötletes eszközökkel igyekezett fokozni, a csoportjeleneteket nagy gonddal építette fel s lépten-nyomon úgy éreztük, hogy az egyes előadók is megszívlelendő tanácsokat kaptak tőle a szerepek interpretálására. Egyet azonban másképp szeretnénk látni. Az összeesküvők felvonásában jobb volna az asztalt, amely körül a békétlenek ülnek, nem az emelt közép-térre, hanem az előtérbe helyezni. Most meglehetősen kellemetlen hatású, hogy Bánk és Petúr a békétlenekhez szólván kénytelenek hátrabeszélni, ha pedig előre szólnak, kiesnek a statisztériával való eleven kapcsolatból. Az viszont nagyon dicséretes, hogy ugyanebben a felvonásban Bánkot is, Biberachot is nem oldalról, hanem középről lépteti a rendező a színpadra. Így megjelenésük és elmenetelük nagyobb hatást kelt. Csak helyeselhető az is, hogy a harmadik felvonásnak a közép-terén, Melinda szobájában folyó első jelenete után a középfüggöny leomlik, s így a következő jelenet valamiféle semlegesebb színen történik. Így aztán enyhül az a valószínűtlenség, hogy Ottó oda tér vissza, ahonnan Bánk közeledtének hírére ijedten elfutott. Az ötödik felvonás pittoreszk hatását is meg kell dicsérnünk.”²⁴

Hevesi rendezése az 1930/31-es évadban tízszer, a következőben háromszor, 1932-ben még egyszer, vagyis összesen tizennégy alkalommal szerepel a Nemzeti Színház műsorán. Hevesi távozása után a darab két évig nincs műsoron, majd Voinovich²⁵ új rendezésben ismét műsorra tűzi. Először Galamb Sándort kéri fel a rendezésre, aki egy tanulmányban²⁶ fejti ki véleményét Gertrudis alakjáról; új értelmezésben kívánja színpadra állítani, szakítva a korábbi, egyértelműen „intrikus” hagyománnyal. Végül úgy alakul, hogy mégsem Galamb rendezi a felújítást, hanem Horváth Árpád,²⁷ aki elfogadja Gertrudis szerepének árnyaltabb felfogását. Hevesi húzott szövegeinek jó részét visszaállítja, viszont továbbra is Oláh Gusztáv forgószínpadra épített díszleteiben játsszák a darabot. Ez feltehetően azt eredményezi, hogy Hevesi rendezésének bizonyos elemei ebben a felújításban is jelen vannak.

²⁴ Galamb Sándor: *Bánk bán a szegedi Városi Színházban*. Szegedi Szemle, 1930. Idézi Németh Antal i. m. 205–208.

²⁵ Voinovich Géza (1877–1952) irodalomtörténész, drámaíró, színikritikus, a Magyar Tudományos Akadémia tagja, a Kisfaludy Társaság elnöke. 1933 és 1935 között a Nemzeti Színház kormánybiztos-igazgatója.

²⁶ Galamb Sándor: *A félreértett Gertrudis*. Élet, 1934. június 10.

²⁷ Horváth Árpád (1899–1944) bölcsészeti tanulmányai után eleinte színikritikákat írt. Hevesi 1922-ben szerződteti a Nemzeti Színházhoz, amelynek előbb segédrendezője, rendezője, majd 1935-ig főrendezője. A Színiakadémia tanára. 1936-tól a debreceni színház igazgatója, 1940-től a Vígszínház rendezője. A II. világháború utáni színházi élet újjászervezésének előkészítője, a Nemzeti Színház igazgatói székének várományosa. 1944-ben az ellenállási mozgalomban való részvétele miatt a nyilasok Sopronkőhidára hurcolták és kivégezték.

Németh Antal mindkét változattal részletesen foglalkozik monográfiájában, mintha sejtené, hogy hamarosan sor kerül saját nemzeti színházi *Bánk bán*jára, amely számos ponton kapcsolódik a két korábbi változathoz. Részben azzal, hogy felhasználja az így szerzett tapasztalatokat és vitába száll a korábbi értelmezésekkel, részben akceptálva néhány azonos szereplő korábbi felfogását.

Horváth Árpád rendezésében játszotta először Bánk szerepét Kiss Ferenc²⁸, aki korábban volt már Biberach és Petúr. Kürti József²⁹, az 1916-os címszereplő mind a Hevesi-, mind a Horváth Árpád- és a Németh Antal-féle változatban Petúr bán. Lehotay Árpád³⁰ 1930-tól II. Endre. Ők hárman az 1936-os előadásban is tovább játsszák régi szerepüket. A pályakezdő Timár József³¹, a Hevesi-rendezés Udvar-nikja 1934-ben Ottó, Németh Antalnál Biberach. Ungvári László³² 1934-ben Só-lom mester, két évvel később pedig Ottó. Somlay Artúr³³ 1916-ban, tehát Heve-si első *Bánk bán*jában már volt Tiborc; ő Németh Antalnál is eljátssza, de csak a bemutató évében, mert a következő szezonban nem tagja a színháznak; ekkor az

²⁸ Kiss Ferenc (1892–1978) a II. világháború előtti és alatti korszak ünnepezt színésze, 1919-től 1944-ig a Nemzeti Színház tagja, 1944. október 15-től igazgatója. A magyar színészet kormánybiztosa, 1937 és 1944 között a Színművészeti Akadémia igazgatója. A hírhedt Színészkamara élén a színházi élet „zsidótlantításának” lebonyolítója. 1945-ben a Népbíróság mint háborús bűnöst kilenc évi börtönbüntetésre ítélte. A pályára 1956-ban tér vissza, először Bánk szerepét játssza a győri Kisfaludy Színházban. Később nyugdíjba vonulásáig a Szegedi Nemzeti Színház tagja. Többször vendégszerepel Budapesten is. Az 1956 után forgatott filmjeiben markáns karakterfigurákat formált meg.

²⁹ Kürti József (1881–1939) a Thália Társaság, a Népszínház-Vígopera, majd a Magyar Színház, 1913-tól a Nemzeti, a Vígszínház és a Magyar Színház tagja. 1928-ban visszatér a Nemzeti Színházhoz, és itt játszik haláláig.

³⁰ Lehotay Árpád (1898–1953) gépészmérnök, Hevesi Sándor fedezte fel egy műkedvelő előadáson és 1926-ban a Nemzeti Színházhoz szerződtette. Sohasem tanulta a színészetet, viszont magas színvonalon tanította mind a Színészegyesületi Iskolában, mind a Színművészeti Főiskolán. 1943-tól a Vígszínház tagja, 1945 és 1947 között a szegedi színház igazgatója. 1947-től a Belvárosi, majd a Madách Színház művésze.

³¹ Timár József (1902–1960) a legjelentősebb magyar színészek egyike. Ő is Hevesi felfedezettje, elsőéves akadémiai növendékként, 1925-ben szerződteti a Nemzeti Színházhoz, amelynek 1950-ig tagja. Ekkor egy kollégája feljelentése alapján politikai okokból eltiltják a pályáról, segédmunkás, vasesztergályos, földmérő. Másfél évi meghurcoltatás után visszatérhet a pályára, Miskolcon, majd az Ifjúsági Színházban játszhat. 1953-tól a Madách Színház tagja. 1959-ben halálos betegen visszakerül a Nemzeti Színházhoz, ahol *Az ügynök halála* Willy Lomanjével búcsúzik a pályától és az élettől.

³² Ungvári László (1911–1982) 1933-ban fejezte be színiakadémiai tanulmányait, ezután a Nemzeti Színház szerződtette, amelynek haláláig tagja volt. Játéktílusát meghatározta, hogy korábban Millos Aurél (1906–1988) Magyar Balett Stúdiójának tagja volt.

³³ Somlay Artúr (1883–1951) több ízben volt a Nemzeti Színház tagja, de játszott a Thália Társaságnál, a Magyar Színházban, a Vígszínházban is. 1951-ben az utolsó szerepe Petúr bán volt. Önkezeléssel vetett véget életének, mert nem tudta elviselni a „népi demokrácia” egyre fojtogatóbb politikai légkörét. Búcsúleveleit az ÁVH eltüntette, sohasem jutottak el a címzetekhez.



Kiss Ferenc mint az 1936-os *Bánk bán* címszereplője (forrás:oszk.hu)

1934-es Tiborc, Bartos Gyula³⁴ veszi át a szerepet.

Németh részletesen elemzi mindkét előadást, elsősorban a színészi munkát. Különösen nagy figyelmet szentel Kiss Ferenc Bánk-alakításának, amely némileg magyarázatot ad arra is, hogy miért nem a szegedi előadás címszereplőjére osztotta a főszerepet. Táray kevésbé súlyos egyéniség, mint Kiss Ferenc, de szikárabb, intellektuálisabb alkat. Viszont Németh ekkor még aligha sejthette, hogy néhány év múlva az egyre nagyobb politikai hatalomhoz jutó Kiss Ferenc mennyi borsot tör majd az orra alá. Hiába kényeztetette jobbnál jobb szerepekkel, a ravasz észjárású és gőgös színész igazgatója számos tervét keresztülhúzta. De 1936-ban még bizonyára kevésbé ismerték egymást, és Kiss Ferenc összekötései sem voltak olyan erősek, hogy tartania kellett volna tőle. Semmi okunk feltételezni,

hogy az igazgató taktikai okokból nem merte vállalni a veszélyt, hogy ne ő legyen az újjászervezett Nemzeti Színház Bánk bánja.

Az előző felújításban nyújtott alakítás meggyőzte, hogy ő a legalkalmasabb a szerepre. Tanulmányában kiemel számos részletet, amely valószínűleg az 1936-os előadásban is megtalálható. Az első felvonásban, amikor a Bánk–Petúr jelenet végén megtudja, hogy az összeesküvők jelszava Melinda neve, „megkapóan érzékelte a megdöbbenést, a tépelődő fájdalmat, anélkül, hogy othellói féltékenységgel színezte volna Bánk jellemét. Ugyanígy elkerülte a Tiborccal folytatódó jelenetben a belső gyötrődés, tépelődés rajzánál a hamleti vonásokat.” Az első felvonást záró nagymonológ („Hogy e tetem fagyos, hogy e szemek / Vakok, hogy e fülek dugulva nem / Valának!...”) előadásáról azt mondja, hogy „egy talpig férfi gyötrődő gondolatainak önkéntelenül hangos kifejezése volt.” A második felvonásban „az egész nagy jelenetet erősen visszafojtott hangon keltette életre. A békétlenséket csendes hangon üdvözölte, állandó befelé fordulással, minden hősi póz nélkül játszott, éreztetve, hogy belül más, egyéni problémákkal viaskodik.” Az alakítás elemzését a IV. és V. felvonás pontos leírásával zárja: „Kiss Ferenc a IV. felvonásban is sok új, emberi mozzanattal tette teljesebbé Bánk alakját. Küzdelme saját magával, hogy valami végzetes tette ne ragadtassa magát, fokozatos belelendülése a szenvedélybe, amikor számon kéri Gertrudis tetteit, mesteri accelerandóval ju-

³⁴ Bartos Gyula (1872–1954) vidéki színészek után 1907-ben lett a Nemzeti Színház tagja. 1941 és 1945 között a zsidótörvények miatt nem léphetett színpadra. 1945 után haláláig ismét a Nemzeti Színház művésze.

tott el a gyilkosság csúcspontjáig. Az V. felvonásban is pátoszتان, egyszerű és emberi volt. Melinda holtteste előtt fájdalma mélyről felszakadó. A híres mondatot: »Nincs a teremtésben vesztes, csak én...« majdnem hangtalanul mondotta, és általában sehol sem használta ki az úgynevezett hálás helyzeteket.”³⁵

Az 1936. március 15-én bemutatott új *Bánk bán* műsorfüzetének bevezetője így fogalmazza meg az előadás fő célkitűzését: „a rendezés igyekezett lehetőleg a stílusesség sérelme nélkül eltávolodni a történelmi realizmus szempontjaitól, és Katona József drámájának időtlen karakterét hangsúlyozni. [...] A forgószínpad korongjára egy kizárólag építészeti szellemben megoldott emeletes architektikus (sic!) építmény kerül, amely körül tizenhat méter magasságban sötétkék függöny zárja le a teret. Ezen az egyetlen építményen játszódik le az egész dráma. Mindig más és más oldalról fordul a nézők felé, azonban az éppen nem szereplő játékok is láthatóak maradnak, csak a világítás emeli ki az éppen szükséges színpadrészt. [...] Néha egyidejűleg a színpad rendes síkján és az emeleti síkon párhuzamosan folynak a játékok, amelyek egymást szervesen kiegészítik, magyarázzák, vagy egymás hatását emelni hivatottak.”³⁶

A harmincas évek magyar színházaiban meglehetősen szokatlan, újszerű díszlet szakítást jelent a történelmi realizmussal, amely korábban kötelező román stílusban tartotta az egyes felvonások helyszíneit. Nem pusztán monumentális látványelem Varga Mátyás³⁷ konstrukciója, de fontos dramaturgiai funkciót is betölt. Németh Antal szándéka, hogy Katona tragédiájának időtlenségét és örökérvényűségét hangsúlyozza. A forgószínpadra épített díszlet csak néhány elemével, középkori boltívekkel, vonalakkal utal a tragédia korára. Az emeleti termeket a terem-boltozat bordái sejtetik. Sem fölfelé, sem oldalra nincsenek takarások, a díszlet nyitott, mintha magányosan állna a világegyetem közepén. „Ebben az egyetlen díszletben játszódik végig a tragédia, az egészet egybekapcsolja, mint ahogy magát a



Oláh Gusztáv díszlete a Németh Antal rendezte *Bánk bán* előadáshoz (forrás: Matúra klasszikusok, szerkesztette: Kerényi Ferenc, 32. oldal)

³⁵ *Bánk bán száz éve...* 213, 214, 216.

³⁶ *A Bánk bán új rendezése.* In: *Bánk bán. Műsorfüzet.* Bp, 1936. A Nemzeti Színház műsorkísérő füzetek, 14.

³⁷ Varga Mátyás (1910–2002) díszlettervező, festő, grafikus. Több vidéki és fővárosi színházban dolgozott, 1935 és 1941 között, majd 1955 és 1980 között a Nemzeti Színház tervezőművésze. 1987 óta Szegeden állandó kiállítása van az általa létrehozott Színháztörténeti Kiállítóházban. A *Bánk bán* plakátján és műsorfüzetében ez olvasható: „a díszleteket Varga Mátyás tervezte dr. Németh Antal rendezői elgondolása szerint.” A szokatlan megfogalmazáshoz a tervező ragaszkodott, mivel nem értett egyet a rendező elképzelésével.

drámát átlobogja az inspiráció tüze – írja patetikus hangú beszámolójában Szamosi József³⁸. – Ez a színpadkonstrukció nemcsak *helye* a cselekvénynek, hanem erőteljesen belevág a tragédia életébe, megjelenési formájába, hiszen a színpad végül is a dráma teljesebb, elméletileg végleges formája.”³⁹

Az előadás három részes. Az első három felvonás egyfolytában zajlik le, csak a harmadik és a negyedik felvonás után van szünet annak jelzésére, hogy itt hosszabb idő telik el az események között. Egyes leírások szerint az impozáns toronyszerkezet nagy előnyöket és lehetőségeket, új színpadi hatáselemeket érvényesít. Homályos, alig megvilágított fülkéket, komor, árka-dos folyosókat látunk a félhomályos háttérben, melyek között állandóan jönnek-mennek a szereplők. Ez a szimultán játék komoly odafigyelést követel a nézőktől, de számos olyan szituáció válik világossá, amely eddig csak verbális információként volt jelen a drámában. A második felvonásban például a békétlenek tanácskozása közben a fejük felett zajlik a mulatság. Az így megjelenő kontraszt nyomán különös értelmet kapnak a titkos összejövetel eseményei. Az ötödik felvonás két síkon folyó játéka szintén különös drámaiságot ad a gyászszertartás közben bekövetkező összecsapásnak. A háttérben hatalmas fekete drapéria, az erkély párkányát sötét szőnyeg takarja. „A díszletkonstrukció, mint óriás, kettős katafalk döbben elénk a ravatalt megvilágító lámpasorok szőke-ségében. Fekete gyászpompában a király és udvari népe fent áll az erkélyen Gert-rudis ravatalánál, a földszinten díszruhás magyarok élénkebb, tarkább színekben. Ilyen monumentális szépségű színpadképet nem sokat látott a százéves Nemzeti Színház. [...] A *Bánk bán* újszerű rendezői értékelése, lényegkifejezésre való törekvése maradandó irányjelölés a további fejlődésben. Az előadás a rendező akaratát fejezi ki, és minden részletnek, színpadkép-, térbeosztás-, mozgás-, világításnak, tehát a *jelmezeknek* is a rendező a kidolgozója. Ebben az előadásmódban anakronizmust jelentenek a régi, ugyan stilizált, de mégis »korhű« jelmezek.”⁴⁰

Németh Antal második *Bánk bán*-rendezését vegyes fogadtatásban részesítette a kritika. Ekkor még csak a baloldali sajtó támadta az újonnan kinevezett igazgatót, akit a jobboldali kurzus emberének tartottak. A legdurvább támadások Kárpáti Auréltól érték, akivel egész igazgatása alatt ádáz csatákat vívott.⁴¹

Kárpátinak komoly fenntartásai voltak Hevesi 1930-as előadásával kapcsolatban is, de Németh Antal munkája sokkal erősebb indulatokat váltott ki belőle. Már a félig stilizált, félig naturalisztikus díszlet is ingerelte. „Az egész úgy hat a sö-

³⁸ Szamosi József (1912–2010) író, költő. A Magyar Élet, a Március és a Turul kiadók munkatársa, a Nemzeti és a Magyar Színház lektora. 1945-től Dániában, Németországban, majd Angliában él. 1977-ig a Szabad Európa Rádió rendezője, majd külső munkatársa.

³⁹ Szamosi József: *Bánk bán a színpadon*. In: *A százéves Nemzeti Színház*, Budapest, 1938. 182.

⁴⁰ Szamosi, i. m. 183.

⁴¹ Jellemző Kárpáti korrektségére, hogy amikor 1946. június 25-én megidézik Németh Antal igazoló bizottsági tárgyalására, egyetlen terhelő adatot sem hajlandó közölni korábbi vitapartnerével kapcsolatban. Vö. *Németh Antal színháza*, 64.



Kárpáti Aurél (1884—1963)

tét háttérfüggöny előtt, mint egy tetejétől és falaitól megfosztott emeletes román palota belső szerkezete, amilyent építészeti szakkönyvek ábráin lehet látni. Ennek a különös építménynek – amely a modern orosz és német színpadi architektúrával tart szoros rokonságot – két nagy hibája van: platója egyrészt túl magas, annyira, hogy a fenn játszó figurák fél testét elvágja, másrészt felfelé nyitott s kietlen úrbe veszve, harsogásra kényszeríti a színészt, akinek így játéka sem kap semmiféle keretet. [...] Végső soron tehát az új színpadi beállítás több kárral, mint haszonnal jár, s különösen a dráma kulminációs pontján – Gertrudis és Bánk nagy jelenetében – bizonyul szerencsétlennek. A baj igazi oka nyilván ott van, hogy a díszletterv gyökerében elhibázott. Nem a darab adottságaiból indul

ki, hanem saját adottságaihoz akarja hozzátörni a darabot, aminek egyenes következményeként a dráma szétesik.”⁴²

A rendező önkényes beavatkozásai közül legjobban a befejezés bősztette fel. Az előadás ugyanis nem a király szavaival ért véget („Magyarok! Igen jól ismerem – szeretnek, / Enyimek! – Hogy ily nemes szívekkel egybe / Férkőzni nem tudtál, Gertrudisom!”), hanem egy temetési szertartással. „Ilyen nem lehet csinálni! – kiáltja az olvasó és a rendező felé indulatosan. – Katona elhibázottságában is nagyszerű remekműve tökéletesen befejezett, lezárt egész. Nem tűr el semmiféle szövegtoldást. Pláne akkor, mikor ez az operaszerű, konvencionális pótbefegzés fölhangítja a zárótétel tömör alaphangulatát, és megbontja az előadást. Már csak azért is, mert az adott helyzetben szinte frivolan hat, ahogy a bevonuló papság az előtte fekvő halottra – szegény Melindára – ügyet sem vetve igyekszik a másik, előkelőbb ravatal felé, amelyen Gertrudis pihen.”⁴³

A színészi játékkal – talán mert nem feltételezi a rendező jelentékeny játék-mesteri részvételét – általában elégedett a kritikus. „Ami az összjátékot illeti, mozgásban és dikcióban határozottan felismerhető bizonyos stílustartásra való törekvés. Főképp a verset elég egységesen hozzák a főszereplők, leszámítva az alsó és felső szintér okozta beszédkülönbségnek dinamikus eltolódását. De leginkább egyes szereplők játéka szolgál rá az elismerésre. Elsősorban Kiss Ferenc szuggesztív erejű, hamleti töprengésekkel aláfestett, fojtottan izzó Bánk-alakítása. A kiváló színész egyik legjobb szerepe ez, amelyet az utóbbi évek folyamán tökéletessé értelt. Rajta kívül még Kürti József szenvedélyes, háborgó Petúrja tartozik a régebbi szereposztás kiemelkedő értékei közé. Az újak sorából különösen Somlay Ar-

⁴² Kárpáti Aurél: *Magyar drámairodalom. A Bánk bán repriméje*. Pesti Napló, 1936. In: K. A.: *Színház*, 224–225.

⁴³ I. m. 224.



Pütkösti Andor (1892–1944)

túr (Tiborc), Tőkés Anna⁴⁴ (Melinda) és Timár József (Biberach) ad súlyt az együttesnek, amelyben T. Mátray Erzszi⁴⁵ (Gertrudis) csupán a dekoratív megjelenés nyomatékával foglal helyet.”⁴⁶

Kárpáti kritikájával egy napon jelenik meg Pütkösti Andor⁴⁷ gúnyos hangú beszámolója: „A Nemzeti Színház új köntösbe öltöztette Katona József tragédiáját. Száz esztendő forgásától a forgószínpadon eszmélt új életre a *Bánk bán*, absztrakt keretben, az expresszionizmus ízlése szerint, [...] és feleszmél-

ve némileg elmondhatja, hogy »Bán, ébredsz, mert meglopattatik Bánk!« Ahogy a tradíciók *Bánk bánja* valóban »meglopattatik«, mikor elveszti a vitézkötéses hagyományt s azt a pátoszt, amely nélkül maga Katona is csak nehezen képzelte volna el. A történelmi hagyomány helyébe az időtlenülés lép, amelynek célja az »örök emberi« és eredménye a hibrid kép, ami teljesen elvont keretben, de méningenien hű ruhákban⁴⁸ mutatja a tragédiát. Hevesi Sándor sokkal mérsékeltebb módon kerülgette, [...] és mégis törvényhatóságok sorozatos felzúdulását idézte fel.”⁴⁹

Mintha összebeszéltek volna Kárpáti Auréllal, Pütkösti is elismerően nyilatkozik a színészek játékaról, és a legsúlyosabb kifogást ő is a rekviemmel megtoldott „operai” befejezés kapcsán fogalmazza meg. Elszomorító, hogy a korszak két kiváló szakmai tekintélye ennyire elszántan üzen hadat mindannak, amit Németh Antal a *Bánk bán* egyetemességéről és örökérvényűségéről próbál megfogalmazni. A két kritika nem a kivitelezés esetleges ügyetlenségeit vagy következetlenségeit pécézi

⁴⁴ Tőkés Anna (1903–1966) a korszak kiemelkedő tragikája. Bárdos Artúr (1882–1974) fedezte fel, és 1923-ban a Renaissance Színházhoz szerződtette. Hamarosan a Vígszínház, majd a Nemzeti Színház tagja. 1945 után több felújításon Gertrudist játszotta.

⁴⁵ T. Mátray Erzszi (1894–1968) 1913-ban mutatkozott be a Nemzeti Színházban. 1924-től az Unió Rt. tagja, aztán visszatér a Nemzeti Színházhoz. A háború után egy ideig magánszínházaknál játszik, majd 1952-ben visszavonul.

⁴⁶ I. m. 225.

⁴⁷ Pütkösti Andor (1892–1944) színikritikus, rendező, színházigazgató. Az Újság című napilapnál kezdi pályafutását. 1929-ben rövid ideig a Magyar Színház igazgatója, majd az Országos Kamara Színház tagja. 1941-től haláláig a Madách Színház művészeti igazgatója és valamennyi bemutatójának rendezője. A színház műsorával és játéktílusával a tragikus korszak egyik legjelentősebb antifasiszta fóruma. Több alkalommal rendez a Nemzeti Színházban is. 1940-ben – Németh Antal meghívására – saját átdolgozásában Gozzi *Három narancs szerelme* című mesejátékát állítja színpadra.

⁴⁸ Anyagi okokból ezúttal is a jelmeztárból válogatták össze a ruhákat, akárcsak hat évvel korábban Szegeden. Csak a centenáriumi felújításra, 1938. március 15-re készülnek új kosztümök az előadáshoz. A jelmeztervező Nagyajtay Teréz (1897–1978).

⁴⁹ Pütkösti Andor: *Bánk bán a forgón*. Az Újság, 1936. március 17.

ki, hanem a szándékkal, a megközelítéssel sem értenek egyet. Pütkösti, aki maga is rendező, és aki maga is gyakran alkalmazott nyílt színen forgószínpadot⁵⁰, úgy beszél a szcenikai megoldásról, mint valami ördögtől való sületlenségről. Számon kéri a rendezőn a *pátosz*, a „vitézkötéses hagyomány” hiányát, a „tradíciók *Bánk bánját*”, vagyis a 19. századi játéktílust. A kritika utolsó mondatával még egy olcsó slusszpoént is elsüt: „A forgószínpadra helyezett előadás mindenesetre kiforgatta tradicionális keretéből a *Bánk bánt*.”⁵¹

A felújítás évében tizenegy alkalommal játsszák az előadást. A jubileumi évadban, 1938. március 15-én, majd 1940 decemberében – néhány szereplőváltással – felújítják. Ez utóbbi a Magyar Művelődés Házában⁵² is színpadra kerül egyetlen alkalommal, 1940. december 15-én.

Németh Antal még egy felújítást tervez Katona drámájából, mégpedig az 1944/45-ös (!) évadnyitó előadásaként. A rendezésre Galamb Sándort kéri fel, a címszerepet Timár József játssza. A politika keresztülhúzza képtelen ábrándjait. 1944. március 19-én a német csapatok megszállják Magyarországot. A nagy fejetlenség közepette csak 1944 júliusában kerül sor Németh Antal leváltására.

Galamb Sándor sohasem rendezi meg a *Bánk bánt*, és Timár sohasem játssza el benne a főszerepet. A következő években rájuk is súlyos megpróbáltatások várnak.

De Németh Antal azért még egyszer találkozik rendezőként a *Bánk bán*nal. Nem Katona tragédiájával, hanem Erkel operájával. Amikor sok viszontagság után pályája utolsó állomásához, a Pécsi Nemzeti Színházhoz érkezik, és két első rendezése túlságosan nagy sikert arat, igazgatója jobbnak látja operarendezőként foglalkoztatni. Az előző évadban szerveződött operatársulat ötödik bemutatójaként kerül sor 1960. december 28-án a *Bánk bán* premierjére.

Amikor 1930-ban – sikertelenül – ő is megpályázta a szegedi színház igazgatói állását, úgy tervezte, hogy Erkel *Bánk bán*jával nyitja meg az évadot. Ehelyett végül a *Hunyadi László* került színre. Ez volt Németh Antal második operarendezése.

Hogy miként vélekedett Erkel dalművéről, főként annak librettójáról, azt megtudhatjuk a *Bánk bán*-mo-



⁵⁰ Például Goldoni *A hazug* című vígjátékának mozgalmas nemzeti színházi előadásán 1935. február 22-én.

⁵¹ Pütkösti i. m.

⁵² A főváros legnagyobb befogadóképességű színházépülete 1911-ben nyílt meg az akkori Tisza Kálmán, később Köztársaság, ma II. János Pál pápa téren. 1940 és 1945 között Magyar Művelődés Háza néven a székesfőváros birtokában volt, és többek között a Nemzeti Színház meg az Operaház tartott benne előadásokat. Ezután moziként működött, majd 1951-ben az Operaház kezelésébe került Városi Színház néven. 1953 óta Erkel Színház, és az Operaház második játszóhelye.

nográfia utolsó fejezetéből: „Olcsó dramaturgiai tréfa lenne az operai szövegkönyv egyrétűvé egyszerűsített és néhol lélektanilag értelmetlen alakjait összevetni Katona drámájának sokrétű, bonyolult drámai jellemeivel; a sokszor logikátlan mese-kompilációt Katona bensőleg fejlesztett cselekményével. Zenei elemzése pedig túl-megy e kötet keretein; így hát nem marad más feladatunk, mint konstatálni, hogy az 1861. március 9-én lezajlott bemutató páratlan sikert aratott, talán nagyobb, mint amelyet a *dráma* valaha is megért.”⁵³

A bemutató tényéhez csak annyit lehet hozzáfűzni, hogy Németh Antal kép-zett muzsikos volt (fiatal éveiben a karmesteri pálya felé kacsintgatott), ezért bizo-nyára a *zeneművet* rendezte meg, nem a librettót.

Katona drámájával kapcsolatos merész újításainak pedig sokáig nem akadt folytatója. 1945 után a magyar színház visszakényszerült az udvarias kegyeletből történelmi realizmusnak nevezett naturalista színházeszmény rég kitaposott útjá-ra. Németh Antal merész és meghökkentő kubista-konstruktivista *Bánk bán*ját év-tizedekre törölték a színháztörténet lapjairól.

⁵³ *Bánk bán száz éve a színpadon*. 220.

Géza Balogh: Antal Németh and *Bánk Bán* (*The Viceroy*)

Of the three classics of Hungarian dramatic literature, Antal Németh (1903–1968) staged Vörösmarty’s philosophical dramatic fairy tale, *Csongor és Tünde* (*Csongor and Tünde*) nine times and Madách’s mystery play, *Az ember tragédiája* (*The Tragedy of Man*) eight times. However, he put on stage József Katona’s tragedy, *Bánk Bán* (*The Viceroy*), to which he even devoted a monograph, on two occasions only: in Szeged in 1928/29, and at the Nemzeti Színház (National Theatre), during the first year of his directorship, in 1936. The author of the study discusses the probable reasons for it as well as Sándor Hevesi’s controversial concept and stagings of *Bánk bán* (Antal Németh’s extensive essay on the topic is to be found in this issue), and he praises Németh’s first production. Its setting, a novelty on contemporary Hungarian stage, is highlighted: the double-deck architectonic structure on the revolving stage keeps turning a different side to the viewers, but in a way that the spaces not playing at a given time also remain visible. Now and then events take place simultaneously at the lower and upper levels of the stage, which thus complement and explain each other. These solutions, as the essayist says, are a clear breach with historical realism and emphasize the timelessness and perpetuity of Katona’s tragedy. An attempt is made to reconstruct Antal Németh’s second staging of *Bánk bán* based on Aurél Kárpáti and Andor Pütkösti’s accounts: both sharply criticize the abstract, expressionist stage and abstract dramaturgy of the performance, while acting is unanimously applauded. In 1960, Antal Németh produced the opera version by Ferenc Erkel, but never more did he put Katona’s piece on stage. As the author of the study concludes, “After 1945, Hungarian theatre was forced back on the trampled path of a naturalist ideal called historical realism. Antal Németh’s daring and astonishing Cubist-constructivist *Bánk bán* was deleted from the pages of theatre history for decades.”



VÉGH ATTILA



A halál kihajózik Perzsiából

Aiszkühülosz: *Perzsák*

Atossza álma

A történelem során a barbárok időnként megindultak, hogy tönkretégyék Európát. Egészségesebb korokban ilyenkor Európa összefogott és szétzúzta a barbár hordákat. Aiszkühülosz Xerxészt olyan barbár királynak látta, aki felfuvalkodottságában szegényt hozott szülőföldjére, apja szellemét megcsúfolta, népét végromlásba vitte. Aiszkühülosz drámájában – amely jelen tudásunk szerint a szerző legkorábbi műve a fennmaradtak közül – megpróbálta perzsa szemmel láttatni a szalamiszi ütközet következményeit. Ez persze maradéktalanul nem sikerült neki, hiszen a manapság igen kifinomult szintre jutott kulturális hermeneutika még nem volt divat akkoriban, de annyit azért elért, hogy a perzsa gyász feketéje szépen kiemeli a hellén dics aranyfényét. A görög hősök megvédték a görög földet a barbároktól, és a görög föld hálás volt fiainak. Elsőként talán éppen erről, a föld szelleméről kellene beszélnünk, ha a *Perzsákat* célozzuk szóba hozni.

A föld szelleme az archaikus kultúrákban általában kígyó képében jelent meg. Mircea Eliade írja valahol, hogy az őshagyomány szerint Indiában, mielőtt valaki házépítésbe fogott volna, elhívta az asztrológust, aki a leendő ház helyén nagy karót ütött a földbe. Így szögezte oda jelképesen a kígyóként elképzelt földszellem fejét a talajhoz, hogy rituálisan biztosítsa a majdani lakhatást, hogy a megkötött szellem védelmezze a házat és lakóit. Ismeretes, hogy a hasonlóan gondolkodó régi magyarok gyakran kígyót tartottak a háznál (és állítólag anyatejjel itatták, ami nehezen hihető ugyan, de szép). Ha ezen ősi hitek és szokások szellemében gondoljuk végig Szent György legendáját, a történet egészen mást jelent, mint amit ma,

és messze túlmutat a Gonosz megölésének együgyű toposzán. Mindehhez hozzávehetjük, hogy középkori festményeken a szenteket gyakran kígyóként tekeredő (nem ritkán kígyófejű) úton sétálgatva ábrázolják. Egy ősi keleti mondás szerint az igazak kanyargó úton járnak, csak a Gonosz útja egyenes.

De talán túl sokat tekeregtünk. Ha most kievezünk az általam támasztott kultúrtörténeti katyvaszból, és megérkezünk egyenesen a Perzsákhoz, azt fogjuk találni, hogy abban Aiszküloosz is említ egy őskígyót. Kükherusz, a Szalamiszban nagy tiszteletnek örvendő hős az híres csata során kígyó formájában jelent meg, jelezve, hogy a sziget a földszellem védelme alatt áll. A darabban a perzsa vénnek tanácsa (azaz a kar) említi őt, a megsemmisítő vereség miatt jajongva. A kígyó-hérosz védelme olyan előjel, amely a görögök győzelmét vetíti előre. Az előjelek és jóslatok erőterében mozgó tragédia nem szakad el a történetek sorsszerűségének hitétől, még akkor sem, ha a darab elején a perzsák a várható győzelem gondolatával is el-eljátszadoznak.

Hogy valamely esemény végzetzerű lehessen, ahhoz mindenekelőtt az kell, hogy akire a végzet majdan lecsap, az hibát kövessen el. Arisztotelész *Poétikájában* ezt *hamartiának* nevezi. A Perzsákban a hiba Xerxész hübrisze. Ő hajói számán „felfuvalkodva” a halálba vezeti hadseregét, legjobb hadvezéreit, vitézeit leszalámizva. És a szalamiszi vereség még nem is a végső.

A Szalamisz földjét – és esetünkben az egész görög földet – védelmező Kükherusz megjelenésén túl persze adódtak más, komolyabb jelek is a csata előtt. A Perzsákban az előjelek és jóslatok rendje legfőbb dramaturgiai szervező elvvé nemesedik. Atossza álma (Jánosy István fordításában) így indítja meg az eseményeket:

*Két szépruhás nőt láttatott a látomás;
az első perzsa fátyolokkal ékesen,
a másik könnyű dórruhában tünt elém;
ma élő nőnél szebb, sudárabb mindenik,
eszményi szépség, egy család két gyermeke.
Kockán a sors ennek Hellaszt vetette ki
hazául, annak a barbárok földéit.
Egymással mintha perbe szálltak volna – úgy
rémlett nekem. Fiam, hogy észbevette ezt,
lefogta őket, megjuházta, hámoikat
dobott nyakukba, harcszekérbe fogta be.
A perzsa nő a hámot büszkén vette fel,*



Egymásba tekeredő kígyókat mintázó bronz győzelmi oszlop a görögök perzsák fölött Plataiában i. e. 479-ben aratott győzelmének emlékére (forrás: istanbulhides.com)



Xerxész anyja, Atossza királyné fejszobra Persepolisből, i. e. 500 körül, Iráni Régészeti Múzeum, Teherán (forrás: wikimedia.org)

zablának száját dugva engedelmesen.
Ágaskodik a másik és kezével a
kocsiszerszámokat izekre tépi, majd
leszórva zabláját, a jármot eltöri.
Fiam lefordul. Apja áll, Dareiosz ott.
Megszánja Xerxészt. Ez, hogy megpillantja őt,
körül a testén megszaggatja köntösét.



George Romney: *Dareiosz szelleme megjelenik Atossza királynénak*, 1778
(forrás: liverpoolemuseum.com)

Az álomból fölriadva Atossza azonnal áldozni megy, hogy a bajt elhárítsa, de jaj, ott meg azt kell látnia, hogy egy sast, amely Apollón szentélye felé repül, egy kis sólyom a levegőben megkínozza, a fejébe vájva karmait. Az álmójóslat után tehát rögtön egy madársjóslat is megeshet, amely ráadásul megerősíti az előbbit. Atossza mindezt a vének gyülekezetének meséli el, ám a karvezető nem látja a vészt, és a szokásos jámbor imperatívuszt adja tanácsként: áldozni az isteneknek és várni a jó szerencsét.

Az álmok értelmezéséhez a görögök gyakran álmofejtő segítségét hívták. Ő volt az *oneirokritész*, az álmok megítélője. Az ő tehetségén gyakran sok múlhatott. Atossza álmának megítélésével nem ez a helyzet, ugyanis a csata kimenetelén ez már mit sem változtat, hiszen a királyné akkor látja a visszatérő látomást először, amikor fia, Xerxész már rég kilovagolt Perzsiából.

Görögök és barbárok

Aiszkhülosz *Eumeniszek* című tragédiájában Delphoiban megjelenik Klütaimnésztara árnya, és így szól:

*No nézd, szíveddel nézd meg itt e sok sebet:
az elme szemmel tündököl ha álmodik,
s halandók sorsa nappal meg nem látható.*

E láthatatlan sorsot Apollón hozza közel. Jóslata isteni nyíllövés: megszünteti a távolságot szabadság és sors között. És az álmodó, testtől-érzékeléstől megszabadult lélek az álomban belép az isteni birodalomba, és híreket kap onnan. Sextus Empiricus szerint Hérakleitosz azt mondta, hogy az alvás során az érzékelőnyílások csukva vannak, és elménk kizárólag a lélegzéssel keresztül érintkezik azzal, ami körül fog bennünket. Az álmok e felfogás szerint képessé teszi az embert arra, hogy légzés útján az isteni értelmet tegye magáévá.

De nincs több időnk az álmok jelentésén – különösen Atossza álmán, amely egyébként eléggé egyértelmű – merengeni, mert érkezik a hírnök, és közli a szomorú valót: a perzsa had elpusztult.

Aiszkhülosz szép ötlete és formabontó újítása, hogy a szalamiszi ütközetet az el-lenség, a perzsák szemszögéből vetíti elénk. (Annál is dicséretesebb ez, minthogy Aiszkhülosz maga is harcolt a szalamiszi csatában.) Ez az újítás – hogy tudniillik nem csak hellén szemmel lehet látni a világot – akár a kulturális relativizmus tör-ténetének első ragyogó jeleként is értelmezhető. Igaz, hogy a perzsák a darabban *barbárnak* nevezik magukat (amely hangutánzó szó görög találmány, és a nem gö-rögül beszélő egyéb népek makogását utánozza), és az is igaz, hogy a megszólaló perzsák mind görög istenek irányítása alatt képzelik el a világot, de az a tény, hogy a barbárok nem egységesen megvetendő tömeget képeznek, hanem olyan emberi lényekét, akiknek helyzetébe akár még bele is élhetjük magunkat, dicséretes.

A perzsák közül kizárólag Xerxész megvetendő. Az ő hübrisze viszi a perzsa se-reget pusztulásba. Vele szemben áll Dareiosz árnya, a nagy királyé, aki a darab vé-gén még a következő katasztrófát is megjósolja. Hozzá képest fia egy silányabb kor gyermeke, akinek alakja két katalógust zár le: a dráma elején elhangzó névsort, a nagy perzsa királyokét, valamint a Szalamisznál elhullt hadvezérek névsorát, akik mind odavesztek, ellentétben Xerxésszel, aki (gyáva módon?) megmenekült.

Xerxész göggyének elítélésén keresztül közvetetten a perzsa társadalmi szerkezet is megkapja a magáét Aiszkhülosztól, aki a türanniszt nem kedvelte. Szalamisz-nál a görög demokrácia győzedelmeskedik a perzsa zsarnokság fölött. A zsarnokság természetéhez tartozik ugyanis, hogy senki nem szállhat szembe a király akarátá-val, bármilyen örültség legyen is az. A drámában a perzsák is úgy beszélnek a görö-gökről, mint akiknek államszerkezete azon az elven alapul, hogy az ember nem tűr maga fölött semmilyen zsarnokot. A demokráciát soha meg nem élt perzsa hírnök ambivalens módon még akkor is Xerxészt, a vezért magasztalja – mintegy melléke-sen –, amikor az elesettek meg nem érdemelt halála miatt kesereg:

*Legszebb virágát bontó perzsa ifjuság,
vitézi lelkek, született főfő-nagyok,
a nagy Királynak mind legelső hívei
bús, dicstelen halállal rútul haltak el.*

Igaz, hogy miután a Hírnök kipanaszkodta magát a királynénak, a megszólaló kar már nem ilyen lojális, ráadásul – mintegy a dicső Dareiosz ellenpéldájaként – fölveti Xerxész gyávaágának kérdését is:

*Nyög most egész nagy Ázsia,
mert népe vesztve pusztá lett.
Xerxész vezette el hadunk.
Xerxész veszette el fajunk.
Xerxész mindent nagy-esztelen tett,
s tengeri hajóhada.
Lám, nem ártott senkinek
Dareiosz, ki újjal állt
honfitársai élén!*



Aiszkhülosz: *Perzsák*, Akadémiai Színház, Bécs, 2017,
Xerxész és Atossza jelenete, r: Michael Thalheimer
(fotó: Reinhard Werner, forrás: nachtkritik.de)

Szűsza drága vezére.
 Nagy tengeri s gyaloghadát
 egyenlő szárnyu, sötét szemű
 hajók vezették el hadát.
 Hajók veszették el faját.
 Hajók emésztő támadása,
 zord iónok karjai.
 Híre jött: alig tudott
 futni a király maga
 téres Thrákia síkján,
 zimankós, hideg útján.

És végül keményen csattan a konklúzió:

...a Királynak nincsen már semmi hatalma!



Xerxészt napernyővel ábrázoló relief
 Perszepoliszban (wikimedia.com)

Üzen a túlvilág

Ha megrajzoljuk a darab dramaturgiai ívének fordulópontjait, érdekes képet kapunk. A hangütés a rosszat sejtő reménykedése: a karvezető elbeszéli, hogyan vonult el a sereg, hogy a hellénekkal megvívjon, de mielőtt ezt tenné, kijelenti: *édé kakomantisz agan orszolopeitai thümosz eszóthen*. Ez körülbelül annyit tesz: bensőmet szörnyű balsejtelem kínozza. De nézzük Jánosy István szép fordítását:

Ó, hazatér-e még királyunk
 dús aranyékú hadseregünkkel?
 Feketén kuvikol benn a szívem, mert
 bajra gyanakszik. Elment Ázsia
 minden erős fia, s zúgva kiáltoz
 ifju királya körül.

A kar hadseregkatalógusába tűzdelt diadal-
 mas mondatokat rendre baljóslatú várakozás
 hűti le:

Ki dacolna katonáink
 iszonyú áradatával,
 ki igázná le sövénnyel
 a habok vad rohamát? – Nincs,
 aki győzhetne a perzsák
 seregén, s vitézi népén!



Görög és perzsa harcosok
 görög vázáképen, i. e. 5. sz.
 (forrás: pinterest.com)

De ha isten kohol ármányt,
ki kerülne ki, halandó?
Ki tud egy gyors futamattal
a hurokból szabadulni?



Xerxész alakja Zack Snyder 300 című történelmi-fantasy filmjében, Warner Bros, 2005 (forrás: transindex.ro)

Az eredeti szöveg nem hurokról beszél ugyan, hanem az istenek uralmáról, de a perzsa hadat leigázó sővény vagy magas fal képe megfelel a szalamiszi tengerszoros képének, amelybe a perzsa had beszorult. Így a kar hősi katalógusát is – balsejtelemként – átszövik az öntudatlan jóslatok. A reménykedéssel párosult rossz sejtelmek fátyolködét, mint a reggeli szél, úgy vékonyítja el Atossza álma. Itt a balvégzet már élesebb körvonalakban jelenik meg. Ezek után lép be a hírnök, és a halál tájképe végleg kitisztul. A hírnöktől megint kapunk egy katalógust, de ez már a pusztulásé.

Ez a mélypont a darab lelki centruma, a fordított haranggörbe bronzfeneke. A pusztulás ténye elfekteti a várakozást, a cselekményt, a jövőt. Hogy legyen mégis valami kiút, és az ív fölfelé induljon, ahhoz egy másik dimenzióból kell energiát kapnia a cselekménynek.

Mi más volna ez, mint a szellemvilág? Csakhogy ehhez még a gödör fenekénél is mélyebbre kell lépni: az alvilágba. Miközben Atossza áldozattal támogatja a mágiát, a kar megidézi halott királya szellemét. Dareiosz pedig készségesen előlép a homályból, és a jelenlévők közlik vele a szomorú híreket. Dareiosz a pusztulást sorsszerűnek ítéli, amely meg volt jósolva idejekorán. Végül távoztában megjósolja még a Plataia melletti csatát is, amelyben egy év múlva majd a perzsák ismét lesújtó vereséget szenvednek a görögöktől. Végezetül életvezetési tanácsokkal látja el a megmaradtakat, majd visszanyeli őt a föld.

A barbár jövőkép

Nincs mese, az élet megy tovább, ha már a halott király árnya is a jövő felé intett. És megjelenik Xerxész. Az első lépés fölfelé a teljes kiútталanságból: Xerxész mély megbánást tanúsít: *Boa, boa meleón entoszthen étor* (üvölt, üvölt legbelül a szívem) – kiáltja. Ezzel visszaüt arra, amit a karvezető a darab legelején mondott a balsejtelemről, amely szívét kínozza a kihajózott perzsák láttán (*kakomantisz agan orszolopeitai thümosz eszóthen*), annál is inkább, mert az ott szereplő *thümosz* szívet is jelenthet, akárcsak a Xerxész szájából elhangzó *étor*.

Mindenesetre a jövő elkezdődött. Túl kell élni valahogy a pusztulást, és tanulni kell a gyászból. (Mi tudjuk: Xerxész nem tanul belőle, a hibát egy év múlva megint elköveti.) Hogy ez nem lesz könnyű, sőt, hogy talán lehetetlen lesz, azt Aiszküloosz nagyon kifinomult módon adja tudtunkra. Ennek föl villantásával zárjuk írásunkat.

Xerxész és a kar párbeszéde áll a tragédia végén. Panaszaikkal labdáznak a jajongó felek, majd Xerxész így szól a karhoz: *boa nün antidupa moi* (visszhangom legyél most nekem). A *visszhangzót* jelölő *antiduposz* melléknév itt, a tragédia zárlatában finoman átszűri a mítosz fényét a színpadra. Emlékszünk Narkisszosz és Ekhó mítoszára? Ekhó beleszeret Narkisszoszba, de Narkisszosz önmagába, azaz saját tükörcarcába szerelmes. Ekhó bánatában elsorvad, csak a hangja marad meg.

Narkisszoszt pedig berántja az önszeretet örvénye. Képmása láttán nem látja, hogy tükörképről van szó, és a csillogó felületre tapad. Ha látna, akkor saját tükörcarca azt mondaná neki: ismerd meg magad! Narkisszosz azonban alkalmatlan a megismerésre, mert nem lát túl önmagán, a hullámozó arcon. Tekintete saját vízmaszkjára ragad, és ő ott marad önmaga igézetében. Az arc helyett a maszkot választotta. Az arc mindig változik, mindig a pillanat tanújele. A maszk lényege az elfedő változatlanóság. Az arc az igazság, a maszk a módszer.

Az életünket körülvevő arcok változatlanjáért meg kell harcolnunk: meg kell ismernünk az embereket. Meg kell tanulnunk azt a képességet, hogy tekintetünk ne álljon meg arcuknál: a lelkükig lássunk. Ehhez őszinte érdeklődés kell, vagyis az, hogy kimozduljunk magunkból. Aki el tud tekinteni magától, azt szellemi embernek nevezzük. Ilyennek lenni persze nem könnyű, sőt: teher. Ez a teher ad súlyt az életnek. Narkisszosz súlytalan lény. Caravaggio híres Narcissus-festményén az ifjú, miközben elbűvölten nézegeti magát, bal kezével a víz tükrére támaszkodik. Ez fizikai lehetetlenség, ugyanakkor metafizikai ítélet: Narkisszosz súlytalan, aki életét a puszta felszínre alapozza.

Xerxész nem más, mint a barbár Narkisszosz. Olyannyira eltelt önnön nagyságával, hogy rátámadt a szellemek és istenek védte Hellaszra, azaz közvetve az istenekre. Nem igazi király ő, hanem egy napig élő *hübrisztér*, akinek pusztulnia kell. A nagyúr sírja persze szolgákat követel. Értük kár.

Attila Végh: Death Sails Off Persia

Aeschylus: *The Persians*

The writer of the essay points, first of all, to the exceptional artistic attitude that Aeschylus, the author of *The Persians*, does not present the consequences of the battle of Salamis from the perspective of the victorious Greeks but from that of the losing Persians. Xerxes is made responsible for the defeat of the Persians: he is depicted as a barbarian king who brings shame on his motherland in his conceitedness, making fun of his father's spirit and pushing his people to the edge of final ruin. He himself chooses cowardly retreat and so saves his skin, however, he cannot escape from his hubris even then, according to the playwright. Although he is made deeply repentant by his father's spirit, Dareios' grim prophecy about the future of his people, he is so filled with complacency that the "maelstrom of self-love" continues to hold him captive. In the essayist's view, this is what makes him resemble Narcissus, who does not see beyond himself – and in the text of his drama Aeschylus himself makes hidden references to this analogy.



NÉMETH LÁSZLÓ



Színész és író

Nem vagyok színházjáró ember; Timár József alakításairól, a *Bizánc*tól *Az ügynök haláláig* kevesebb jogon beszélhetnék, mint az itt ülők közül a legtöbben. Közeli ismerősei közé se tartoztam, a próbákat, banketteket beleértve, aligha találkoztunk tízszernél többet. Sírjánál, legszorosabb hozzátartozóin kívül, mégis, nem tudom, volt-e valaki, akinek több oka volt veszteségén eltűnődni.

Aki látta vagy olvasta egy-két darabom, tudja, hogy sikerük nagyobb mértékben függ a főszereplőtől, mint más daraboké. Huszonöt év alatt három színészt láttam a hazai színpadon, akikről azt éreztem, ez nekem való hős. A három közül egy, Somlay Artúr, bár kívánta, sosem találkozott velem úgy, ahogy színész szokott az íróval: a tulajdon bőrében. Bessenyei, bár a szerep nem volt épp rá szabott, széles és erős tehetségével a *Galileit* sikerre tudta vinni. Az a színész azonban, aki húsznéhány munkám közül legalább tizenöthöz a legmegfelelőbb főhős lett volna, s akivel színpadi pályám kezdetén mindjárt találkoztam is: Tímár József volt. Ezért oly fájdalmas s elgondolkodtató, hogy e találkozásból a magyar dráma ügyének mégis kevés haszna lett.



Tímár József (1902–1960)

Ötvenhét közepén, amikor a *Széchenyi* próbái, kérésem nélkül, sőt kikötésem ellenére megkezdődtek, hosszabb levelet írtam hozzá, hogy ha betegségem távol tart is; néhány gondolat, magyarázattal mégis csak segítségére legyek. Ebben a levélben, mely kapcsolatunk történetét kapta keretül: első találkozásunkat is leírom. „Mintha ma lett volna, úgy emlékezem a pillanatra, amikor mintegy húsz éve, egy őszi délelőttön a Nemzeti Színház akkori igazgatója bekísért az Andrássy úti Kamaraszínház elsötétített nézőterére. A színpadon egy fiatal férfi s még sokkal fiatalabb lány beszélgetett – utcai ruhában, színpalak nem voltak, tán egy-két szék,

asztal jelezte a szituációt. Soha nem voltam még színházi próbán, soha nem hallottam a magam szavait másoktól mondani, eltartott egy-két másodpercig, amíg a sötétben ügyetlenül letelepedve, rájöttem, hogy a két elmélyülten beszélgető lény – a körorvos s a Svájc-ból visszatért jegyzőlány – darabom¹ melyik passzusát is mondja. Az első felvonás vége volt; az a rész, ahol (tán emlékszel) magukra maradnak, s a szociográfus körorvos könyvéről kezdenek beszélni. – A körorvos: te voltál; Sata, a fiatal lány: Szelezcky Zita, akinek ez volt az első alakítása. Akkor még nem vették őt munkába a rossz magyar filmek – egy finom, sudár, komoly lány iparkodott ott a te társtalanságba zárt s megnyílani vágyó lelkedhez kulcsot találni. Engem, ahogy szavaitokat, kiejtésed s az ő komoly hangját hallgattam; egyre mélyebb megindultság fogott el, amelyet alig tudtam eltitkolni szomszédaim előtt. Olyan csoda volt ez, hogy amit az én kuckómban szavakba buktam, azt két fiatal test magára s magába veszi s ilyen szép-komolyan próbálja életté alakítani. Ezt a darabot dugva írtam, hosszú ideig a Wells *Világtörténetében* rejtőzködött, s most itt van: a retinám mögül, torkom szorulásából testet kapva, ideköltözik a térbe s meglegedve tekint vissza rám. Milyen nagyszerű dolog a drámaírás – gondoltam –, a könnyeimet nyelve. Nem tudtam, hogy a drámaírói pálya legszebb élményén túl vagyok már.”

Akkor nyilván csak írás és játék találkozásának tulajdonítottam e megindultságot; hogy milyen nagyobb csoda, kivételes találkozás játszódott le ott, s hogy mi volt az, ami miatt e fiatal színészt oly közelinek, az elem lépő képét oly varázslatszerűnek éreztem, csak később kezdtem megérteni. A dráma nekem inkább vívódás, mint tett. A színpadon álló férfi ezt a vívódást győzte előttem ismeretlen emberi tartalékokból: meglepő hévvel, árnyalatgazdagsággal, s mégis nagy művészi mérséklettel, az egész együttesre stílust parancsoló egyszerűséggel. Fizikuma nem emlékeztetett a hősszínészekére, a próza tenorjaira. Volt benne valami gyengesség, puhaság is, amely azonban csak hitelesebbé tette az erkölcsi harcot s az abból táplálkozó érzelmi feszültséget. Beszédjében is mintha egy legyőzött beszédhiba Démoszthenész-kavicsai kísértettek volna, attól azonban csak igazabbá, kevésbé színpadivá vált, amikor a szívenfűlt, gyönyörű meleg hang a száját elöntötte.

Ma jobban fel tudom mérni, milyen hallatlan szerencsém volt nemcsak vele, de az egész kis együttesrel, amelyben a fiatal Apáti, a boldogtalan Rápolthy Anna mellett olyan vérbeli öreg színész, mint Petheő Attila, talált még egyszer magára. A sors azonban, mintha üldözte volna őket. A felújított *Kék róka* ősztől tavaszig rugdosta maga előtt a kész darabot; a sok próba elnyúzta a színészeket s a szöve-



Szelezcky Rita és Timár József a *Villámfény*nél főszerepeiben, 1938 (forrás: eoldal.hu)

¹ Németh László: *Villámfény*nél, bemutató: 1936. március 30, r: Németh Antal.



Timár József a VII. Gergely címszerepében 1939-ben
(déliab fotó, forrás: szineszkonyvtar.hu)

get. Amikor a németek bevonultak Bécsbe, s már a Herczeg-darab sem töltötte meg a kis nézőteret, akkor dobták be őket – a szerzőnek szóló ellenséges kritikába. „Nagy szavak zűrzavara a Kamara Színházban” – olvashatták a kedvvel vállalt s a siker reményében próbált darabról, színházba menet a bulvár újságban. Timárt azonban ez sem kedvetlenítette el – legalábbis sokkal kevésbé, mint engem, s következő évi bemutatónk, a VII. Gergely

egyik legnagyobb bravúrja lett a színészi küzdeniakarásnak.

Megint az üres nézőtérrel néztem végig, főpróba előtt, a darabot. Sosem hittem, hogy düh és elámulás ilyen koktélt keverhet a szerzői lélekben. Az előadás kidolgozatlan volt, a színészek többnyire rosszul játszottak; egy nő, aki komikus szerepet kapott, a régi Nemzeti Színház stílusában, majdnem hogy jambusban sírta végig a mondatokat. A sok tétova jelmez közt azonban ott állt s beszélt egy karcsú, reverendás alak, aki mint a sátorrúd az összecsukló ponyvát, egymaga fönttartotta az egészet. Hetvenesztendőss aggastyánt játszott a harmincöt évesével, de ő meg sem próbálta a kort magára kenni, az ősz haj alól egy fiatal arc beszélt, szavaival csinálta meg, mint az alakot, korát is. A mellettem ülő cenzor, az egyik budai plébános, akit az igazgató azért hívott meg, hogy az egyházi kárhoztatást előre leszerelje, örömeiben, hogy ilyen pápát lát, egyik elragadtatásból a másikba esett, s az ötödik felvonásra bennem is felülkerült az ámulat. A bemutatót is egyedül ő nyerte meg, szemben az efféle daraboktól elszokott közönséggel, a 11. században tájékozatlanul csetlő-botló színésztársakkal, s a szerző színházra keveset gondoló, könyörtelen stílusával. A negyedik felvonás után bementem hozzá az öltözőbe. Ott ült egy széken, fáradtan, a keresztsontjára csúszva, ahogy birkózókat látni, vagy a sebészt a háromórás műtét után, de azért a diadalában is párolódva, mint aki érzi, hogy ez az este csinált nagy mestert belőle. Egy színházi ember dolgozott rajta, s ő a negyedik felvonást kérte számon tőlem: mi az oka, hogy a közönség erre nem reagál úgy, mint az előzőkre. Aztán ment, csatára készen, mint aki már meg is nyerte, de még egy nagy haditett akar végrehajtani – a legnagyobb képébe, meghalni, Salernóba.

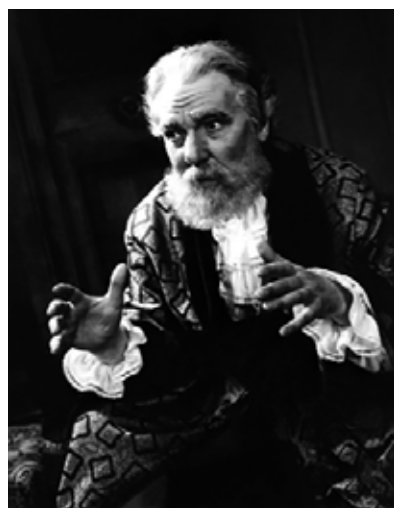
Az „erkölcsi siker” (mert a darab különben csak a szezonzáró, tizenhárom bérleti előadást húzta ki) föllobbantotta bennünk a reményt. Timár a Dorog melletti birtokra is kijött, ahol a nyarat töltöttük: ő az író akarta jobban megismerni, én a munka színészi felébe bekapcsolódni. Ott akkor épp egy csomó fiatal lány verődött össze, akik este valami kerti ünnepélyt rendeztek, mintha még lampionok is égtek volna fölöttünk, ahogy a nagy fák alatt a táncolókat néztük. Nyilván a sorra kerülő *Papucshósról* volt szó – s más készülő darabokról –, általában a magyar szín-

játszásról, drámaírásról. Közben egy-egy leánycsoport is odamerészkedett hozzánk, a híres, fiatal színész izgatta a táncolókat, duzzogtak is érte, hogy unalmas beszédemmel fogva tartom. De mintha őt magát is érdekelte volna a pályáján megszkottól annyira eltérő társaság... Egy suta ürüggyel odabátorkodó leányról valaki azt mondta (ami egyáltalán nem volt igaz), hogy ez Sata, *Villámfény*beli partnérének a modellje. Hogy előttem van későbbi bölcs, kedves mosolyának ifjúkori mása, amint az égő lányarcot s az én bosszús zavarom figyelte...

A nagy szövetség azonban, csakhamar, az őszre már felbomlott. Amikor *Társadalmi drámáimat* néhány éve sajtó alá rendeztük, meglepett, hogy én most is a *Papucshóst* érzem közöttük a legkülönbnek. S mégis, vagy épp ezért, ez a darab törte meg a hitem, hogy énnekem a kortárs-színpadon keresnivalóm lehet. Az együttes körül s benne is sok minden rontotta persze a levegőt. Egyik írásom épp akkor országos vihart kavart fel, amely valami félelem formájában a színházba is becsapott, a darabba bekényszerített tragika pedig, a próbákon legalább, inkább a kedvrontót játszotta. A nagy baj azonban mégis az volt, hogy az egyféle menők se egyszerre érnek meg ugyanarra a dologra, ehhez a szerephez Tímárnak se volt emberi kulcsa, s igazi hite. Később sokszor gondoltam, ha tíz év múlva kellett volna eljátszania! Amikor sorsa már megtaníthatta az én friss (mondhatnám: jó) tapasztalatomra, hogy az ember a szánalmasságban is lehet hős, sőt a legnagyobb hőstettek tán épp azok, amelyeket a tett kényszerében, a hősiség látszatáról eleve lemondva követ el. Akkor azonban ő még az „egyenes” vívódások színésze volt s a *Papucshósból* nem hőst, inkább a papucsot hozta ki.

Más oka is volt persze, hogy férfikorunk itt szétvált. Ő az életben is eljátszott néhány veszélyes epizód szerepet, én is belelovalódtam egy hálátlan alakításba, melyet bizonyára bölcsőbb lett volna a hőseimmel játszani el. Így aztán csak a bajainkon, botrányainkon át hallottunk egymásról. Csakhamar egy kegyelmi kérvényt kellett aláírnom: egyik vidéki városban, kissé kapatosan, szidta a németeket, s azt mondta, hogy zsidónak neveli a fiát. Majd azt hallottam, hogy beteg, családi szerencsétlenség érte, gyárban dolgozik; majd megint egy kitépett színházi cikket hoztak el hozzám, amelyből azt láttam, hogy a Gergelyt, az árfolyamokat semmibe véve, nagy szerepei közt emlegeti. A vidéki városba, ahol akkor éltem, egy-egy film is el-eljutott, amelyen át átmelegedett a vászon, ahol kis szerepében ő mozgott rajta. Mint *Nóra* fordítója, Rankját láttam. Ibsennek ezt a 19. századba ragadt alakját, érett, egyszerű művészettel vezette át a mi korunkba, végül is a Madách Színház fiatal dramaturgjai hoztak össze: a *Széchenyit* akarták bemutatni, vele a főszerepben.

1956. október 20-án keresett fel, azon a napon, amelyen a *Galileit* bemutatták. Ketten voltunk a lakásban; a család nőtagjai fodrásznál ültek. Erről a ta-



Széchenyi szerepében 1957-ben
(forrás: szinhaz.net)



A *Villámfénynél* teljes szereplőgárdája egy 1940 körül készült felvételen (forrás: stefan2001.blogspot.hu)

lálkozásról is van egy bekezdés a Timár-levéiben: „S most itt ülünk egymással szemben, mint az egykori szerelmesek a híres Vajda-versben – gondoltam –, amikor az elmúlt őszön, épp a *Széchenyi*-bemutató terve tizenöt év múltán megint összehozott bennünket. A meghatottság mosolyán át valóban a veszteségeink nézhették egymást. Én elvesztettem

mindazt a tapasztalatot, amit egy drámaíró csak a színpaddal való kapcsolat közben szerezhethet meg; te a nagy szerepek sorát, amely rokon vívódások átélésében segít valódi méreteidre nőni. Hogy fog sikerülni ez a kései találkozó? – éreztem rajtad az örömben az elfogódottságot, s a szöveget elemezve az elszokottság ingerültségét is.” Az elfogódottság a nagy vállalkozásnak szólt. Ő mint mondta, már megszokta, hogy kis szerepekre rendezkedjék be. Az ingerültség a kipécézett mondatoknak, melyeknek az értelmét követelte s elmondhatóságát vitatta. A találkozó mégis neki sikerült jobban. S ha a darabomnak része volt benne, hogy élete utolsó, legnagyobb szakához – mely életerejét elvitte, de nemzedékek emlékeztetésében hagyta ott nyomát –, önbizalmat kapott, tán még se tették rosszul, akik buzgalmukban, a pillanatnyi akusztikáról megelégedkezve, színre vitték.

A kis megbeszélés után együtt sétáltunk be a Katona József Színházba. Közben a Krisztina körúti főpostán el kellett valamit intéznem. Hogy fölragyogott a letétet őrző tisztviselő arca, s általában minden arc, mikor ő a vászonról ismert mosolyával, kedves, udvarias hangjával diszkréten a segítségemre jött. Láttam, hogy egy nagy színész mint epizódista is milyen hódítást tehet. S utána úgy mentem vele tovább a budai s belvárosi utcákon, mint egy nagy pártfogóval, aki hatalmat szerzett az emberek szívében.

1961²

² Vö. Németh László: *Sajkódi esték*, Magvető, 1974. 437–439.

László Németh: Actor and Author

László Németh (1901–1975) is one of the most significant authors in 20th century Hungarian prose and dramatic literature. In this essay he evokes the legendary actor, József Timár (1902–1960) through their personal encounters. The man and the artist are presented to the reader at the same time, while a touching confession is made about what it means to a writer to see the characters he created in his dramas come to life on stage. József Timár played the lead in four plays by László Németh: *Villámfénynél* (“*Lightning*”) (1938); *VII. Gergely* (“*Gregory VII*”) (1939); *Papucshős* (“*Silent Hero*”) (1939); and *Széchenyi* (1957). He delivered his most memorable performance as the protagonist in Arthur Miller’s *Death of a Salesman*. The very same play, starring Péter Blaskó and directed by Imre Csizsár, premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 1st of October 2017, hence the topicality of the essay.



KULCSÁR EDIT



Az ügynök halála

Timár József találkozása Arthur Miller drámájával

„Én mindig ember akartam lenni, és semmi más”

Timár József

Nem tudok szabadulni attól az érzéstől, ami *Az ügynök halála* rendelkező próbái alatt elfogott, ahogy Blaskó Pétert néztem: nagyon sokszor jutottak eszembe családom férfi tagjai, az édesapám, a keresztaapám, azok a kelet-európai férfiak, akik tiszteességgel átverekedtek magukat az őket gúzsba kötő rendszeren. Függetlenül attól, hogy ez szocializmus vagy kapitalizmus volt, ők cipelték családjuk boldogulásának felelősségét, súlyát, és életüket adták érte. Miller drámájának elemzői álmokról, illúziókról, élethazugságokról beszélnek. Szerintem ezek az álmok „a valóságból kibomló álmok”, ahogy Miller már a darab expozéjában megírja. Egy apa álma a fia jövőjéről, mely saját küzdelmes életének igazolása lehetne. Ez a dráma nem csupán az „amerikai álom” hajszolásáról szól, nem csak a pénzben mért siker torz értékrendjének bírálataként értelmezhető. A történet mélyén egy bármilyen korban érvényes dráma húzódik meg: a férfiúi, az apai, a családfői szerep beteljesítésének igénye. Ennek a beteljesülésnek az útjában nem csupán a társadalmi elvárások állnak, hanem a mindenkori szülő–gyermek közötti szeretet-konfliktus, az egymás iránt érzett felelősség és a felnőtt ember saját útkeresése közötti feszültségek.

Willy Loman egy szeretetreméltó apa, akit csodálnak a gyermekei, akire hasonlítani akarnak, akinek a nevére büszkék. A vele való harc, a menekülés tőle, a „gyűlölet” is a tehetetlen szeretet összecsomósodása. Manapság könnyebben bomlanak fel a családok, a Willy Loman-típusú férfi az apáink generációjára jellemző, hiszen a mai családok legtöbbször „apátlanok”. De talán a „Willy Loman-ság” a lélek mélyén bújik meg, a férfiúi lélek rejtett bugyraiban. Egy vasárnapi



A Pulitzer-díjas Arthur Miller 1949-ben
(forrás: westportplayhouse.org)

apuka is szeretne nyomot hagyni az utódai-ban. Maga Willy Loman is apátlanul nőtt fel, nem emlékszik az apjára, csak bátyja, Ben elmondásából. Így kamaszosan felelőtlen marad, elsiklik az intő jelek felett.

„Minden író, de talán leginkább az amerikai író leghőbb szíve vágya, hogy megmutassa az elrejtett és megtagadott valóságot, lerántsa róla leplet” – írja Miller *Kanyargó időben* című önéletrajzában. Amikor *Az ügynök halálát* írja, már ismert, sikeres drámaíró, *Édes fiaim* című drámáját a Broadway-en játsszák. Még egyetemista, amikor lejegyzí egy darab ötletét egy ügynökről és családjáról. Ifjúkorában Brooklynban a szomszédságukban lakott két nagybátyja, akik utazó ügynökök voltak. Különösen az egyik nagybácsi, Manny Newman karaktere hagyott mély nyomot az ifjú Arthurban: „...később mindig úgy gondoltam az otthonukra, mint Amerika igazi jelképére – itt mindig történhet valami jó, sőt nemcsak jó, de valami fantasztikusan diadalmas, amitől minden megváltozik.”¹ Manny Newman, az ügynök a gazdasági válság utáni években többször öngyilkosságot kísérelt meg, végül sikerült is neki. De nem ő volt az egyetlen akkoriban, aki nem tudott a változó időkhöz idomulni. Miller darabját nem egy sorsból gyúrta, hanem ahogy a remekműveknél lenni szokott, nagyon személyes élményanyag fűti az író, ám a megfogalmazott életérzés milliókra érvényes. Unokatestvérei azonban nagyon pontosan felismerni vélték az ügynökben néhai édesapjukat, és sokáig nem is álltak szóba Millerrel.

A történet egészen egyszerűen Willy Loman agóniája: azt látjuk, ahogyan az embernek a halála pillanatában lepereg az élete. Miller olyan darabot akart írni, ahol a múlt és a jelen egyszerre van jelen, ahogy gondolatainkban fel-felvillannak az emlékeink és a jelenben új összefüggéseket világítanak meg: „Valami módon megnyitni egy ember fejét, hogy abban játszódjék le a színdarab; az események ne egymást kövessék, hanem egyidejűleg történjenek.”² Willy előbb maga sem fogja fel, mikor lépi át ezt a mezsgyét, amikor kártyázás közben a halott Ben bácsinak felelget, aztán egyre természetesebbé válik számára az átjárás a jelen és a múlt, a valóság és a képzelet dimenziói között. Miller ezt nagyon precízen megírja, a Willy Lomant alakító színésznek pontos útmutatást ad. A többi figura játékának viszont jelentős szerepe van abban, hogyan tudja szolgálni, aláhúzni vagy ellenpontosítani Willy belső útját. A múltbeli lelkesedés, boldogság irreálisan felfokozott, az emlé-

¹ Arthur Miller: *Kanyargó időben* (önéletrajz), Európa Kiadó, Budapest, 1990.

² Id. mű

kekben minden csak „játék”, semmi sem válik súlyossá, nincsenek feszültségek, minden megoldható, reményteljes. A jelen pedig egyetlenül realista, minden illúziót megcáfolnak a tények: az ügynököt kirúgják, a fiúk pedig sohasem fogják beteljesíteni az apjuk közös üzletről, sikerről szőtt álmait. Persze ezek nem vegytiszta (reális vagy álomszerű) jelenetek, ahogy az életben is ritkán vagyunk képesek kimondani a teljes igazságot. Miller víziója az volt, hogy a darabot egy hatalmas koponyában játsszák el, hiszen minden Willy fejében játszódik.³ Ám 1949-ben New Yorkban szó sem lehetett szürreális színpadképről, avantgárd színházról.

A Broadway színházaiban a kortárs drámának ugyanazt a közönséget kellett meghódítaniuk, akik megnézték a musicaleket, szórakoztató előadásokat és magvas drámákat egyaránt. Miller és kortársai számára ez nagy kihívás volt, ők nem elefántcsonttoronyban kívántak alkotni, hanem hatással akartak lenni a nagyközönségre, és ez lehetett inspiráló is. „Az a színház, ami nem a világot akarja megváltoztatni, szerintem időpocsékolás” – mondja Miller.

Az ügynök halála első nyilvános előadása Philadelphiában volt 1949. február 10-én, Elia Kazan rendezésében. A hatás nem maradt el, az előadás végén a közönség döbbszent csendben ült, voltak férfiak, akik Miller beszámolója szerint „arcukat a kezükbe temetve előrehajoltak, voltak, akik nyíltan sírtak”. Egy öregúr felállt és távozott, közben izgatottan magyarázott valamit az őt kísérő titkárnak. Egy ismert áruházlánc igazgatója volt, aki még aznap elrendelte, hogy az ő cégénél senkit sem bocsáthatnak el azért, mert túlkoros. Aztán felhangzott a taps, aminek nem akart vége szakadni. A kritika korszakalkotónak tartotta, úgy vélték, ez „a legjobb darab, amit valaha írtak”. A New York-i premieren már filmsztárok és előkelő, gazdag társaság gratulált lelkesen a szerzőnek, aki elindult a hírnév útján. Voltak olyan vélemények is, hogy *Az ügynök halála* „időzített bomba az amerikai kapitalizmus alatt”. És ez nem is állt távol a szerző szándékától. Millernek az ötvenes években meg kellett jelennie az Amerika-ellenes tevékenységet vizsgáló bizottság előtt, mert Elia Kazan rendező feljelentette, hogy kommunista gyűlésekre jár. A McCarthy-féle bizottság 1957 májusában el is ítélte az író, majd a következő évben felmentették. Az ötvenes évek Amerikájából nézve a szocializmus egész mást jelentett, mint ahogy az a keleti blokkban megvalósult. Elsősorban lázadás



Arthur Miller és Elia Kazan *Az ügynök halála* díszletében 1949-ben (forrás: pinterest.co.uk)

³ 2003-ban Budapesten az Ódry Színpadon Zsótér Sándor *Fejének belseje* címmel állított színpadon a darabot, a színészek a nézőtéren ültek, a közönség a színpadról nézte őket, de koponyát formázó díszlet ott sem volt.



Arthur Miller az Amerika-ellenes Tevékenységet Vizsgáló Bizottság kihallgatásán 1956-ban
(forrás: westportplayhouse.org)

új amerikai birodalom van születőben, már csak azért is, mert mint én is láttam, Európa haldoklik vagy meghalt, és én szerettem volna letenni az új kapitányok és önelégült, magabiztos királyok elé *egy hívő holttestét* (– *kiemelés tőlem: K. E.*).”

Tíz évvel az amerikai bemutatót követően, már a legyőzött magyar forradalom után a kommunista cenzorok nem tévedtek, amikor azért engedélyezték a Nemzeti Színháznak egy nyugati dráma bemutatását, köztük *Az ügynök halálát* (sok száz



Bajor Gizi és Timár József Zilahy Lajos: *Hazajáró lélek* című színművében 1938-ban (fotó: Vajda M. Pál, forrás: oszk.hu)

volt az amerikai valóság ellen, melyet a tömeges munkanélküliség, a faji megkülönböztetés jellemezett, és ahol a profit győzött az erkölcsi értékek felett. Ezzel szemben tűnt úgy a távolságból, hogy a szocializmus racionális, igazságos rendszer, és a Szovjetunió mellett szólt az az érv is, hogy szövetséges volt a fasiszmus elleni harcban. Miller bevallja, mit élt át a darab írása közben: „Az agyam egyik zugában meghúzódott egy politikai gondolat is: benne volt a levegőben, hogy

addig betiltott mű mellett), mert a gyűlölt nyugati világ kritikáját látták benne. Így kaphatta meg Timár József a Willy Loman szerepét, amely a nagytehetségű művész utolsó és egyben leg híresebb alakítása lett. Timár saját életét játszotta el ebben a szerepben, hiszen ő is egész életében „álomvilággal ügynökölt”, mindig a legmagasabb hőfokon égett, szolgált a színházat, a szerepeket és a változó világban is ember próbált maradni. „Szerettem az igazságot, gyűlöltem a méltatlanságot” – ezt Németh László darabjában, a *VII. Gergely* címszerepében mondta a színpadon, ami életének mottója is lehetett volna.

Első éves színinövendék, amikor 1924-ben a Nemze-

ti Színházhoz szerződötteti Hevesi Sándor a kirobbanó tehetségű ifjút, aki aztán a kor legnagyobb művészeinek partnereként szerez jártasságot a színpadon. Játéka eszköztelen, póztalan volt, mégis nagyhatású és intenzív, tökéletesen illeszkedett mesterének, Hevesinek az új stílust meghonosító törekvéseihez. A kritika még kisebb szerepekben is nagyra értékelte és már fiatalon egy sorban emlegette Bajor Gizivel, Csontos Gyulával, Ódry Árpáddal, akikkel együtt játszott. „A legmodernebb nemzetiszínházi színész” – mondták róla a harmincas években. Ő volt 27 évesen a legfiatalabb Lucifer a magyar színjátszás addigi történetében. „Teremtő társa a szerzőnek” – írták róla, amikor Németh László *Papucshósnak* címszerepét alakította. Játzott főszerepeket és kisebbeket egyaránt, mindig a legnagyobb odaadással, bár néha megjegyezte: „érzem, szerepek maradnak bennem.” Nem lett belőle Hamlet, Bánk bán, de felejthetetlen volt mint Rank doktor, Ottó, Antonius, Othello. 1945-ben *A néma leventében* Bajor Gizivel játssza el (Agárdy Gáborral felváltva) a férfi főszerepet. Demeter Imre, a későbbi életrajzíró így emlékszik az előadásra: „Emlékszem hangjuk minden rezdülésére; koncert volt ez, két kivételes szólista remeklése.”⁴

Timár egész életében ragaszkodott a Nemzeti Színházhoz, büntetés, száműzés volt számára, amikor – nem is egyszer – elbocsátották onnan. Először 1942-ben „mentették fel szerepeinek játssza alól” nemzetgyalázás vádjával. Badacsonyan egy szórakozóhelyen történt, hogy Timár összeszólalkozott egy nyilas asztaltársasággal, akik a színésszel együtt ülő „nem árja” házaspárt sértegették. Ő maga így idézi fel az eseményeket: „Belém is kötött, a kisfiammal próbált főzni, én azt mondtam, hogy a fiamból zsidót nevelek, mert utálok ezt a tehetetlen magyar középosztályt.”⁵ Egy év múlva kormányzói kegyelemmel visszatérhet a színpadra, de 1944-ben már nem tűrik el az efféle emberséges viselkedést, a nyilasok le tartóztatják. Sokan úgy tartják, Timár nem mozgalmár volt, hanem egyenes gerincű ember, amolyan „maszek ellenálló”. Így történhetett meg, hogy 1949-ben újra keresztútúbe kerül: most az a vád ellene, hogy szilveszter estéjén a Magyar Színházban „fasiszta módon” szavalta el a *Szózatot*. A bűne az volt, hogy a közönség tapsviharban tört ki, amikor ahhoz a sorhoz ért: „Még jőni kell, még jőni fog / Egy jobb kor...” Felsőbb utasításra fegyelmi eljárás következik, és újra eltiltják



Timár József arcképes igazolványa a Dunamenti Mélyépítő Vállalatnál, 1951 (forrás: szineszkönyvtar.hu)

⁴ Demeter Imre: *Köszönöm a tüzet...*, Timár József élete, Gondolat, Budapest, 1971.

⁵ Id. mű



Willy Lomanként *Az ügynök halálában*
egy 1959-ben készült felvételen
(fotó: Keleti Éva, forrás: mandarchiv.hu)

a színészi pályától. Az ország közkedvelt művésze a következő évben csak fizikai munkásként helyezkedhetett el. Gobbi Hilda teszi közzé Timár munkakönyvének bejegyzéseit a „megaláztatás időszakából” a *Közben* című önéletrajzi könyvében: 1924–1950 színész, 1950-ben esztergályos átképzős, üzletszerző Bóhm Gyula fényképésznél, betanított munkás a Dunamenti Mélyépítő Vállalatnál. Nehezen bírja a fizikai munkát, de a munkások becsülik, és sokszor elvégzik a munkát helyette. A fényképekkel házaló ügynök pedig megrendelőinek sokszor egy-egy verset is elmond a konyhaasztal mellett. 1951-ben térhet vissza a színpadra, először vidékre, majd a fővárosba. 1956-ban a Madách Színházban Gorkij

Színésze *Az éjjeli menedékhelyben*. Demeter Imre így idézi fel Timár gondolatait erről a szerepről: „Én az embert akartam eljátszani, akinek valaha neve volt, akit szétrágott az alkohol, de aki rongyokban is ember. Ez az én vesszőparipám, jól tudod.”

1956 tavaszán, 54 évesen kapja meg élete első elismerését, az Érdemes művész címet. Egy évvel később a Kossuth díjat veheti át a Parlamentben, olyan nagy művészekkel együtt, mint Kodály Zoltán, Heltai Jenő (aki ekkor 87 éves), Németh László, Szabó Lőrinc, Kiss Manyi, Sulyok Mária, Marton Endre.

A siker és az üldöztetés egyaránt kijutott Timár Józsefnek Magyarországon, mint ahogy Amerikában Arthur Millernek. Ha találkoznak, talán jól elbeszélgethettek volna a világ dolgairól és a színházról. Állítólag Timár mondogatta is, hogy örülne, ha meghívnák az írók Pestre. „Ez nem csak amerikaiul, meg kisemberül tud, ez tud emberül is” – mondta. Az ügynök figurájában mindenhol, minden társadalmi rendszerben magukra ismernek azok, akiknek az álmait a történelem gépezete könyörtelenül eltiporja. Miller meséli, hogy a nyolcvanas évek elején, a pekingi bemutatón a kínaiak is meglátták benne önmagukat.

Arthur Miller a legjobb drámaíró, *Az ügynök halála* pedig a 20. század második legjobb angol nyelven írt drámája⁶ lett a brit Royal National Theatre felmérésén, amelyen nyolcszáz angol színházi embert kérdeztek meg. Miller drámája folyamatosan színpadon van a világ minden táján. Az ügynök, Willy Loman szerepe jutalomjáték jelentős színészek számára, jelenleg Budapesten két színházban van műsoron, és a drámának lesz az évadb

⁶ Az első Beckett: *Godot-ra várva* c. darabja lett.

⁷ Budapesten az Örkény Színház és Nemzeti Színház műsorán szerepel, a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház 2018 márciusában mutatja be.

Az *ügynök halála* bemutatójának napján, október 1-jén a Nemzeti Színház szoborparkjában Timár Józsefre emlékeztünk születésének 115-ödik, halálának 57-edik évfordulóján. Csiszár József rendező ezen a koszorúzáson Keresztury Dezső szavaival idézte fel a színész alakját. Én most Török Tamásra bízom a zárszót, aki 1961-ben ír róla *Emberábrázolás* című tanulmányában:

„...Az a nemzedék, amely már nem látta Pethes Imrét, nem ismerte Hevesit, a kevés irodalomra, s inkább a színhagyományokra támaszkodik, ha Timár helyét keresi a magyar színház történetében. Ő maga Hevesit vallotta mesterének, s a színészek közül Pethes Imrét... Hivatkoznunk kell írókra is, akiket leginkább vallott magáénak: Csehovra, Krúdyra és Vörösmartyra. Mindhárom stílusa és világa eltörölhetetlen nyomokat hagyott Timár játékán – legalább annyit, mint színpadi mestereié. Csehov vezette a lélek olyan ismeretlen tájaira, ahol az ember nem járt előtte; Krúdyból azt a páratlanul felszabadult érzékelő készséget szívta magába, melynek birtokában minden megfigyelés felfedezéssé tágu, és minden közlés soha nem hallottnak hat; és Vörösmarty zengő nyelvi pompája formálta, hatotta át beszédét, azt a timári dikciót, melyet hallva sokszor úgy tetszett, mintha minden mondat egy-egy ünnep lenne. – Csehovnál fellelt élményeit említve, aligha tetszhet véletlennek, hogy legemlékezetesebb – és egyben utolsó – sikerét Arthur Miller darabjában aratta; Millerében, akit a lélekábrázolás igényét és módszerét illetően Csehov tanítványának tekinthetünk (s ebben Miller vallomása is megerősít bennünket). Az *ügynök halála* Willy Lomanja Timár stíluseszményét szinte minden szempontból tükröző szerep; s eljátszása a csak abszolútban megnyugvó, s ezért diszharmonikus alkatú művész pályáját páratlanul harmonikus crescendóval zárta le.”

Edit Kulcsár: *Death of a Salesman*

The Encounter of József Timár with Arthur Miller's Drama

Beside Imre Csiszár, Edit Kulcsár has participated, as a dramaturge, in staging *Death of a Salesman*. The play premiered at the Nemzeti Színház (National Theatre) on 1st



October, with Péter Blaskó in the lead role. The author's personal essay recounts how Arthur Miller exploded into the forefront of world theatre with this piece in 1949, revealing to the audience the diagnosis of the vanishing great "American Dream". The success – attributed to József Timár's acting – of the 1960 Hungarian premiere is evoked, with emphasis on the topicality of the story of Willy Loman, the vulnerable little man.

Mire való egy színházi folyóirat?

A Szenárium szeptemberi lapbemutatójáról

A színházról gondolkodók fórumának szánták a Szenáriumot a 2013-as induláskor a szerkesztők. Olyan fórumnak, amely a színházba járó olvasóembereknek nemcsak gondolat-ébresztőleg hat, hanem akár közösséget is jelent, egy olyan baráti kört, mely szívesen elbeszélget egy-egy színházi előadás kapcsán mindarról, ami a színlapokról lemarad. Erről is szólt Szász Zsolt felelős szerkesztő szeptember 23-án, a Nemzeti Színház nyílt napján tartott lapbemutatón, amelyen az aktuális szám legfontosabb témái kerültek terítékre.



Sz. Zs.: A kulturális piacon manapság egyfajta kereskedelmi verseny uralta el a színházról szóló kommunikációt. Házon belül is vannak viták arról, minek is tekintsük ezt a lapot. Van olyan vélekedés, hogy túlzottan tudományos, mi azonban ezt nem így látjuk. Szerzőink többsége tudományos igényű, de közérthető esszék formájában fogalmazza meg gondolatait. Egyik fontos feladatunknak azt tartjuk, hogy a rendezői színház elmúlt száz esztendejének fehér foltjait felszámoljuk. De legalább ekkora teret szentelünk a kortárs színház legújabb történéseinek: a Nemzeti Színház műhelyében születő előadásokon túl a nálunk

évente bemutatkozó külföldi alkotásoknak is. Elsőként most Kulcsár Editet szólítom, aki a Nemzeti Színház legsikeresebb vállalkozásának, a MITEM fesztiválnak a főszervezője immár második éve. A MITEM kapcsán most folyamatosan járja a világot. A szeptemberi lapszámban a nagyszebeni Nemzetközi Színházi Fesztiválról közöl beszámolót, és ő kérte fel román esztéta barátunkat, Sebastian Vlad Popát, aki mint zsűritag az idei POSZT-ról írt a lapban.

K. E.: Már másodjára kért fel Zsolt, hogy írjak erről a nagyszerű szebeni fesztiválról, amely jövőre lesz 25 éves. Európa-szerte híres, nagyon sokszínű, alapvetően színházi jellegű fesztivál ez, mely mostanra már hét-tíz napos népünnepélylété nőtte ki magát. Amikor a MITEM-et elkezdtuk szervezni, és már korábban is, Debrecenben a Deszka kapcsán folyton arról tanakodtunk, milyen is egy jó fesztivál. Ma már szinte mindenütt vannak fesztiválok, úgy látszik, valahogy ezen ke-



resztül akarnak kommunikálni a világgal az alkotók. Nekem személy szerint nagyon tetszik a szebeni fesztivál alapgondolata: úgy fogalmaztak az alapítók a 90-es években, hogy meg akarják ajándékozni a várost az eseménnyel, és ezt a törekvést kizárólag a város és a színházművészet iránti szeretet táplálja. Azaz a céllal hozták tehát létre ezt a találkozót, hogy az ott élő közösségnek olyan támpontot nyújtsanak, amire büszkéek lehetnek. Valójában ez ilyen egyszerű. A MITEM-et is a magyar közönségnek, a magyar színházi embereknek szánjuk, amiben az vezérel

bennünket, ahogyan mi szeretjük a színházat, ahogyan mi gondolkozunk róla. Ebből a lelkesedésből született meg ez a fesztivál. Négy év alatt eljutottunk egy bizonyos csúcspontig, hiszen az elmúlt években eljöttek hozzánk a kortárs színházművészet meghatározó alakjai. Úgy érezzük, a szakma és a közönség is fontosnak tartja a fesztivált. Nagyon sokszor megkérdezik tőlünk, hogyan válogatunk. Természetesen a saját meggyőződésünk alapján. Kezdünk manapság elfelejteni egy fogalmat, azt, ami a 19. század végén született meg: a művészszínház fogalmát. A MITEM kimondottan egy művészszínházi találkozó, azokat az előadásokat és színházakat hívjuk ide, amelyek számunkra a színházművészet csúcseit jelentik. Pár napja voltam egy kortárs dráma bemutatóján, a Párizsban élő Matei Vișniec román drámaírónak a *Migránsok, vagy túl sokan vagyunk ezen a bárkán* című darabját néztem, és amikor az íróval beszélgettek utána, szerintem ő nagyon jól fogalmazott arról, hogy mi a művészszínház, vagy még inkább az alkotás maga. Azt mondta: a művészetnek olyannak kell lennie, „ami az elmére hat realitásában és a lélekre megformáltságában”. Tehát például, amikor a Vahtangov Színház Anyegin-előadását néztük a MITEM-en (erről is olvasható Regéczi Ildikótól egy nagyon szép írás a szeptemberi lapszámban), akkor szinte minden idegszálunkkal érzékeljük azt az évszázados tapasztalatot, mely az orosz színházban felhalmozódott. Nagyon nagy élmény, hogy évről évre ilyen csodálatos előadásokkal gazdagodhatunk. A MITEM különleges hivatása az is, hogy feltegye a Nemzeti Színházat és a magyar színházművészetet a világ-színház térképére. Meghívunk ide olyan nagy intézményeket, mint a szentpétervári Alekszandrinszkij Színház, amellyel szinte már testvérkapcsolatot ápolunk, és a környező közép-európai társulatokkal is szoros együttműködést alakítottunk ki. Büszkéek vagyunk arra is, hogy közel kerülhetünk olyan kivételes európai műhelyekhez, mint az Odin Teat-



W. Shakespeare: *Titus Andronicus*, P. A. Ojunszkij Szaha Színház, r: Szergej Potapov (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

ret, vagy a milánói Piccolo Teatro, amelyek újra és újra visszatérnek hozzánk. De volt itt a korábbi években például koreai szertartás, tradicionális kínai opera vagy Shakespeare *Titus Andronicus*a a jakutok színházi nyelvén. Mi úgy gondoljuk, ha meg akarunk újulni, érdemes visszanyúlnunk a színház gyökereihez. Idén az arab világból jönnek hozzánk társulatok, olyanok is, amelyek már Belgiumban, vagy Franciaországban működnek. Remélem, hogy idén a MITEM-ről már decemberben tudunk mindenkit tájékoztatni, szerencsére jól állnak az előkészületek.

Sz. Zs.: Szeretnék visszautalni itt arra a májusi lapszámunkban megjelent cikkre, amely a negyedik MITEM-ről közöl összefoglalót Figyeljünk a titkos erővonalakra címmel. A színház honlapján is megtalálható ez az írás. A MITEM-mel kapcsolatban meglepő volt számomra, hogy éppen egy román kolléga, Sebastian Vlad Popa mondta azt, hogy talán ez most a legrangosabb színházi fesztivál Európában. Holott a románok színházi nagyhatalomnak számítanak. Igaza lehet?

K. E.: Ma már valóban naponta érkeznek előadás-ajánlatok olyan helyekről, Afrikából vagy Indiából is, akikről azt sem tudjuk, hogyan találtak ránk. Itt volt az elmúlt MITEM-en az említett szebeni fesztivál igazgatója, Constantin Chiriac, aki bizony irigykedve nézte a programunkat, mert az ő fesztiváljukon ugyan több mint száz program van, de a mienk fajsúlyban vagy a neveket tekintve jóval erősebb. Persze Szebenben más műfajok is megjelennek, a cirkusz vagy a báb – mi ebbe az irányba egyelőre nem kívánunk elmenni. Romániában jóval nagyobb a nyitottság, a közönség is befogadóbb; ez annak is köszönhető, hogy sokkal régebben szerveznek nemzetközi fesztiválokat. Ebből a szempontból is érdemes elolvasni Sebastian Vlad Popa írását ebben a lapszámban, mert többek között kimondja, hogy a határon túli magyar színjátszás is egészen másféle, azoknak a hatásoknak köszönhetően, amelyek az ottani többségi nemzet színházától érik a társulatokat.



A 2017-es szebeni fesztivál emblémája (forrás: sibfest.ro)



Constantin Chiriac, a szebeni Radu Stanca Nemzeti Színház igazgatója (forrás: profilcultural.ro)

Sz. Zs.: A lap 2013-as indulásától kezdődően nagy sikere volt Végh Attila Fogalomtár című sorozatának, főleg a fiatalok, az egyetemisták körében, talán éppen annak cáfolataként, hogy érthetetlen és túl magas, ami itt nálunk megjelenik. Az európai kultúra alapfogalmainra, úgy látszik, nagyon is szükség van. Az Olvasópróba rovatban Attila most klasszikus görög drámákat elemez. Ha jól emlékszem, 19 darabja van Euripidésznek, 7–7 pedig Szophoklésznek és Aiszküloznak, és ez azért is érdekes, mert jelzi, kit

játszottak többször, ahogy Hegedűs Géza találóan megállapítja. Euripidésznek talán éppen azért lehet ilyen sikere a klasszikus görög szerzők közül, mert a pszichológiai realizmushoz ő áll a legközelebb. De talán az is érdekes, hogy végül visszafordul a múlthoz, vagyis a mítoszhoz. Most végre láthatunk antik szerzőt is a Nemzeti színpadán, hiszen Zsótér Sándor rendezésében játsszuk a Hippolüoszt. Attila, te eleinte erősen tiltottál minket attól, hogy azt gondoljuk, modern értelemben vett pszichéje volt a görögöknek. Mi a helyzet akkor Euripidészt illetően?



V. A.: Igen, szerintem is azért nyer Euripidész, mert az alatt a néhány évtized alatt, amíg eljutottunk hozzá, forradalmi változások történtek. A *lelancolt Prométheuszt* és a *Hippolüoszt* össze se lehet hasonlítani, utóbbi nagyon is rólunk szól. Durva leegyszerűsítéssel élve azt írtam, a korai dráma az istenek közötti konfliktusról szól, amit most már kicsit hatásvadász kijelentésnek érzek. Nietzsche szerint Szókratész lerombolta a filozófiát, ugyanígy Euripidész a színházat. De ha elolvassa az ember a *Bakkhánsnőket*, hanyatt dobja magát. Persze vannak olyan vélekedések, hogy

Euripidész, aki már istentelen volt, az utolsó művében visszafordult az istenekhez, sőt, olyat is olvastam, hogy ez csupán ironikus, mint ahogy Platónnak *Az állam* című munkája is csak egy pamflet tulajdonképpen. Nietzsche ugyan szeretem, de talán ezek a kijelentések túlzottan leegyszerűsíteneek.

Sz. Zs.: Van egy jeles ellenfelünk, nevezetesen a *Színház folyóirat*, amely érdekes módon mindennek ellenére a nyári lapszám egyharmadát töltötte meg a MITEM-mel, illetve a Nemzetivel foglalkozó írásokkal. Többek között a Hippolüoszról is olvashatunk Schuller Gabriellától a Brék című cikkben. Ő a phüszisz fogalmára hivatkozik, mondván, hogy ez volna talán az a keret, amelyben az egész előadás értelmezhető. A másik érdekesség, amin a lap főszerkesztője is elgondolkodhatott (hiszen több cikk is szól erről a témáról), hogy mit is jelent, ha állat van a színpadon, mégpedig egy hatmázsás fehér ló. Talán Euripidész kapcsán arra is gondolhatunk, hogy az érzékelésünkben valahogy viszsza kellene találni egy elemibb vagy töményebb létszintre...

V. A.: Ha a régi phüszisz–nomosz ellentétpárt használva akarnám a Hippolüoszt megfejtetni, akkor elég könnyű dolgom lenne, mert lefedi a darabot. Aphrodité az, aki a phüszisz, a lét követését javasolja, Hippolüosz bűne pedig éppen az, hogy nem követi, hanem a száraz emberi törvények világában marad, a nomosz világában, és ezért meg is lakol. Euripidész így látja



Euripidész: *Hippolüosz*, Nemzeti Színház, 2017, r: Zsótér Sándor (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

öt. Ahogy Nietzsche mondta a kereszténységről: az életet a morál nevében kiszáritani bűn, hiszen az élet alapvetően nem-morális.

Sz. Zs.: *Te magad is közvetlen kapcsolatban vagy a természettel, ha jól tudom, komolyan foglalkozol a természetfotózással.*

V. A.: Gimnazista koromban vettem egy Zenit márkájú szovjet fotópuskát, és elkezdtem vele vadakat fényképezni. Ez pár évig tartott, aztán abbahagytam. Pár éve kaptam egy hitelkártyát, és bár mindenki óva intett, nehogy felhasználjam a rajta lévő összeget, megtettem, és vettem egy teleobjektívet, amire gyerekkorom óta vágytam, s ekkor újra elkezdtem a természetfotózást. Ez később átcsapott filmezésbe, most már nagyrészt készen van egy *Rejtőző tájaink* című film, ebben erdők, vizek, rétek, Magyarország érdekesebb tájai, madarai szerepelnek tavasztól őszig. Két éve főleg ezzel foglalkozom, a Szcenárium cikkei mellett.

Sz. Zs.: *A Nemzeti Színháznak ünnepi évadja van, 180 éve alapították és 15 éve költözött jelenlegi épületébe. Állandó szerzőnk, Balogh Géza írt egy kismonográfiát a Nemzeti Színház 1935–1944 közötti igazgatójáról, Németh Antalról. Most sorozatban szeretnénk közölni Németh Antal elméleti munkásságának ma is aktuális fejezeteit. A szeptemberi számban mindjárt meg is jelent egy izgalmas értekezése a tragikumról. Ezt a Vidnyánszky Attila által rendezett háromféle Bánk bán kapcsán gondoltuk feleleveníteni. A kötet és a sorozat mellett szeretnénk majd egy konferenciát is rendezni Németh Antal halálának ötvenedik évfordulója apropóján, és szoboravató is lesz majd a jeles alkalomból. Most Verebes Ernőt szólítom, aki a Nemzeti Színház fődramaturgia, emellett szerző is. Ő írta meg a Bánk bán ifjúsági verziójának szövegkönyvét, ami tantermi változatban készül, a kaposvári egyetemisták közreműködésével. Milyen volt ez a munka?*



V. E.: Nagyon izgalmas élmény volt a Bánk bán-nal foglalkozni. Vidnyánszky Attila háromféle formában is megrendezi az idén ezt a darabot, az opera már elkészült, szeptember 21-én volt a prózai változat bemutatója, és nemsokára jön egy – nagyon kivonatolt – ifjúsági előadás. Érdekes mindezt összekötni Németh Antal gondolataival a tragikumról. Attila kijelentette, hogy a legjobb magyar drámáról van szó, ez merész állítás, általában úgy szoktak fogalmazni, hogy az egyik legjobb. Már az eredeti szöveg is sűrített, ami a színház igazságából fakad a való élettel szemben. Ezt

egy nagyon okos, de színházilag kevésbé jártas ismerősömnek úgy próbáltam elmagyarázni, hogy az Erős Pistában benne van egy fél holdnyi paprika. A színház ilyesfajta sűrítőménye a hétköznapokban megélt valóságnak. Maga a tragikum, ahogy Németh Antal is fogalmaz, sűrített létélmény – ez a felfokozott életérzés jellemző a tragikus hősré. A színháznak olyan életélmény-sűrítőményt kell adnia, amiből a néző ráismer önmagára, így a saját elemelkedni képtelenségére is. És bizony ez a sűrítőmény ott van a Bánk bánban. Akkor tapasztaltam ezt meg, amikor Attila azt kérte tőlem, hogy maximum 50–55 percben írjam át úgy a művet, hogy mind az öt szín benne maradjon, minden fontos szál játékba hozható legyen, és a monológ-

kat se hagyjam ki. Azt hittem, viccel, de nem. Végül kemény munkával huszonkét oldalba sikerült belesűrítenem, sőt, még tettem is hozzá. Diákoknak íródott ez a darab, Cserhalmi György osztálya fogja előadni, és azt a címet adtam neki, hogy *Bánk bán*-vitairat, mert a diákok kommentjei is belekerültek, teljesen fiatalos és egészséges megközelítést adva az egésznek. Az a sűrítőmény viszont, amiről Németh Antal beszél, számomra nagyon is kézzelfoghatóvá vált, amikor megpróbáltam „zanzásítani” a művet, ügyelve arra, hogy azért megmaradjon a lényeg. Nem titok, Zalán Tibor ezt már átültette „maiba” a Békéscsabai Jókai Színháznak, ebből a verzióból is ollóztattam, de magam is tettem hozzá, mert Katona nyelve néha nem igazán érthető ma már.

Sz. Zs.: *Többször beszélt Attila is arról, hogy „hőstelenített” világban élünk. A fel-fokozottság, amiről Németh Antal is beszél, az egyfajta a többet, jobbat akarás, magasabbra vágás. Ennek a romantikus tragikumfelfogásnak útjában áll, úgy érzem, a hétköznapi világ, a mai fogyasztói lét kényelme. Hogyan éljük meg ma a tragikumot szerinted?*

V. E.: Németh Antal azt is megfogalmazza, hogy létezik nemzeti és nemzetek fölötti tragédia. Attól függ, mihez viszonyítunk: a nemzetek fölöttiek időtlenek, a nemzeti tragédiák konkrét történelmi helyzethez kötöttek. Az egyetemes emberi tragédiák, mint például a görög drámák, két-három ezer év után ugyanúgy megélnék ma is. A bánki tragikum bonyolult, hiszen többértű, a haza és a szerelem viszonyrendszerébe ágyazva itt egy olyan morális választás roppantja szét a hőst, mely mindenkit szétroppantana, csak nem mindenki állna elébe. Bánk olyan etikai problémákat vet fel a darabban, amiket még a király sem. Gyakorlatilag attól lesz hős, hogy ezeket a kérdéseket felveti, közben pedig tudja, hogy erre rá fog menni. Ez a fajta etikai nagyság lesz az, ami megkülönbözteti a hőst mindazoktól, akik csak végignézik, levonják a tanulságokat, és nyugodtan alszanak utána.

Sz. Zs.: *Hadd idézzem Sebastian-Vlad Popát, aki ezt írja: „Magyarország egy kegyetlen ország. Még jó, hogy nem vagyok magyar”. Kulcsár Edit, aki megrendelte a POSzT összefoglalóját Popától, amikor elolvasta románul, nem tudott aludni. Nekem az tetszett, hogy valaki a Kivilágos kivirrad-*



Katona József: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, 2017, r: Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)



Sebastian-Vlad Popa

tig kapcsán, mely a fődíjat nyerte el az idei POSzT-on, románként szólni mert arról, mi-lyennek lát bennünket. Összefoglalójában szerepelnek meghökkentő sorok többek között a III. Richárdról is. Ezért most Szabó Sebestyén Lászlót fogom kérdezni, aki szerepel eb-ben az előadásban. Mennyire tudsz egyetérteni Popa meglátásaival, melyek a generáció-dat érintik? Ő az előadás alapján úgy látja, hogy nemcsak a vitalitás árad belőletek, ha-nem valamiféle új előítéleteesség is.



Sz. S. L.: Kérdés, hogy miért vonta le ezt a követ-keztetést. Ha arra gondol, hogy előítéleteink vannak az előítéletekkel kapcsolatban, akkor igaza van. Vic-cet félretéve, a III. Richárdban arról beszélünk, hogy az új generációnak olyan évtizedes törésvonalak men-tén kell léteznie, amelyek igazodásra kényszerítik. Nem értjük, mi és miért történik körülöttünk, ezért befolyásolhatóak vagyunk, sebezhetőek. A kiszolgál-tatottság pedig megfosztja a fiatal alkotókat attól a le-hetőségtől, hogy meghatározzák magukat, hogy saját útjukat megtalálják. Az az állítás, hogy a rendező, if-jabb Vidnyánszky Attila elhatárolódik a saját generációjától, téves. A záróképpen megfogalmazódó richárdi örökségből nem kérünk. Nekem erről szól az előadás.

Sz. Zs: Amikor a Szcenáriumban interjút készítettünk a darab fordító-dramaturgjá-val, Vecsei Miklóssal, abból indultunk ki, hogy ő megváltoztatta a főszereplő szállóigé-vé lett mondatát. Az „úgy döntöttem, hogy gazember leszek” helyett a „nem lehetek más, csak gonosz” egy teljesen más léthelyzetet és attitűdöt tükröz. Én ezt az olvasatot, mely hűségesebb az angol eredetihez, a ti karakteres nemzedéki fellépésekként üdvözöltem.

Egészében Popa is nagyon pozitívan fogadta az előadást, az egész fesztivál „legintenzívebb és legeredetibb színházművészeti pillanatának” nevezi ugyanebben a cikkben. Úgy érzem, hogy téged is igazából csak ez az elhatárolódásról szóló passzus zavar Popa cikkében.

Sz. S. L.: Igen, mert egyrészt ez egy csapat, másrészt pedig, mert az előadás egyik leglényegesebb gondolata marad ki az olvasatából. Nem arról beszélünk, hogy ilyenek vagyunk, hanem arról, hogy nem akarunk ilyenek lenni. Egyébként a csapat magja már az egyetemen elkezdett együtt dolgozni, az Athéni Timon volt az első közös előadásunk. Nem véletlen, hogy együtt folytattuk a Liliomfival Buda-örsön, majd jött a III. Richárd Gyulán. Sokan vagyunk sokféle színházból, de ke-ressük a lehetőséget arra, hogy közösen fogalmazhassuk meg a számunkra fontos gondolatokat. Egyfajta kiállás ez a részünkről, nem kérjük a fejünkre a richárdi pe-csétet. Nem akarjuk, hogy bedaráljon minket a rendszer, hogy megmerevedjünk, nem akarunk lemondani arról, hogy megtaláljuk a saját hangunkat. Nem egyszerű ez, mert nagyon kevés kapaszkodónk van, de bátornak kell lenni.

Sz. Zs: Számomra ebben az előadásban az az érdekes, hogy két színház, a Nemze-ti és a Víg vezető színészei vannak együtt színpadon az idősebb generációból, és ti vagy-tok a „keret”, ti képviselitek a dinamikát. Trill Zsolt ebben a felállásban egyszerre lehet példakép a számotokra, és az is, akit meg akartok haladni – gondolom, elsősorban mű-vészileg.



W. Shakespeare: III. Richárd, Nemzeti Színház, 2017, r: ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Eöri Szabó Zsolt)

Sz. S. L.: Igen. Sosem akarunk tiszteletlenek vagy bántóak lenni, de azt gondolom, vannak olyan alapszabályok, olyan alapvetések, amelyeket nem kell elfogadnunk. A saját utunkat akarjuk járni, saját szabályokat, jobb szabályokat alkotni. Össze akarunk tartani. *Csak hagyjatok minket játszani!*¹

Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit

¹ A kurzivált mondat a *Liliomfiban* hangzik el

What Is a Theatre Journal For?

Talks at the Presentation of the September Issue of *Szcenárium*
(edited by Judit Ungvári)

The event took place at the Open House at the Nemzeti Színház (National Theatre), in the Bajor Gizi Parlour, on 23 September 2017. It was moderated by Zsolt Szász, editor-in-chief of *Szcenárium*, who talked to the authors of the latest issue. Edit Kulcsár, dramaturge at the Nemzeti Színház and chief organiser of MITEM this year, talked – apropos to her report on the 2017 theatre festival in Nagyszeben (Sibiu) – about the current questions related to such cultural forums. Ernő Verebes, head dramaturge at the Nemzeti Színház, who has just edited a short version of József Katona's *Bánk bán* (*The Viceroy*) to be played at secondary schools, was asked about Antal Németh's conception of tragedy, based on the republication of the former director's writing. Poet and philosopher Attila Végh has an essay on Euripides' *Hippolytus* in the journal; and as the piece is included in the repertoire of the theatre, he spoke about it. Sebestyén László Szabó initiated a debate on the judgment of the new theatre generation in the wake of an article by Romanian aesthete Sebastian Vlad Popa, a juror at POSzT (Pécs National Theatre Festival) this year. Finally, to honour the Antal Németh memorial year, the DVD supplement to Géza Balogh's mini monograph on the rehearsal process of the renewal of *Csongor and Tünde* in 1941 was presented.



„Mi a színház dolga, és mi a drámáé?”

Kaposi László drámapedagógust Regős János kérdezi¹

Regős János (RJ): Mostanában igen sok olyan előadás, program fut kőszínházakban és független színházi körökben egyaránt, amely valamilyen formában kapcsolódik a közoktatáshoz, a gyermekneveléshez. Gondolok itt a különböző, drámát, drámajátékot használó pedagógiai foglalkozásokra, az osztálytermi színházi előadásokra. Milyennek látod a mai, első látásra igen bőséges és sokféle kínálatot? Mitől függ itt a minőség?

Kaposi László (KL): Igen, valóban divatba jött színházi nevelés.

RJ: Ezt most mintha kicsit negatív előjellel mondanád.

KL: Nem, ennek örülök. Sokkal könnyebb lett volna az életem, ha huszoneöt évvel ezelőtt jön divatba. Akkor több időm jutott volna a szakmai munkára, és kevesebb a küzdelmekre.

RJ: Az egy dolog, hogy divatba jöttek a drámás foglalkozások különféle formái, de te, mint aki egyik módszertani kidolgozója, hazai elterjesztője és hosszú évekig meghatározó művelője is voltál ennek a szakmának, miként látod a dolog minőségi oldalát? Elég vegyesek az élményeim, igaz, nem mondhatnám, hogy túl sok ilyen típusú programot láttam.

KL: Mindenekelőtt fontos tudni, hogy van néhány, jól elkülöníthető út. Már csak a fogalmi tisztázás kedvéért néhány „forgalomirányító táblát” azért érdemes kihelyezni: erre van a színházi nevelés, arra a színházpedagógia... A kettő között mégis milyen irányba induljunk?

¹ Kaposi Lászlóval a Marczibányi téri Művelődés Házban, a házon belül pedig a Magyar Drámapedagógiai Társaság irodájában beszélgettem. Az intézményben éppen a 9. Gyermek- és Ifjúsági Színházi Szemle előadásai zajlottak, melynek ő az egyik válogatója volt.

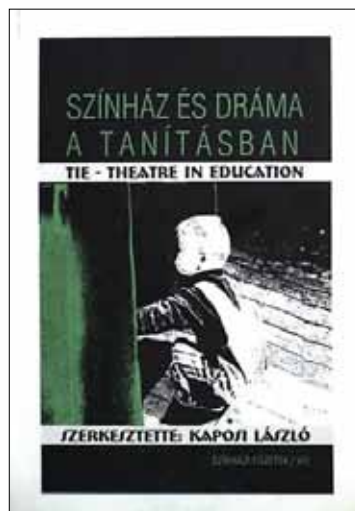
A színházi nevelési programokat – az utóbbi időben színházi nevelési előadásnak is hívják – olyan munkaközösségek készítették, amelyekben a társulatok nem egy gyerekek által megtekintett színházi előadás értelmezését próbálták közvetíteni. Ezek a programok valódi belépést kínáltak a művek fiktív világába, hogy ott a résztvevők valódi és érdemi döntéseket tudjanak hozni – és ezektől a gyerekekkel közösen hozott döntésektől függően változott a program terjedelme, menete.

RJ: *Kapcsolódik-e ez bármilyen szálon a Ruszt József-féle beavató színházhoz?*

KL: A gondolkodásmódban találhatók közös pontok. A konkrét és közvetlen gyakorlat Ruszt-nál is vegyes volt. Az a variánsa, amikor ő nagytermi formák esetében megállította az általa rendezett, egyébként kitűnő előadást, majd kiment a színpadra és beszélt, a gyerekek meg azért inkább előadás folytatását várták volna és nem a rendező bácsi mondatait, akkor szerintem ez az akció színházi élmény ellenes volt. Akkor, amikor ezt Szegeden az *Oidipusszal* csinálta, kamaratérben, megszólítható létszámú közönség előtt, ahol nem csak a kérdéseket, de meg lehetett hallani a válaszokat is, akkor ez a dolog elkezdett minőségileg mássá válni. A gondolkodásmódban van itt közös pont, hogy valamilyen drámai helyzetbe bevonjuk a gyerekeket. A technikákban, a programok működésében nem sok a közös elem a színházi nevelési társulatok és a Ruszt József-féle beavató színház gyakorlata között. A magyar színházi köztudat ugyanakkor befogadta ezt a fogalmat. Majd húsz éven keresztül mindent, ami más volt, mint egy normál gyerek- vagy ifjúsági előadás, tehát, ahol legalább egy csoportos beszélgetés formájában szó esett a darabról, azt a magyar színházi kultúra beavató színháznak hívta.

RJ: *Tehát, amit te színházi nevelési programnak hívsz, az ettől merőben eltér.*

KL: A színházi nevelési programban vannak olyan színházi blokkok, amit készen hoznak a társulatok. Ezek nem azt a célt szolgálják, hogy nézővé tegyék a jelenlévőket, hanem hogy a színházon keresztül építsenek fel egy képzeletbeli világot, majd vessenek fel jelentős problémát/problémákat, és ebben a képzeletbe-



Marczibányi Téri Művelődési Központ / Magyar Drámapedagógiai Társaság / Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, Budapest, 1995



Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, Független Színpad, 1991, r: Ruszt József, a képen középen Kaszás Géza és Bagó Bertalan (forrás: Ruszt József, 5. kötet, é. n., szerkesztette: Nánay István, Tucsni András)



Jelenetkép a *Fogságban* című program filmfelvételéből

li világban a felvetett probléma/ problémák feldolgozásába vonják be aztán a nézőt. Így teszik résztvevővé. Ez az egész erre épül, a mindenkori bizonytalanságra, hogy mi lesz a néző reakciója, döntése, hogyan, merre megyünk tovább, akár a történet szintjén is. Színházi szempontból ez sokkal kockázatosabb, mert itt nem mondhat el mindent a színház, ha mindent elmondana, akkor a drámának nem lenne

benne érdemi feladata. Ez a színházi nevelési forma valóban cselekvő résztvevővé tesz: aktív részvételi lehetőséget kínál a programban. Vannak belőle olyan változatok itthon, amelyek ezt nagyon szépen, nagyon tisztán hozzák. A *Fogságban*² címűt azért merem reklámozni, mert ez az előadás, bár Kerekasztalos, akkor készült, amikor én már nem voltam a társulatban. Én alapítója, és 2006-ig művészeti vezetője voltam a Kerekasztalnak.³

RJ: Azért még ma van némi közöd hozzájuk, nem?

KL: Érzelmileg mindenképpen van. Tizenegy éve átadtam az egészet a fiataloknak. Szerintem a *Fogságban* az egyik legjobb magyar színházi nevelési program volt. Perényi Balázs rendezte a színházi részeket. A *császár új ruhájának* történetét dolgozták fel benne. Ha a YouTube-on megnézed ezt a felvételt, akkor azt látod, hogy tényleg lépten-nyomon alakul, változik a játék, benne a gyerekek szerepei is. A film, ami ebből a színházi nevelési programból készült, szintén díjazott alkotás⁴. A történet akkor indul, mikor a srác már megmondta a császárnak, hogy meztelen. Utána bekasztniznak mindenkit. A játék a börtönben kezdődik. Ezt most csak azért hozom fel példaként, hogy érzékeltessem, mennyire nem arról szól egy színházi nevelési program, hogy nézünk egy előadást, lemegy, aztán dumálunk róla egy pszichológussal, vagy játszunk egy kicsit egy drámatanárral. A gyerekeknek valódi szerepük van abban, hogy miként alakulnak az egymás után következő lépések. Persze, vannak talonban színházi részek – ezeket majd valamikor előhúzzák –, kidolgozott szerepek, eldöntött attitűdök is. Jó esetekben az egészből lesz színház, és nem csak a zárt színházi részekből.

² A *Fogságban* 2007-ben különdíjat nyert a IV. Gyermekszínházi Szemlén, rendezte: Perényi Balázs. Színész-drámatanárok: Bethlenfalvy Ádám, Hajós Zsuzsa, Lipták Ildikó, Nyári Arnold.

³ Kaposi László 1992-től 2006-ig volt a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ művészeti vezetője, rendezője.

⁴ *Fogságban*, a programot bemutató rövidfilm: 2011., rendezte: Szilágyi Zsófi, operatőrök: Erdély Máttyás, Rév Marcell, a 42. Budapesti Független Filmszemlén különdíjat kapott 2012-ben. (YouTube)

RJ: Úgy érted, hogy a kérdésekkel, a helyben születő fordulatokkal, a gyerekek és a társulat beleadott munkájával együtt egy színház előadás képét fogja mutatni?

KL: És ezek a „jó esetek” a csúcspontjai a szakmának. Úgy csúcspont, mint ahogy van olyan *Hamlet*, ami ezredik kulturális ingerként lepereg az emberről, és van olyan, amelyik bemászik a lelkedbe, és életed végéig emlékszel rá.

RJ: Nekem ilyen volt például Schilling Árpádék *Hamletje*, a hamlet.ws.⁵ De találkoztam nevelési és színházi szempontból egyaránt kínosan rossz előadásokkal is. Talán nem véletlen, hogy ahol a színészi játék hibádzik, ott a pedagógiai vonal is sérül. Épp itt a Marczibányi téren vettem részt egy ilyenben. Az illető kőszínháznak mintha amolyan mellékterméke lett volna ez a program, a színészek mindenáron a maguk utcájába akarták beterelni a gyerekeket. Lehet-e, tudtok-e szakmai segítséget nyújtani a nevelési programokat készítő színházaknak?

KL: Itt két szakmának a megtanulásáról, a színház pedagógiai alkalmazásáról van szó...

RJ: Ami egyáltalán nem egyszerű. A Lipták Ildikóval együtt írt anyagotokban olvastam⁶, hogy sokféle módszertani fogás elsajátítását igényli ennek a szakmának a művelése.

KL: Az a kiadvány a drámapedagógiáról, annak is egyik legfontosabb irányzatáról, a tanítási drámáról szól, ami elméleti gyökereiben, háttérében közös a színházi neveléssel. Újra a YouTube-on látható *Fogságbanra* hívnám fel a figyelmet. Itt megfigyelhető, hogy nem egyszerűen csak megállítják a cselekményt, hogy feltegyenek néhány intelligens kérdést, a gyerek meg mond rá valamit, beszélgetnek, aztán megy tovább az előadás. Itt a gyerekek válaszai valóban elágazásokat jelenthetnek. Persze, ezeknek a programoknak ezer variánsa van – ez is egy szakma, amit tanulni kellene, csak éppen itthon nincs akkreditált lehetőség erre. Abban a képzeletbeli világban, amibe bevonjuk a gyereket – tehát nem a saját életében vájkálunk – viszonylagos biztonsággal tud mozogni. A „mintha játékban” napjaink gyerekei is edzettek. Már apró gyerekkorukban gyakorolják a szerepjátszókat, ha magukra hagyjuk őket, akkor könnyen belehelyezkednek a más holmáskor-más vagyok helyzetekbe. Ha nem ölik ki belőlük, akkor erre később is lehet építeni. Tehát nem kell hozzá előképzettség, ha bejön egy színházi nevelési programra egy osztály, akkor nem kell drámás előgyakorlat, hanem azonnal el lehet kezdeni velük az érdemi munkát. Igen, a színházi nevelésnek kiterjedt gyakorlata van, amit meg kell tanulni. Ebben keveredik a színházi és a pedagógiai szakma. Mindkettőnek megvan a maga kialakult képzési hagyománya, ezeket össze lehet rakni. Ez tanítható. De van egy másik út, amivel gyakrabban találkozhat a kőszínházakban, és ez a színházpedagógia. Tehát nem *színházi nevelési*, hanem *színház-pedagógiai* program. Ez sokkal egyszerűbb szerkezetű, és bármennyire

⁵ *hamlet ws.:* a Krétakör Színház 2007-ben mutatta be Schilling Árpád műfajteremtő előadását, a három színésszel iskolai közegbe szánt *Hamlet* adaptációt.

⁶ Kaposi László, Lipták Ildikó, Mészáros Beáta: *Tanítási dráma – a drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában*, 2008. PDF-ben elérhető az interneten.

hasznos lehet, azt gondolom, mégiscsak egyfajta helyettesítése egy elmélyültebb és értékesebb munkának. Ebben két-három lépcsőt szoktak emlegetni. Mind-egyikben van egy intakt színházi előadás, egy olyan előadás, amihez nem lehet hozzányúlni, és nem is vár el mást tőlünk, nézőktől, mint hogy nézzük meg. Az első lépcső egy előkészítő szakasz, majd megnézik a kerek egész előadást, és van utána egy feldolgozó rész. A két lépcsős spórolósabb, ez az előadással indul, majd követi a feldolgozó rész.

RJ: És milyen véleményel vagy ezekről?

KL: Már az előző mondatokból is érezhetted, hogy én ennél sokkal értékesebb munkának tartom a színházi nevelési programokat. A színházpedagógiai programokban az előkészítő szakasz általában vagy az előadás formanyelvéhez, vagy egyes tartalmi elemekhez segít közelebb, mondjuk mozgásszínház, amivel még nem találkoztunk, nem értünk hozzá, vagy kényes témájú a darab (például *A tavasz ébredését* ha nézzük). Általában ez amolyan bevezető, „beetető” foglalkozás szokott lenni. Aztán elmennek megnézni az előadást, majd jön egy drámapedagógus két színésszel, és akkor többnyire a nézők egy részével dolgoznak, mondjuk, felidéznek egy vagy két helyzetet a darabból, és ezt értelmezik beszélgetésen és játékon keresztül. Elmegy vele negyvenöt perc, egy tanóra, és a gyerekek hazamennek. Jó, a színház tett valamit a nézővé nevelésért, kicsit reklámozta magát, a gyerekek rájönnek, hogy a színész az nem egy szobor, nem egy ikon, és a színház jó játék lehet. Mindenki jól érzi magát, lehet támogatni, és könnyen elérhető.

RJ: Ez tulajdonképpen egy feldolgozás, némi ismeretterjesztéssel fűszerezve.

KL: A legtöbb színházunk ezt tudja vállalni, mert ehhez nincs szükség nagyobb beruházásra, nem kell sok embert kiképezni hozzá, csak a rutinton kell egy kicsit változtatni. Aki levezeti, a drámapedagógus meg, ha kell, akkor mást is csinálhat, jó intézményi kommunikátor lesz, jó hírért kelti a színháznak.

RJ: Úgy tudom, mostanában felnőttek számára is készítenek színházpedagógiai programokat. Jótékony hatással lehet abban, hogy a konzervatív előadásokhoz szokott közönséget segítse a számára szokatlanabb színházi formanyelv, stílus elfogadásában. Mostanában, hogy POSZT- válogatóként járom az ország színházait, éppen néhány kifejezetten erős előadás esetében éreztem azt, hogy még nem igazán fogadókész rá a közönség. Épp ebben segíthetnének az ilyen programok.

KL: Igen, a színházpedagógiai program általában hasznos lehet a színházi élmény értelmezésében, megértésében. Az a legfőbb elméleti probléma vele, hogy a színház, ami itt egy zárt egység, mindent elmond a maga nyelvén. Nem hagy olyan pontokat, ahol nekünk további, érdemi feladatunk lenne. Ez alapvető különbség a színházi neveléshez viszonyítva, aminek a filozófiája, mint már szó volt róla, teljesen más: ott egy probléma felvetése történik meg, és a színház nem akar mindent elmondani, mindent megoldani helyettünk. A színházpedagógiai program kapcsán példaként szoktam felhozni, hogy nyugodtan behelyettesítheted itt a színházat egy filmmel. Ha forgalomba került, a film már érinthetetlen. Aki a színházpedagógiát kitalálta, ilyen erővel kitalálhatja a filmpedagógiát is. A filmrendező is hozhat két színészt beszélgetni egy ankétra. A múzeumpedagógiánál is lehet vala-

mi hasonló. Például ha veszünk egy erős El Kazovszkij kiállítást, ennek is van 'története', ami ugyanúgy intakt. Tehát van egy előkészítő része, olvasol róla előtte, elmész megnézni, és utána csinálunk neked egy jó kis játékot a művész életének valamelyik szakaszából, vagy valamelyik festménye alapján, beszélgetünk róla, aztán hazamész.

RJ: *De hogyan lehet kézben tartani, koordinálni egy színházi nevelési foglalkozás sokfelé nyitott/nyitható lebonyolítását?*

KL: Igen, ez sokkal kockázatosabb. Ráadásul egy színházi alkotónak lehetetlen azt mondani, hogy ne legyen teljes az előadásod. Egy példa: az első olyan hazai színházi-nevelési produktum, amelyik a Kaposvári Nemzetközi ASSITEJ Gyermekek- és Ifjúsági Színházi Biennále fesztiváldíját elvitte, az *Ördöghajtsza* volt.⁷

A *Salemi boszorkányok* című Arthur Miller darabából indult ki, Uray Péter rendezte a színházi részeket. A program drámás gazdája Lipták Ildikó volt. Uray nagyon régi barátunk, de késhegyig menő harcot vívott Ildikó azért, hogy ne mondjanak

el mindent a színházzal, mert akkor a drámának már nincsen benne dolga. Ez a létrehozási, alkotási folyamatban van benne, amit úgy formálnak, hogy nem a végeredményt nyirbálják részeire, hanem a próbákon végig ott ül a drámás, és arról beszélgetnek, hogy mi lesz a színház dolga, és mi a drámáé, a három órás programon belül meddig terjednek a hatáskörök. Az említett esetben ez kemény vívás volt, és máskor is az!

RJ: *Ha jól értem, számos ponton nincs eldöntve, hogy merre megy tovább a cselekmény. De azért ennek is kell, hogy legyen egy behatárolt valószínűségi köre. És itt lép be a drámás kompetenciája.*

KL: Akár a cselekmény szintjén is nyitott lehet a program, de nem ez a legfontosabb műfaji ismérv, hanem a cselekvő részvétel lehetősége. Ennél az említett programnál még az is bonyolította a helyzetet, hogy Uray – tudjuk – nem realista színházi nyelven beszél, sok mozgásos, fizikai



Jelenetkép az *Ördöghajtsza* című produkcióból, a képen: Debreczeni Márton és Kovács-Urbán Zsanett (forrás: terasz.hu)



Arthur Miller: *Ördögűzők*, a Kaposvári Egyetem IV. évfolyamos hallgatói vizsgaelőadásának próbája, középen Uray Péter, a rendező (forrás: youtube.com)

⁷ *Ördöghajtsza* című színházi nevelési program a 15–17 éves korosztály számára. Sándor L. István A. Miller-adaptációja, r: Uray Péter.

elemet használ. Tehát az induláskor még az a nyelv sincs meg, amin majd beszélni fogunk, és nyilván nem lehet meg az sem, hogy ehhez majd miként fog kapcsolódni a dráma „valóság közelebb” nyelve. A színházi nevelési alkotó munka többek között abból áll, hogy ezt a színházi és drámás igényt az *alkotófolyamatban* hozzák össze. Tehát nem arról szól a műsorterv, hogy itt van egy bemutató, és ehhez majd néhány színésszel varrj hozzá egy feldolgozó programot.

RJ: Mennyire gyakori manapság ez az általad preferált metódus?

KL: Kevés ilyen van, mert ehhez színházi és pedagógiai szempontból is profi emberek kellene. Van egy divatos magyarországi fogalom, ez az osztálytermi, vagy tantermi színház. Ez igazából csak a helyet jelöli ki, és a hellyel együtt valamilyen fizikai korlátot: elvileg – de ez sem mindig igaz. Ha ezt jól csinálják, akkor lehet belőle színházi nevelési program. Más esetekben színházpedagógiai program



Hamlet w.s., Krétakör Színház, 2007, r: Schilling Árpád
(forrás: vasarhely.ro)

lesz belőle: negyvenöt perc alatt lemegy az előadás, lesz egy szünet, és utána a következő órában beszélgetnek a gyerekekkel a látottakról. Az általad említett *hamlet.ws* is ilyen volt. A tantermi színház valamilyen háttérben meghúzódó igényből jön, például hogy „a színház kerüljön közel a gyerekekhez, fiatalokhoz”, de

a meglévő műfajokat vagy a fogalmakat nem rendezi át. Ebben persze vannak nagyon jók, de hol a színházpedagógia felé, hol a színházi nevelés felé csúszik át a dolog, és vannak alibi programok is: féltehetséges vagy tehetségtelen csapatok azt mondják, csinálunk valamit, és akkor majd ezen a réven kapunk némi pénzt.

RJ: A rossz példákat pótcselekvésnek érzem.

KL: Igen, lehet, hogy egyes színészeknek ez az, de pótcselekvésből is létrejöhetnek értékes dolgok. – De vissza a legelső kérdésedhez! A színházi nevelési programoknál is ugyanúgy az emberi minőségtől függ minden, mint bármelyik más területén az életnek. Annyi kis fűszer van azért benne, hogy ehhez nem elég a színházi tehetség, meg a szakma elsajátítása, kell ide a pedagógiai véna is, de szívesebben fogalmaznék úgy, hogy mindezek mellett, vagy ezek előtt kell hozzá *alázat* is. Nem csak a színház iránti alázatra gondolok, hanem a bejövő emberrel szembeni alázatra. Ugyanis ha észre vesszük a pár méterre ülő gyereket, akkor az a három óra, amit együtt töltünk, az nem a színész vagy a rendező én-feltáró utazása lesz. Ha egy pici alázat is van bennük, akkor rá fognak jönni arra, hogy igazából a gyerekek kell a középpontba kerülnie, amiben az alkotók segítők lehetnek. Ha valaki eddig el tud jutni, akkor alkalmas lehet erre a munkára.

RJ: Amiről most beszélsz, az nekem a gyerekszínjátszókkal is kapcsolatos. A Weöres Sándor Gyermekszínjátsszó Fesztiválokön zsűrizve azt tapasztaltam, az igazán erős előadások úgy szólnak a gyerekek életéről, hogy ebben a rendező-pedagógus csak abban segít nekik, hogy amiről szólni szeretnének, az színházi minőséggé tudjon válni, tehát hogy ne csak maguknak válják fontossá, hanem adott esetben egy más, idegen, és mondjuk nemcsak gyerekekből álló közönségnek is. Ehhez nyilván szükség van bizonyos szerkesztői, rendezői érzékre, finom és empátikus beavatkozásokra.

KL: Pontosan mondtad. Igen, a gyerek helyből, mondjuk így 'gyárilag' nem alkalmas a színpadi munkára. Alkalmassá kell tenni, helyzetbe kell hozni. Olyan helyzetbe, hogy színpadon kommunikációképes legyen, és ott jól érezze magát. Ha ebben a folyamatban a pedagógus segíti őt, akkor létrejöhet az, hogy a gyereket nézve úgy érzed, mintha színészi eszköztár birtokában lenne, pedig lehet, hogy csak a konkrét helyzeteknek tud jól megfelelni.

RJ: Ha jól veszem ki a szavaidból, egy ilyen programot éppen moderáló tanárnak, színházi embernek egyszerre kell koncentrálnia a társulatára, de figyelnie, mobilizálnia kell tudnia a jelenlévő aktuális gyerekcsapatot is. Ráadásul ez utóbbi mindig változik korosztályban, szociális összetételben. Ez elég fárasztó lehet.

KL: Van/volt egy angol gyakorlat. Ez 1965-ben Coventryből indult, itt jött létre az első ilyen előadás a Belgrade nevű városi színházban. Megpróbálták újragondolni azt, hogyan kell gyermekeknek színházat csinálni. Meghatároztak néhány elemet: maximum negyven fővel dolgoznak, a megszokott előadás-időnél jóval hosszabban (minimum három órában, nálunk ez most maximum három óra) és mindig nagyon szűk életkori csoportnak játszanak. A városi színházban létrejött egy ilyen tagozat, amiben művészek, pedagógusok és városvezetők is benne voltak. Ez a kezdeményezés nagyon hamar ismertté vált Angliában, a hetvenes években rendesen felfutott, de amikor aztán Thatcher került hatalomra, és megvonta a pénzeket a művészeti neveléstől, meg egy csomó intézménytől, többek között a színházaktól is, akkor elsőként ezeket a tagozatokat dobták ki a színházakból, pedig akkor már húsz volt belőlük. Így ez ott szépen visszasüllyedt, megzuhant. Volt olyan időszak, amikor nálunk több ilyen társulat működött, mint Angliában. Itthon ez szépen gyökeret vert, de azt látom, hogy vannak társulatok, amelyek ezt rizikómentesen próbálják megélni, még a színházi nevelést is.

RJ: Ezt hogy érted?

KL: Beszéltem már a *Fogságban* című foglalkozásról, ahol a gyerekek választaitól függően alakul a színésznek a következő pillanatban játszott figurája. Ez nagyon rizikós, benne van a kudarc lehetősége minden pillanatban: lehet, hogy nem lesz elég erős, nem vagyok elég jó, nem vagyok eléggé felkészült rá. A létrehozás során a színházi munka sem csak abból áll, hogy kész jelenetek sorát állítjuk színpadra, hanem abból is, hogy felkészítjük a színész-drámatanárokat arra, hogy legyen színházi válaszuk előre biztosan nem látható helyzetekre. Nos, ezt le lehet egyszerűsíteni, és kezdetben több ilyet csináltam én is – mondjuk, lemegy egy előadás, a problémát kiemelem, visszajátszatom a szünet után, kielemezem a gyerekekkel, és kínálok nekik játékon keresztül bekapcsolódási lehetőséget. Lesz belőle egy szín-

házi előadás, plusz egy hozzávarrt drámapunka. Mi is ilyen pofonegyszerű és kissé buta szerkezetekkel indultunk el a kilencvenes évek elején. De rögtön el is kezdtük variálni: ha egy szerkezetet már használtál, akkor a második program szerkezete nem ugyanolyan lesz. Akik ma ezt elkezdik tanulni, mivel nincs képzés erre...

RJ: *Úgy tudom, beindultak ilyen képzések.*

KL: Drámapedagógiai képzés van, színházi nevelési, az nincs. Benne vagyunk néhány képzésben. Nekem is van egy tantárgyam a Pannon Egyetem szakirányú továbbképzésén, aminek *TIE⁸ – színjátékos gyakorlatok* a címe. De csak fél év – kóstolónak jó, többre nem elég.

RJ: *És nincs benned semmi hiányérzet azzal kapcsolatban, hogy hátraleptél a közvetlen színházi alkotómunkától?*

KL: Beszéltem már arról, hogy ha nincs meg a színészen az a fajta alázat, hogy tudjon figyelni arra is, aki vele szemben ül, és csak arra figyel, hogy hogyan valósítja meg önmagát, akkor ez a dolog nem működik. Én azt gyanítom, hogy benem egy picivel több alázat volt, mint kellett volna. Az a kiszolgáló szerep, amibe egy intézményi háttér nélküli, civil szerveződésre ráépülő, kis színház vezetője kényszerül, az csak viszi az energiát mindenféle alkotómunkától. Egy csomó olyan fiatalal dolgoztam együtt hosszú időn át, akiknek eleinte se szakmai diplomájuk, se intézményvezetői-ügyviteli gyakorlatuk nem volt – ebbe csak belerokkanni lehet, tehát mindig valamit be kellett áldozni. Egy idő után azt láttam, egyre inkább a rendezői munkát áldozom be. Sokkal később mondtam magamnak azt, mint kellett volna, hogy ha ez az általam kialakított rendszer ilyen, és nem tudom már megváltoztatni, akkor ebből ki kell szállni. Amikor kiléptem belőle, felszabadultságot éreztem. Abból is elegendő lett már, hogy sok éven át ugyanazokat a színészeket rendezem, nem volt már inspiráló. Utólag azt gondolom, hogy nekem nem 2006-ban, hanem előbb ki kellett volna szállnom a Kerekasztalból. Tehát kiléptem, körülnéztem, ráláthattam a pályára, mondhattam, hogy ezt vállalom, azt nem vállalom, megszűnt a sodrás, ami egy irányba visz. Úgy érzem, hogy a társulattal együtt pont a rendezőséget, a művészt kellett beáldozni, és akit meg lehetett tartani, az a kulturális menedzser, aki több országos egyesületet alapított vagy indított el. És a tanár.

RJ: *Úgy értem ezt, hogy te 2006 óta nem is készítettél előadásnak nevezhető programot?*

KL: Hosszabb ideig egyáltalán nem. Az utóbbi években is csak akkor, ha éppen megtaláltak valamivel. Én magam nem kerestem ennek a lehetőségét. A Kék Vonal Alapítvány támogatásával készült egy program a nevelőotthonokból megszökö gyerekekről, fiatalokról. A Vojtina Bábszínházban is rendeztem egy előadást⁹, ami most már a harmadik évadban fut. De jól el lettem volna én ezek nélkül is. Tanítok, nagyon sok drámapedagógust. Kicsit olyan ez, mintha a tanításban in-

⁸ Theatre in Education

⁹ *Lomtalanítás – kamasztörténetek*: Vojtina Bábszínház, Debrecen (2016), író-dramaturg: Róbert Julia, r: Kaposi László



Lomtalanítás–kamasztörténetek, Vojtina Bábszínház, Debrecen, 2016, r: Kaposi László (forrás: youtube.com)

tézménnyé váltam volna. Itt a Marczibányi téren van egy 120 órás, nyolc hétvéges tanfolyamom. 1993 óta minden évben kétszer indul, és 24 éve mindig tele van. Akik drámapedagógiával vagy éppen színházi neveléssel akarnak foglalkozni, azok közül sokan ide jönnek, vagy ide küldik az embereiket. Valóságos háttérintézményévé

vált ez a drámapedagógiának, a színházi nevelésnek és a színházpedagógiának.

RJ: Biztos, hogy jó hatással van ez a gyermekszínháztársasra. Négy éve járok zsűrizni például a Dunaszerdahelyi „Dunamenti Tavasz” gyermekszínháztársas fesztiválra, ahol 30–40 szlovákiai magyar gyerek- és diákcsoport mutatkozik be. Itt egyre több, a gyermekvilágra nyitott, érzékeny pedagógus-rendező munkájával találkoztam, szinte minden műfajban és témában. Persze nem tudom, mennyien fordultak meg közülük ezeken az általa vezetett tanfolyamokon.

KL: A gyermekszínháztársasban az értékek között az egyik legfontosabb, hogy nem a felnőtt színház gyerekekre való kivetítése folyik. A jótekonny hatás mellett azért a problémákat is látjuk. Például, hogy számos dolog akaratlanul is kánonná vagy rutinná válik, kidolgozott, sikeres előadások patentjei kerülnek be új produkciókba, néha videóról másolnak le előadásokat.

RJ: Minden úgynevezett módszertani képzésnél fennáll a know-how gépies másolásának a veszélye. Ez esetben a pedagógus „receptnek” veszi a megismert módszert. Jó, én is megnézem a szakácskönyvet, ha egy új ételt készítek, de aztán visszateszem a polcra, és a saját érzékeimre, tapasztalatomra bízom magam.

KL: A képzés során ki kell hangsúlyozni, hogy kutya kötelességük a saját gyerekeikre adaptálni azt, ami máshol sikeres volt.

RJ: A know-how viszont mindenképpen osztódott akkor, amikor a Kerekasztal tagjainak egy részéből megalakult a Káva Kulturális Műhely, amely most a MU Színházban működik. Hogyan emlékszel vissza erre a szétválásra?



KL: Ez '97-ben történt. Addigra annyira felfutott Gödöllőn a színházi nevelési munka, hogy már tizenkét színész-drámatanár dolgozott nálam, és naponta két foglalkozás ment párhuzamosan, egy Budapesten és egy Gödöllőn. Nem tudtam két társulatot működtetni egyszerre. A csúcsidőben kétszázhetven előadásunk volt egy évben. Utólag is azt gondolom, hogy nekem nagy jótétemény volt, hogy Takács Gáborék önállósodtak.

RJ: *Semmi feszültség nem volt köztetek?*

KL: Hogyne lett volna. A Gödöllőn és Budapesten párhuzamosan dolgozó két csapat munkája erre kiváló lehetőséget kínált...

RJ: *Ez csaknem olyan, mint ami otlétem idején a Népszínházban folyt a dérynés utazótársulatok és a Várszínházban játszó, volt 25. színházaskok között. Az előbbieket indiánoknak nevezték magukat, a várbelieket meg fehéreknek.*

KV: Valami hasonló volt nálunk is. A Káva meg tudta csinálni a maga nyitó előadását még a Kerekasztalon belül, még némi technikát is kaptak hozzá. Úgy váltunk szét, hogy esélyesebbé vált a dolog, például a pályázatoknál. A szétválás azért maga is együtt járt időleges feszültségekkel. De szerintem nagyon jól tett a Káva azzal, hogy száz százalékkal megnövelte az egyféle módszer alapján tevékenkedő akkori magyarországi csoportoknak a számát. A két társulat mindig is mérce volt egymás számára. Ma pedig a színházi nevelés és a színházpedagógia mint önálló szakma számára is azok.

"What Does Theatre Do and What Does Drama Do?"

László Kaposi Is Asked by János Regős

In the early nineties, László Kaposi (b. 1957) stepped on a road less travelled in the Hungarian practice of drama pedagogy when, following an Anglo-Saxon example, he established a company for theatre education (TIE=Theatre In Education) and the Round Table Theatre in Education Company (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ).



During the interview he is first of all asked how the theatrical educational programmes he initiated differ from the usual drama pedagogy sessions which prepare, then process theatrical performances. They also have theatrical blocks or stage scenes which are ready-made by the companies; however, these are not intended to convert those present into an audience, but to create an imaginary world with the tools of theatre and to pose a problem which the people in the programme are entrusted with processing. The purpose of this form of theatre education is not to produce performances; although – as László Kaposi remarks – there is a chance of that, too, as demonstrated by Erzsébet Gaál's successful piece, *Felütés* (Upbeat).



SZÁSZ ZSOLT



kilátó

Bábok és emberek

A színházról és a bábjátékról alkotott elképzelések változásai az elmúlt negyven év hazai gyakorlatában

2017. október 13-án az OSZMI Bábtára az idén *Központok és perifériák* címmel harmadik alkalommal rendezett konferenciát a Bajor Gizi Színészmúzeumban arról a kérdésről, hogy a hazai bábművészet hol helyezkedik el a színházművészet egészén belül. Azt járta körül, hogy milyen erővonalak, trendek mutathatók ki a kortárs bábszínházban, illetve melyek tárhatók fel a történeti kutatások segítségével. Az esemény rangját emelte, hogy ekkor zárult az a *Szivárvány Európa felett – Egy magyar bábművész Párizsban* című kiállítás is, mely ez év áprilisától a legnevesebb magyar bábművész, Blattner Géza munkásságát mutatta be. Jelen írás, mely a szerző felszólalásának szerkesztett változata, egy bábos és utcaszínházas életmű tapasztalatain keresztül közelítette meg azt a kérdést, hogy a bábművészet mennyiben járult, illetve járulhat hozzá a kortárs színházművészet nyelvújító törekvéseihez.

„A tudattalan az emberiség megíratlan története elképzelhetetlenül régi időktől kezdve. Lehet, hogy a mának és a félmúltnak elég a racionális formulázás, az emberiségélménynek mint egésznek azonban nem. Ennek a mítosz átfogó szemléletére van szüksége, vagyis jelképre. Ha ez utóbbi hiányzik, akkor az ember egésze nincs képviselve a tudatban. Az ember többé-kevésbé esetleges töredék marad, befolyásolható rész tudat, amely ki van szolgáltatva mindenféle utópikus fantáziának, melyek a teljességképek üres helyét bitorolják.” (C. G. Jung: *Kísérlet a szentháromság dogmájának értelmezésére*. In: *A szellem szimbolikája*, 184–185.)

Amikor újra és újra elhangzott pályám során a vádbeszéd, hogy mint bábrendező már megint „mitologizálok”, jól jöttek az olyan megerősítések, mint ez a Jung



idézet a pszichológusnak abból az írásából, mely közvetlenül a 2. világháború tragikus történelmi tapasztalatából táplálkozik, hogy tudniillik, ha nem vesszük komolyan az árnyékot, az ördögnek, vagyis a totális diktatúráknak engedjük át a terepet.

1978-ban, amikor festő- és bábos pályámat 18 évesen egyszerre kezdtem el, a fenti cikk még nem jelent meg magyarul; de mint aki 10 évesen már átéltem a holdra szállás „emberiségelményét”, én már akkor is valami hasonló egészelvűségben gondolkodtam. S már ekkor ösztönösen éreztem, hogy számomra mint az anyagot alakítani képes fiatalember számára a színház, az ember drámája a bábon keresztül közelíthető meg, élhető át, vehető birtokba. Akkor sem, és ma sem gondolom tehát úgy,

hogy a bábművészet helye a periférián volna. Mint ahogy az sem volt számomra soha kérdés, hogy a báb nemcsak a gyermekek műfaja, hanem a felnőtteké is.

Szerencsés voltam, hiszen balmazújvárosi gyerekként még megéltem a szervesnek mondott hagyományos paraszti társadalom ünnepi rítusait. Magam is gyártottam például olyan fallikus játékokat, amelyek a lagzikban általánosak voltak, s amelyekre a báb-esztéták azóta mint valami mitikus homályba vesztett műfaji előzményre hivatkoznak (állíthatom, ezek a születés és a halál titkát kibeszélő játékszerek jobb kedvre derítették akkor a felnőttet és a gyerekembert is, mint azok a bizonyos vibrátorok, melyeket manapság a teatrológus diákoknak demonstrációs céllal mutogatnak a divatos cyber-báb-elméletek oktatói).

Eszmélésemmel egy időben, 1972-ben indult a Rideg Gábor által szerkesztett Művészet folyóirat, mely a képírás-képolvasás Molnár V. József és Pap Gábor kezdeményezte magyar iskoláját vezette be, a népművészetre és a modern képzőművészetre egyként érvényesen. Az univerzális szemléletnek ugyanazzal az igényével lépve föl, mint ahogy azt Jung és tanítványai tették, amikor a gyermekrajzokat és az álmokat a kollektív tudattalan konstans megnyilvánulási formáiként elemezték.

Már hét éve voltam műhelyfőnök a debreceni Vojtina Bábszínházban, amikor Pap Gábor szabadegyetemének hatására 1986-ban a város fiatal alkotó értel-



Benedek Elek alapján: *A szépen zengő pelikánmadár*, Vojtina Bábszínház, bemutató: 1986, III. felújítás: 2007, r: Pap Gábor, tervező-kivitelező: Szász Zsolt (forrás: Vojtina Bábszínház képtárház)

miségének egy olyan tetre kész csapata állt össze, hogy a képzőművészek, fotósok zenészek, bábosok és egy atomfizikus együttműködésével, Gábor rendezésében megszülethetett a *Szépen zengő pelikánmadár* című produkció, amelyben én mint bábtervező, kivitelező és játékos vettem részt. Ettől kezdve számítom magam igazi bábosnak. Azóta tudom, hogy a báb nemcsak gyermekműfaj, ahogyan valaha a népmesék is egyszerre szóltak a kicsiknek és a nagyoknak, hiszen – ahogyan Arany János mondja – a népmese nálunk a hiányzó (elveszett?) mítoszi hagyomány foglalata. A mi nagy bábos generációnk, mely az ötvenes évek végén, hatvanas évek elején született művészekből áll, indulóban ugyanerre esküdött föl, ti. hogy az új bábművészet támaszkodjon a magyar tradíciókra, s vegye birtokba azokat a nagy narratívákat, melyek teljes világmagyarázatra törekednek.

Én ezt a programot üdvtörténeti szinten is komolyan gondoltam akkor, és gondolom ma is. Annak ellenére, hogy bábos körökben egyre inkább egyedül maradtam, és sok sikeres pályatársam szemében nevetség tárgyává váltam. Bár a pályámra visszatekintve jogosan állhatnék elő egyfajta sikertörténettel is. Főleg lehetném a Prolihystrió, a MÉG vagy a Hattyúdal Színház hazai és nemzetközi sikereit, melyeket ezek a társulatok 1989 és 2006 között arattak. Nagy kár, hogy e korszaknak, köszönhetően többek között a digitális forradalomnak, ma már szinte semmi nyoma. 2005-ben, amikor a hivatásos bábszínházak kecskeméti találkozóján rendezőként három darabbal voltam jelen (a *Parsifallal*, mely a pécsi Bóbita Bábszínházban készült, és a Hattyúdal Színház két produkciójával, a *Három körösztyén leánnyal* és a *Szent Lászlóval*), már nyilvánvaló volt, hogy az ott föllépő új generáció minden értelemben tagadja az általunk képviselt programot: a nagy narratívákat épp úgy, mint a szakrális tematikát, de a hagyományos bábtechnikák használatát is. Lényegében tehát mindazt, ami a bábos szemléletet évezredekken keresztül meghatározta.

A rendszerváltozás nagy ígérete volt a bábos társadalom által kezdeményezett utcaszínházi mozgalom is, melynek első nagysikerű fellépése a Budai Várban először az 1987-ben rendezett Mesterségek Ünnepeén volt. Ezen programoknak 1988-tól 2003-ig én voltam a szervezője. Időközben jött létre a Szárnyas Sárkány Hete Nemzetközi Utcaszínházi Fesztivál Nyírbátorban, mely 1993-tól 2012-ig az én művészeti vezetésem-



A bolond lovag – Parsifal, Bóbita Bábszínház, 2005,
Három Körösztyén leány, Hattyúdal Színház, 2003, tervezte, rendezte: Szász Zsolt



A lendvai Pupilla Bábszínházban rendezett *Bellerofontes* című előadásom a Szárnyas Sárkány fesztiválon 2001-ben (fotó: Révész Róbert, forrás: szinhaz.org)

káló polgári dobozszínház keretei közül. Nyírbátorban egy rangon léptek föl azok az élőszínházas együttesek és bábművészek, akik a közönséggel való kommunikációnak ezt az elemi módját föl vállalták. Jelen voltak az európai bábművészet olyan legendás egyéniségei, mint Besztercebányáról Anton Anderle, a 19. századi marionett-hagyom-



František Víték bábuja a *Piškanderdulá* című előadásból (fotó: Jakub Hrab, forrás: divadloarcha.cz)

mel működött. Ezt a szervező munkát én ugyanúgy bábos munkásságom részének tekintem, hiszen a tradicionális európai bábjáték elválaszthatatlan a vásárterek ünnepi gyakorlatától. A huszadik század nagy színházi újtói és teoretikusai – Cordon Graig, Vszevolod Mejerhold, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba – a maguk avantgárd vagy antropológiai színházi törekvéseit megalapozandó ugyanerre a közösségi formára hivatkoznak vissza, amikor ki akarnak törni a kukucsa, amikor ki akarnak törni a kukucs-

De ezen felül Nyírbátor egyúttal műhelyfesztivál is volt a Magyar Művelődési Intézet akkor már omladozó intézményi

hátterével megtámogatva, amelynek elméleti bázisa a maga fénykorában Németh Antal módszertani elvein alapult, vagyis azon, hogy a különböző színházi műfajok – köztük a báb is – együttesen, egy rangon kezelendő. Ebben az intézményben működött az a műhely, mely a vidéki bábcsoportok pedagógus vezetőinek képzését irányította, s így tízezres nagyságrendben érte el azokat a gyermekeket, akik maguk is játszóak voltak. A megyei közművelődési intézményhálózaton keresztül az egész országra kiterjedően egy továbbképzési rendszert működtetett, miközben kiadványaiban a világsszínház bábos történeteiről is hírt adott, és a Bábjátékos Kiskönyvtár sorozatában számos új darabot, illetve elméleti-módszertani tanulmányt tett közzé. Mi is ezzel az intézményi háttérrel rendeztünk nyaranta „kurta kurzust” Nyírbátorban a bábót oktató határon túli pedagógusok számára, s lehetőséget teremtettünk a tizenéves zsonglőrök, gólyalábasok képzésére, akik közül néhányan még ma is a pályán vannak. De mint ahogy a bábszínházról való gondolkodást nem sikerült a generációnknak átalakítania, az ut-

caszínházat sem tudtuk a magunk képére formálva stabilizálni és beiktatni a kulturális közélet napi gyakorlatába. Így aztán ma már ebből is importra szorulunk: 2016-ban például a MITEM fesztiválynitót egy olyan olasz társulat celebrálta, behasználva magyar művészeket is, amelynek volt koncepciója arra, hogy a Nemzeti Színház külső és belső tereit hogyan lehet teatralizálni egy ilyen jelentős ünnepi alkalomra.

2013-tól a Nemzeti Színház művészeti folyóiratának, a Szcenáriumnak vagyok a felelős szerkesztője. Bábosként ebben az új szerepkörben is szerettem volna dominálni azt a meggyőződésemet, hogy az élőszínház megújulása elképzelhetetlen a bábos szemlélet érvényesítése nélkül. Ezt mindenek előtt Eugenio Barba színház-antropológiai írásai révén, illetve Tadeusz Kantor színházi poétikáján keresztül próbáltuk Pálfi Ágnes szerkesztőtársammal érvényesíteni. Egy sikert biztos a magaménak mondhatok: Emese lányom, aki Nyírtáborban nőtt fel, és teatrológusként végzett a Károli Egyetemen, Tadeusz Kantorról és a Budapesti Bábszínház *Semmi* című produkciójáról írta BA, majd MA záró dolgozatát, amelyekből szintén kööltünk szövegrészeket a Szcenáriumban.

Hadd emlékeztessenek rá, hogy a rendszerváltás előtt Magyarországon még nem létezett felsőfokú bábos képzés és gyermekszínházra specializált oktatás sem, ezért az e területeken működő alkotók csak külföldön szerezhették meg szakirányú ismereteiket. Amikor 1995-ben a Művelődési minisztérium fölkerült arra, hogy az OKJ-s képzés számára Tömöry Mártával alkossuk meg a színészek, a tervezők és a kivitelezők szakmai követelményrendszerét, akkor mi lényegében már a felsőfokú intézményi képzés alapjait dolgoztuk ki. A mintát ehhez számunkra a Csehországban akkor már több mint négy évtizede működő Hét Múzsai Művészetek Akadémiája adta, melyen belül a bábosoknak olyan önálló tanszéke volt, ahol együtt képezték a színészeket, rendezőket, dramaturgokat és tervezőket. Az alapképzés során pedig mindenki számára kötelező volt a cseh és a világszínház alapos ismerete, valamint a zenei műveltség megszerzése is. De ezt a szisztémát mi nem szolgai módon akaruk átültetni. Hiszen a magunk alternatív színházi gyakorlata és a tanítványainkkal való közös munka is arról győződött meg, hogy – bábos vonatkozásban legalábbis – nem választhatóak szét az alkotói folyamat részterületei. Nálunk mindenkinek alkalmassá kell válnia a téma kiválasztására, a bábok és a tárgyak létrehozására, a színészi jelenlét intenzívvé tételére, és mindenek előtt egy olyan totális rendezői szemléletre, mely szólóelőadások létrehozására is képessé tesz.

A budapesti főiskolán 1996-ban indult első bábos színészosztály képzésében ezek a műfaj lényegét érintő alapvetések nem érvényesültek, s ez a mai helyzetről is elmondható. Nálunk továbbra is külön képzik a bábtervezőket, a színészeket és a rendezőket, ami egy technikai, tárgy-áttételű műfaj esetében nonszensz. Debrecenben Tim Carroll 2006-os *Szöktetés a szerájból* rendezése alkalmával találkoztam egy olyan végzős bábtervezővel, aki – noha ugyanabban az épületben működik a Képzőművészeti Egyetem és az Állami Bábszínház – egyszer sem fordult meg abban a műhelyben, ahol megismerhette volna a marionett-készítés technológiáját.

De hála istennek, a színház világában a tudás megszerzésének nemcsak intézményes formái léteznek. Ezt bizonyította számomra legutóbb a debreceni Csoko-



Vecsei H. Miklós: „Kinek az ég alatt már senkije sincsen...” Csokonai Nemzeti Színház, Debrecen, 20017, r. ifj. Vidnyánszky Attila (fotó: Máthé András, forrás: csokonaiszinhas.hu)

nai Nemzeti Színházban készült előadás, a „...kinek az ég alatt már senkije sincsen”, mely az Arany János emlékévé tiszteletére a költő életét dolgozta föl. A színpadon együtt voltak jelen a debreceni Ady Gimnázium drámatagozatos diákjai, Szakács Hajnalka, a kiváló hegedűjátékos színésznő, Janika Barnabás és Kiss Gergely Máté a Csokonai Színházból, valamint vendégként Szabó Sebestyén László, Gyöngyösi Zoltán, Dóra Béla, akik egy éve végeztek a budapesti SZFE

Máté Gábor vezette osztályában. Ifjabb Vidnyánszky Attila rendezését látva nekem leginkább az tűnt fel, hogy ez a teljesen más előképzettségű fiatal társaság mégis egy nyelvet beszél. Ez szerintem annak a bábos szemléletnek köszönhető, amit közönségesen csak animációnak nevezünk. Ebben az előadásban minden drámai szöveg, epikus narráció és költemény, de a színpadi díszlet és a tárgyi világ minden eleme is úgy volt játékba hozva, ami intenzitásában az utcaszínházi produkciók hatásmechanizmusára emlékeztetett. Arany János születését – az idős házaspár elhalt gyermekei után – egy olyan többek által animált bábos etűd jeleníti meg, amelynek szereplője/szereplői egy pár cipőcske, egy kabátka és egy kalapka. Ez adja meg az egész előadás alaphangját, azt tudniillik, hogy az emlékezés valójában mindig az élet és a halál közötti keskeny mezsgyén zajlik – ahogyan azt Tadeusz Kantor egész életműve és esztétikai hitvallása tudatosította. Ez a felfedezés volt az, mely meggyőződésem szerint a bábművészetet nagykorúvá tette, és kijelöl egy olyan nyomvonalat, mely az élősínházi gyakorlat számára egy új teatralitás felé nyit utat.

Zsolt Szász: Puppets and People

Changes in Thinking About Theatre and Puppetry in Hungarian Practice Over the Last Forty Years

On October 13, 2017, the Puppet Archive of OSzMI (Hungarian Theatre Museum and Institute) organized a conference entitled *Központok és perifériák (Centres and Peripheries)* for the third time this year at the Bajor Gizi Színészmuzeum (Gizi Bajor Actor Museum) about the status of puppet art within dramatic arts in Hungary. Speakers talked about what lines of force and trends there appear to be in contemporary puppet theatre and which can be explored through historical research. The tone of the event was raised by the finissage of the exhibition entitled *Szivárvány Európa felett – Egy magyar bábművész Párizsban (Rainbow Over Europe – a Hungarian Puppet Artist in Paris)*, which, having opened in April this year, presented the work of the most famous Hungarian puppeteer, Géza Blattner. An edited version of the author's presentation, the essay approaches the question – through the experience of a puppet and street-theatre career – how much puppet art has contributed or may contribute to aspirations for language renewal in contemporary theatre.

„Ne hagyjátok gondolkozni a nézőt!”



Emlékezések Ruszt Józsefre



Ruszt József (1937–2005) Szebeni András felvételén (forrás: szinhaz.org)

Idén lett volna 80 éves Ruszt József, a 20. századi magyar színházi élet meghatározó egyénisége. A Kossuth-díjas rendezőre, a zalaegerszegi színház alapítójára szeptember 10-én fotókiállítással, beszélgetéssel és rendhagyó felolvasószínházi produkcióval emlékeztek Budapesten, a Bethlen Téri Színházban. Ruszt József 1963-ban végzett a Színház-és Filmművészeti Főiskolán, Nádasdy Kálmán osztályában, tanulmányai közben rendezett az Egyetemi Színpadon a legendás években, majd Debrecenbe szerződött. 1974 és 1978 között a kecskeméti Katona József Színházban volt főrendező, majd rövidebb ideig a Népszínházban és Szegeden is dolgozott. 1982-től az induló zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház művészeti vezetője, főrendezője és igazgatója is volt, majd a Nemzeti Színház rövid kitérője után ismét Szeged követke-

zett, ahol megalapította a Független Színpadot. A Ruszt Józsefre emlékező beszélgetés moderátora Nánay István volt.

TUCSNI ANDRÁS¹: Amikor Ruszt József 2005-ben elment közülünk, kiderült, hogy a szellemi hagyatékát hármunkra, Nánay Istvánra, Forgách Andrásra és rám testálta. Ezután elkezdtek kötetekbe rendezni az írásait. Nem volt kis feladat, mert még számunkra is döbbenetes volt, mennyi különböző feljegyzés, levél, színházelméleti fejtegetés maradt utána. Ezeket válogattuk és szerkesztettük meg a

¹ Tucsni András több évtizedes barátságot ápolt Ruszt Józseffel. Egyetemistaként amatőr színjátész volt, majd Ruszt József kecskeméti társulatához csatlakozott. A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház '82-es alapításától kezdve folyamatosan dolgozott együtt a rendezővel.

hat könyvben. Kevésbé látszott rajta kívülről, de ő egy nagyon mélyen gondolkodó ember volt. Furcsán is hangozhat azoknak, akik ismerték, mert kívülről kedves és társasági lénynek látszott, a színházi büfékben mindig a középpontban volt, és barátságosnak ismerte mindenki. Ennek ellenére úgy mondanám, befelé forduló személyiség volt, aki mindent igyekezett folyton feldolgozni, belül mélyen átélte és átgondolta a világot, az összefüggéseket kereste, önmagát csiszolta. Mindig azt mondogatta – ma is a fülemben cseng: „A legfontosabb rendezésem én magam vagyok”. Nádasdy Kálmán, a főiskolai osztályfőnöke volt a példaképe, bár utálta, amikor oda járt, azt mondta, folyton olvastatta őket, fiatalon nem értették, miért. Nagyon jó osztálya volt, ide járt Kapás Dezső vagy Sík Ferenc például. Mesélte, hogy amikor megkérdezték végzősként Nádasdyt², hogy sok mindent tanultak, de miért nem mondja meg, hogyan kell rendezni, akkor ő így felelt: „Akit szeretek, annak adok, akit nem, az pedig vegyen el tőlem. Ha üres a bőröndje, akkor nem volt elég ügyes.” Mondta, hogy akkor nem nagyon értették, mire is készítette fel őket. Később valójában ehhez hasonló pedagógiai munkát folytatott ő is, továbbvitte Nádasdy elveit a saját munkájában.

JORDÁN TAMÁS³: Ruszt kikerülhetetlen számomra, mint a startkő az úszóknak. Hat év korkülönbség volt köztünk mindössze, de az már hatalmasnak tűnt. Engem Bálint András vitt el az Egyetemi Színpadra, mert együtt készültünk a Színművészetire, őt fel is vették – ami érthető –, engem viszont nem, ami szintén érthető volt. Úgy néztem ki, mint egy tizenöt éves kislány, és egyáltalán nem tudtam beszélni. Bálint Andris mondta, hogy jelentkezsek az Egyetemi Színpadra, Dobai Vilmos⁴ lesz a főrendező, meg Ruszt József fog rendezni, aki most végez a főiskolán. Felvettük. Rajongásig szerettük Rusztot, aki nagyon jó pedagógus volt, valahogy mindenkivel megtalálta a hangot. Játsoztunk a *Végzetes szerelem játéka*t, a bemutató – és néhány pohár után – után Hetényi Pajával⁵ árulkodni akartunk Kristóf Tibire⁶, aki szerintünk ripacszkodik. Éppen elkezdtem volna a pocskondiázást, amikor Ruszt azt mondta nekem: „Tamáskám, itt mindenki nagyon szeret téged, én is, de belőled soha nem lesz színész.” Hát így indult... Teljesen igaza volt, mert akkoriban semmi jel nem mutatott arra, hogy valaha színész leszek, csak nagyon szerettem oda járni, nagyon jó közeg volt ott a 60-as években. Az Aczél-féle három T-ből ez volt a túrt hely. Itt szabad volt egy kicsit mást csinálni, lehetett Ionescót játszani, Beatlest hallgatni. Eszembe jut egy másik történet is ide kapcsolódóan, a Čapek-darab előtt Debrecenben rendezett valamit Jóska, és rögtön utána kezdte volna a próbát nálunk. A premier után viszont kijött az Aranybikából, átlépett az utat szegélyező láncon,

² Nádasdy Kálmán (1904–1980), háromszoros Kossuth-díjas magyar rendező, színészpédagógus, színházigazgató, műfordító, 1950-től a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára.

³ Jordán Tamás (1943) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, rendező, színikazgató, főiskolai docens, a szombathelyi Weöres Sándor Színház igazgatója.

⁴ Dobai Vilmos Jászai Mari-díjas rendező, 1961 és 1966 között alapítója és művészeti vezetője volt az Egyetemi Színpad Universitas Együttesének.

⁵ Hetényi Pál (1935–1994) színművész

⁶ Kristóf Tibor (1942–2009) színművész

és ráesett előbb a jobb kezére, majd a másik oldalára is, mindkét karját begipszelték. Nálunk már kezdeni kellett a próbát, és Érdi Sanyi, aki az asszisztense volt, elutazott Debrecenbe. Ruszt pontosan lediktált neki mindent, Érdi nagyon figyelt, és amikor Ruszt feljött ellenőrizni, hol tartunk két hét után, nem értette, miért gesztikulálunk furán a színpadon, pedig tulajdonképpen a gipszelt mozdulatai köszöntek vissza.

KATONA IMRE⁷: Jóskát '62-től ismertem, akkor voltam elsőéves a főiskolán, ő pedig már végzős volt. Elég hamar elkerültem Debrecenbe, '64-ben, ahol kis szerepeket játszottam, közben egyetemre jártam, és asszisztense lettem Rusztnak. Jó kapcsolatban voltunk már addig is. Emlékszem, ültem mellette, éppen diktált a darabban kapcsolatban, ment a jelenet a színpadon, és közben sugdosott nekem. Azt mondta, hogy ez a színház most itt nem is annyira érdekes, menjek az Egyetemi Színpadra, ha „igazit” akarok látni. Már akkor elkezdett „beoltani”. Én 21 éves voltam, és nagyon tiszteltem azt a színházat, amit addig láttam. Ekkor jöttek el Debrecenbe a *Karnyónéval*⁸ Jordán Tamásék, amiről máig azt mondom, hogy az elmúlt évszázad előadása volt, teljesen másféle színház, mint amit addig tapasztaltam. Életemben először láttam valami olyat, ami úgy történik meg, ahogyan az kíváncsúan a színpadon lehetséges. Addig mindig azt láttam, hogy a színház hasonlítani akar az életre, ez az előadás túllépett a köznapi tapasztalataimon. És akkor azt mondtam neki, ha ez így áll, akkor a másikat meg kell tagadnom. Ekkor hívott el az Egyetemi Színpadra. Odavitt, és ez megpecsételte az életemet.

KEMÉNY EMIL: '62-től '67-ig jártam a Műszaki Egyetemre, ezalatt voltam az Egyetemi Színpad, az Universitas Együttes ügyelője, Jóska közeli munkatársa. Akkori feleségem, Kővári Kati vitt el oda. Ruszt azt mondta először, mondjak egy verset, de szabadkoztam, hogy nem tudok, a színházhoz nekem nincs tehetségem. Erre ő azt mondta, akkor legyél te az ügyelő. Így történt. Beleszerettem a színházba, és állítom, hogy én lettem Európa egyik legjobb nézője. Egy történetet mesélek csak el ebből az időszakból. Jóska elég közel lakott az Egyetemi Színpadhoz, az akkori Münnich Ferenc utcában, a Múzeum Kávéház egyik főpincérénél volt albérletben, Leó bácsi nagyon szerette őt. Jóskának az volt a szokása, hogy mindig énekelt a kádban. Nagyon szép hangja volt, biztosan tudják, akik ismerték. Szeretett volna operát is rendezni. Szóval, énekelt a kádban, és akkor Leó bácsi bekopogott hozzá, hogy azt énekeld nekem Józsikám, amikor ketten várják az orvost. Erre Jóska rázendített a Bánk-áriára: „most mind a kettő orvosra vár”. Leó bácsitól akkor költözött el Jóska, amikor Debrecenbe került.

FORGÁCH ANDRÁS⁹: Eleinte a színház nem is nagyon érdekelt, inkább a film iránt rajongtam. Ruszt Józseffel a felesége, Mátyus Aliz¹⁰ révén ismerkedtem meg, még bölcsészhallgató voltam, amikor megkért, hogy a *János király* Aranyféle fordítását kicsit frissítsem fel. Nem adott különösebb instrukciót, de később

⁷ Katona Imre (1943) rendező, a Soproni Petőfi Színház fődramaturgia

⁸ Csokonai Vitéz Mihály: *Az özvegy Karnyóné*, 1973. Egyetemi Színpad, r.: Ruszt József, f. sz.: Sólyom Kati, Jordán Tamás

⁹ Forgách András (1952) író, forgatókönyvíró, dramaturg

¹⁰ Mátyus Aliz (1948) író, szociológus, lapszerkesztő

nagyon meg volt elégedve, és meghívott maga mellé dramaturgnak. Kecskemét után jött a Várszínház, Népszínház korszaka, egy rövid ideig volt a Nemzetiben is, ahol én ottmaradtam, ő utána Szegedre került. Csak később, a zalaegerszegi Bölcs Náthán¹¹ előadásánál keresett meg újra, aztán pedig Marlowe *II. Edward*jával¹² folytattuk a közös munkát. Jóska különös kvalitása volt ez a hosszútáv. Olyannyira, hogy egy nappal a halála előtt, a műtétje után felhívott a kórházból, én éppen Skóciában voltam, és tulajdonképp elbúcsúzott, közölte, hogy nagyon jól van, és hogy reméli, hamarosan kiengedik. Sokszor azt gondoltam, hogy Ruszt nem is releváns az én pályámon, de ez nem igaz. Mondok egy példát: egyszer szembejött velem az Operaház folyosóján Csikós Attila¹³ '83-ban, és megkérdezte tőlem, hogy akarok-e Nyugat-Berlinbe menni Peter Steinhez¹⁴. Az akkori legjelentősebb német színházi rendezőről van szó, és kiderült, hogy lehet menni hospitálni hozzá. Összesen hét hónapig voltam kint, ami hatalmas élmény volt. Mindez csak azért történhetett meg velem, mert Csikós Attila emlékezett rá, hogy Ruszt mellett dolgoztam. A Ruszt-rendezésekről fontos még elmondanom, hogy egy kozmikus tudású, látnöki képességű ember volt, miközben dolgozott. A büfében nem mindig. De rendezőként, mint a delphoi jósdában Püthia, mindent tudott a világról. Mindezt úgy, hogy azért jegyezzük meg, mégiscsak egy isaszegi borbély fia volt. A fiatalember göggyével akkor persze azt gondoltam, hogy lám, ő már Kurtághoz vagy Petrihez nem tudott továbblépni. Óriási erőfeszítéssel eljutott viszont oda, hogy mélységében értette Ril-két és Thomas Mannt, nagyon sokat beszélgettem vele róla, így pontosan tudom.

SÁRA BERNADETT¹⁵: Öt csodálatos évet töltöttem a főiskola után Kecskeméten, de csak évtizedek múlva jöttem rá, hogy mennyi mindent tanultam tőle. Azóta sem találkoztam ilyen személyiségű rendezővel, nagyon szeretett mindenkit és nagyon szerethető ember volt. Egy tanácsát szeretném csak felidézni, amit nekem mondott búcsúzóul, az utolsó évben: „Detti, elsősorban, mint Embert építsd föl magadat!” Akkor még nem tudtam igazán, mit is jelent ez, ma már értem. Nyugodtan mondhatom, mindent neki köszönhetek, azt is, hogy ma a pályán vagyok.

TROKÁN PÉTER: A *Don Carlost*¹⁶ próbáltuk Kecskeméten, ahol már az is nagy dolog volt, hogy Gábor Miklóssal ment a darab. Ruszt Jóska hármunknak írt levelet a próbafolyamat kezdetén, Farády Istvánnak¹⁷, Gábor Miklósnak és ne-

¹¹ Gotthold Ephraim Lessing: *Bölcs Náthán*, 1986. Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, r.: Ruszt József, f. sz.: Avar István

¹² Christopher Marlowe: *II. Edward*, 1993. Budapesti Kamaraszínház, r.: Ruszt József, f. sz.: Gálffi László

¹³ Csikós Attila (1942–2017), Kossuth-díjas és Jászai Mari-díjas építész, jelmez- és díszlettervező

¹⁴ Peter Stein (1937), német színház- és operarendező

¹⁵ Sára Bernadett (1951) színésznő, 1974 és 1978 között a Kecskeméti Katona József Színház tagja.

¹⁶ Friedrich Schiller: *Don Carlos*, 1974, Katona József Színház, Kecskemét, r.: Ruszt József, f. sz.: Gábor Miklós, Farády István, Sára Bernadett, Trokán Péter

¹⁷ Farády István (1951–2004) színművész, 1973–1978-ig a kecskeméti Katona József Színház tagja

kem. Most, amikor a könyv a kezembe került, mindent felidézett bennem. Érdemes elolvasni, ugyanis kiderül belőle, hogyan készült fel arra, hogy a *Don Carlost* megrendezze. A nekem írt másfél oldal azzal kezdődik, hogy mennyire szeret. Megfogalmazta benne, hol tartok, hol fogok tartani, ha ezt a szerepet eljátszom, mire figyeljek és mire ne figyeljek. Olyan kezdeti instrukciót kaptam tőle, amit akkor nem is tudtam igazán feldolgozni. Azt mondtam most, amikor újraolvastam, hogy ezt a három levelet a főiskolán (most már egyetem) a rendező szakos hallgatóknak tanítani kéne, ez egy évnyi anyag. Minden benne van, hogyan kell színészt vezetni, a színészt a szeretet felől megközelíteni, és hogy mire készülünk, mit jelent az előadás. Nagyon mély nyomot hagyott bennünk, és nagyon hálás vagyok, hogy a köteteket megjelentették, mert döbbenetes dolgokat tudtam meg róla, hogy micsoda filozófus volt, vagy hogy majdnem elment Milánóba énekelni. A személye, a mondatai ma is velünk vannak. Még a *Don Carlos*ra kicsit visszatérve, aki igazán remek volt benne, az Farády Pista volt, valahogy megérezte Jóska kisugárzását. Olyat csinált velünk például főpróbahéten, hogy feljött a színpadra és lökdösődött, megbolondította az előadás ritmusát, mániája volt a ritmus egyébként. Ezt is mindig mondogatta: „Olyan nincs, hogy tempó, ritmus van – Nádasdy mondta, de igaza van!” Egyébként a zenei érzéke is megmutatkozott az előadásaiban.

BÖHM GYÖRGY¹⁸: Hogy egy kicsit ne vessünk is: láttuk a képen az előbb a zalaegerszegi előadás meghajlását Az *ember tragédiájából*¹⁹, ott álltam szakállasan. Ruszt éppen kihozott a börtönből, ugyanis hazahoztam egy kiló aranyat. Elvittek hajnali háromkor a színészházból, rendesen autóval, géppisztollyal Pestre. Akkor próbáltuk a *Tragédiát*, aminek a dramaturgja voltam. Vágvölgyi Ilona²⁰ tervezte a jelmezeket, és egyszer csak az asszisztensnek, Zsótér Sanyinak gyanús lett, hogy nem készülnek el a bemutatóra a jelmezek. Javasolta Jóskának, hogy meg kellene nézni a jelmezeket, akkor én már a sitten üdültem, és Jóska közölte a pártbizottsággal, hogy ha nem hoznak ki, akkor hiába jön a miniszter, nem lesz meg a bemutató. Elintézte, elvittek Zalaegerszegre, és elkezdtük összeszedni, amit lehetett, Schäffer Judit²¹ segített a beszerzésben, elkértünk más színházakból, amit tudunk. Így született meg ez a különben nagyon is meghatározó előadás.

SZALMA TAMÁS²²: Nekem a zalaegerszegi *Húsvét*²³ jelentett elképesztő fordulatot a színházi gondolkodásomban. Hosszú évekig nagyon zavaros és rendszerezetlen emlékeim voltak Jóskáról. Szegeden elkezdett velem egy munkát, ami aztán

¹⁸ Böhm György (1953) Jászai Mari-díjas színházi rendező, dramaturg

¹⁹ Madách Imre: *Az ember tragédiája*, 1983. Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, r.: Ruszt József, f. sz.: Gábor Miklós, Fekete Gizi, Szalma Tamás

²⁰ Vágvölgyi Ilona (1940) jelmeztervező, 1982-től a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház munkatársa

²¹ Schäffer Judit (1931–2008) Kossuth- és Jászai Mari-díjas jelmeztervező

²² Szalma Tamás (1958) Jászai Mari-díjas színész

²³ Iszaak Babel: *Húsvét*, 1984. Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, r.: Ruszt József, f. sz.: Farády István, Barta Mária, Szalma Tamás

nem is tudom pontosan, huszonvalahány év múlva fejeződött be, vagy folytatódott inkább. Már az első próbán, emlékszem, egy trónszéken kellett ülnöm, ő pedig azt mondta, ha úgy érzem, álljak fel. Persze már két mondat után fel akartam állni, de ő azt mondta, még ne. Aztán ez így ment egy darabig, végül mind a húsz percet a trónon töltöttem. Ott kezdett velem egy olyan pedagógiai munkát, amelyben én intellektuálisan csak loholtam a nyomában, és hosszú évek kellettek ahhoz, hogy szintetizálni tudjam mindazt, amit nekem mondott. Az utolsó nagy munkám vele Veszprémben a *Galilei*²⁴ volt, ott találkoztunk úgy húsz év után újra. Maculanót játszottam, ott nagyon egymásra tudtunk hangolódni, azt úgy éltem meg, mint egy nagyon jó mester–tanítvány együttműködést. Bizonyos értelemben főművemnek tekintem ezt a pályán. A személyével kapcsolatban egy ökológiai fogalmat tudnék felemlíteni, a környezetvédők úgy hívják, hogy az úgynevezett változó alapértékek szintje. Az ökológusok szerint ugyanis az alapvonalat mi állandóan a rontott világhoz húzzuk. Akik Ruszttal kapcsolatba kerültek, azokkal ez nem fordulhat elő, nem változnak az alapértékeik.

FARKAS IGNÁC²⁵: Fantasztikus korszaka volt az életemnek, amikor odaszerződünk Zalaegerszegre, negyedmagammal a főiskoláról. Maronka Csillával²⁶, Pálfi Zolival²⁷ és szegény Kerekes Lacival²⁸, aki már nincs közöttünk. Ez 1984-ben volt, nagyon sokat dolgoztunk, rengeteget tájoltunk. A kialakuló színház lendülete, az egymás iránti figyelem meghatározó volt, nagyon jó érzéssel töltött el minket, hogy színházat alapíthatunk Zalaegerszegen, Ruszt elképzelései nyomán. Babel *Húsvétjára* én is élénken emlékszem, bátor előadás volt. Igazi csapatmunkát élhettem meg, hitt egymásban mindenki, életem legnagyobb ajándékának tartom, hogy találkoztam Jóskaival. Máig érzem a vállamon a kezét, ahogy félrevonta és három-négy mondattal helyre tette az embert.

KASZÁS GÉZA²⁹: Én arra a vidámságra emlékszem, amiben a Független Színpadon próbáltuk a legnagyobb drámákat. Anekdotalizhatnánk is reggelig, rengeteg apróság eszembe jutott, de inkább néhány alapmondatra hívnám fel a figyelmet, ami valósággal belém égett. Például: „Ne hagyjátok gondolkozni a nézőt” – ezt mondta mindig Jóska. Olyan sodrás kell, gondolati sebesség, hogy a hatása alá kerüljön a darabnak, aztán majd otthon összerakja. Vagy: „A szabályok tökéletes betartása a legnagyobb szabadság” – ezt azt hiszem, Toscanini mondta, és Ruszt átültette a színházra. Soha nem próbáltam annyira boldog szabadságban, mint vele.

²⁴ Németh László: *Galilei*, 2004. Veszprémi Petőfi Színház, r.: Ruszt József, f. sz.: Vass Gábor, Cservenák Vilmos, Meszléry Judit, Lukács József, Szalma Tamás

²⁵ Farkas Ignác (1959) színész, rendező

²⁶ Maronka Csilla (1961) színésznő, 1984-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1984-től volt a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház tagja

²⁷ Pálfi Zoltán (1957), színész, 1984-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 1984-től volt a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház tagja

²⁸ Kerekes László (1961–2000), színész, 1984-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 1984-től volt a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház tagja

²⁹ Kaszás Géza (1957) színész

Nagyon vevő volt a játékra. Folyamatosan dolgoztunk vele, közben állandóan nevelt minket, hozta a kazettákat, meghallgattatta velünk ugyanazt a zeneművet több előadásban például, folyamatosan emelte a kulturális szintünket, és ezt mindig a darab kapcsán tette. „Nem tőlem fogtok tanulni, hanem egymástól” – ezt is mondta, és különösen igaz volt a Független Színpadra, ahol mindig együtt voltunk.

BAGÓ BERTALAN³⁰: Amikor megcsináltuk '89-ben a Független Színpadot³¹, akkor egy nagyon erős generáció próbált meg saját lábra állni, és elszakadni a kőszínháztól. Nagyon nagy energiával dolgoztunk, de azt éreztük a második év után, hogy Jóska elfáradt, viszont bennünk még mindig megvolt a fiatalos lendület. Ez aztán feszültséget okozott köztünk és közte. Nagyon sokat vitáztam vele, ez aztán odáig ment, hogy össze is vesztünk. De lehet, hogy ez generációs probléma is volt. Akkor nyílt ki a világ számunkra, addig csak a rendezők jutottak el például külföldre, a színész nem sokat látott abból, ami Európában folyik. Jóska a Grotowski-féle színházat nagyon magáévá tette, de mi már úgy éreztük, hogy túl kellene lépni azon, valami mást szeretnénk, ezért voltak konfliktusok, egy két év után szét is robbant ez a csapat. Jól indult, de egy idő után mintha nem izgatta volna már, és elengedte a dolgot.

KAMARÁS IVÁN³²: A Budapesti Kamaraszínházban Calderón *Állhatatos hercege*³³ kezdődött a kapcsolatom Jóskával, akit kicsit kívülállóként szemléltem, később az *Othello*³⁴-próbák alatt is. Misztikus élmény volt a vele való munka, kiváltságos érzést jelentett, hogy csillag lehettem az ő univerzumában. Volt egy olyan álmom, hogy magával rántott a Dunába, és amikor kérdeztem, most akkor meg fogok fulladni, akkor azt válaszolta, vedd észre, hogy kapsz levegőt! A másik misztikus élményem, amikor elhívott a New York Kávéházba (a mai napig őrzöm a számlát). Azt kérdezte: belegondoltam-e abba, mi van, ha sikerül az *Othello*-előadás. Ha bukik, nem gond, pár évet ülsz a kispadon – mondta. De mi történik, ha siker lesz? Nem játszatsz hatodik alabárdost ezután! Akkor nem értettem, de az utána következő tíz évben megértettem, miről beszélt. Az *ember tragédiájával* kapcsolatban egyszerűen behúzott a csőbe. Felhívott, és megkérdezte tőlem, mit tudsz erről a Sarádi Zsoltról³⁵. El tudja játszani a Lucifert? Válaszolgattam, aztán egyszer mellékesen: És te el tudnád játszani? – Hát így. A *Tragédia* nagy struktúra volt, és felejthetetlen élmény, de szomorú búcsú is egyben.

³⁰ Bagó Bertalan (1962) Jászai Mari-díjas színész, rendező

³¹ A Független Színpad (1982–1993) a szegedi Nemzeti Színház társulatából kivált fiatal művészekből alakult, Ruszt József vezetésével. Első jelentős sikerük Shakespeare *Rómeó és Júliája* volt. A társulat 1991-től Budapesten működött.

³² Kamarás Iván (1972) Jászai Mari-díjas színész, filmszínész

³³ Pedro Calderón de la Barca: *Az állhatatos herceg*, 1995, Budapesti Kamaraszínház, r.: Ruszt József, f. sz.: Kamarás Iván, Gálffi László

³⁴ William Shakespeare: *Othello*, 1996. Budapesti Kamaraszínház, r.: Ruszt József, f. sz.: Kamarás Iván

³⁵ Sarádi Zolt (1977) színész, 1999-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, ezután a Szegedi Nemzeti Színház, majd 2003–2010 között a Vígszínház tagja



80 éve született Ruszt József

"A szünetben csinálom a színházat"

2017. szeptember 10. / Bethlen Téri Színház

GÁLFFI LÁSZLÓ³⁶: Engem is nagyon hamar megunt, mint mindenkit, de nem adtam fel. Addig cukkoltam, hogy meg akarom rendezni a *Philoktétészt*, hente jártam a nyakára, hogy az lett a vége, ő rendezte meg nekem a darabot³⁷. Mindent elmondtak itt a kollégák, de talán egy kimaradt: nyolcvan éves lenne, még föl kellene, ha föl lehetne hívni!

(Lejegyezte és szerkesztette: Ungvári Judit)

³⁶ Gálffi László (1952) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, érdemes művész.

³⁷ Szophoklész: *Philoktétész*, 2000. október 13., Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, r.: Ruszt József, f. sz.: Gálffi László

"Do Not Let the Viewer Think."

Recollections About József Ruszt

József Ruszt, a distinctive character in 20th century Hungarian theatre life, would have turned 80 this year. The Kossuth Prize winning director, founder of the theatre in Zalaegerszeg, was commemorated by a photo exhibition, roundtable discussion and an unusual reader's theatre production at the Bethlen Téri Színház (Bethlen Tér /Square/Theatre), Budapest, on September 10. József Ruszt graduated from the Színház-és Filmművészeti Főiskola (College of Drama and Film), Budapest, in 1963, in Kálmán Nádasy's class. While still at college, he started stage directing at the Egyetemi Színpad (University Stage) during the legendary years, then was signed up in Debrecen. From 1974 to 1978 he worked as chief director at Katona József Theatre in Kecskemét, later worked briefly in the Népszínház (Folk Theatre) and in Szeged, too. From 1982 he was the artistic director, chief stage director as well as director of the new Zalaegerszeg theatre, and after a short detour at the Nemzeti Színház (National Theatre), he headed for Szeged once again and founded the Független Színpad (Independent Stage). His career is remembered in six volumes, edited by István Nánay, András Forgách and András Tucsni, through documents, diaries and memoirs. The moderator of the roundtable remembering József Ruszt, István Nánay, followed the stages of Ruszt's course of life and asked the colleagues to make their comments accordingly, which they did graphically evoking the figure of the director. This is a selection from those appraisals and recollections.

IFJÚSÁGI PROGRAMOK A NEMZETI SZÍNHÁZBAN

1. KÖLYÖKNAPOK A NEMZETIBEN

Minden hónap egy-egy vasárnapján, ünnepekhez, eseményekhez kapcsolódóan szervezzük ingyenes Kölyöknapjainkat, ahova az óvodás és iskolás gyerekeket a szüleikkel együtt várjuk! A Kölyöknapokon a színjátszáshoz kapcsolódó kézműves-programok, színházi előadás vagy koncert várja vendégeinket!

2. ÁDAMOK ÉS ÉVÁK

Az immár országos mozgalommá vált ÁDAMOK ÉS ÉVÁK ÜNNEP-én középiskolás színjátszó csoportok – minden évben új témát kapva – munkájukat, tanárika és a színház mentorai által segítve, minden év januárjában színházi galán mutatják be a Nemzeti Színház Nagyszínpadán.

3. NEMZETISZÍNHÁZTÖRTÉNETI VETÉLKEDŐ

A négyfordulós vetélkedő során négy fős, középiskolás csapatok mérik össze tárgyi tudásukat, kutatóképességüket, kreativitásukat. Az első három forduló az Interneten zajlik, a döntőre – értékes nyereményekért – a színházban kerül sor. Az elmúlt évek vetélkedőinek feladatai és azok megoldásai a nemzetisinhaz.hu/vetelkedo oldalon hozzáférhetők.

A fenti programok mindegyikéről információ kérhető Pintér Szilviától, a Nemzeti Színház ifjúsági programfelelősétől:
szilvia.pinter@nemzetisinhaz.hu



4. SZÍNHÁZ PEDAGÓGIAI FOGLALKOZÁSOK

Előadásainkhoz ajánljuk két- és háromlépcsős színházpedagógiai foglalkozásainkat. tizenöt-tizenhat fős, általános és középiskolás csoportoknak az előadás előtt a színpadi mű befogadását, utána pedig a látottak mélyebb megértését segítő, egy-egy órási foglalkozást tart színházpedagógusunk. Ajánljuk a János vitézhez, a Csongor és Tündéhez, a Szentivánéji álomhoz, valamint ideai bemutatóink közül a Bánk bánhoz, az Egri csillagokhoz, az Uri murihoz és a Cseresznyés kerthez!

5. RÁHANGOLÓ

Az előadás előtt egy órával a produkció dramatizálja és/vagy rendezője mintegy negyven perces bevezető beszélgetést tart az iskolai csoportnak. A ráhangoló után a diákok felkészültebben ülnek be az előadásra, felfigyelhetnek összefüggésekre és érdekes részletekre is. A programra legalább két héttel az előadás előtt kell jelentkezni!

6. KÖZÖNSEGTALÁLKOZÓ

Az előadás után a színészek és az előadás dramatizálja találkoznak az iskolai csoportokkal, és beszélgetnek a darabbal kapcsolatos élményekről. A mintegy harminc perces találkozáson közös fotózásra, dedikálásra is alkalom nyílik. A programra legalább huszonöt fős iskolai csoportok jelentkezését várjuk, legalább két héttel az előadás előtt!

A fenti programok mindegyikéről információ kérhető Pintér Szilviától, a Nemzeti Színház ifjúsági programfelelősétől:
szilvia.pinter@nemzetisinhaz.hu

7. KULISSZAJÁRÁS

A csoportos iskolai színházlátogatások alkalmával, az előadás előtt nyílik rá lehetőség. Mintegy negyven perces séta közben bemutatjuk a színház működését, a színpadokat, az öltözőket és egyéb „háttérérdekeségeket” is. Egyszerre legfeljebb harminc diákot tudunk fogadni. A programra legalább két héttel az előadás előtt kell jelentkezni!

Jelentkezés a kulisszajárásra:
latogatas@nemzetisinhaz.hu



DIÁKJEGYEK, DIÁKKEDEZMÉNYEK

#nemzetiadiakokert

a Nemzeti Színház új programja a 2017/2018-as évadban
Négy előadásunkat: a János vitéz, a Csongor és Tündét, a Tóth Ilonkát és a Fekete ég – A fehér felhő című darabokat diákcsoportok (és kísérőnárak) számára ingyenessé tettük. Célunk, hogy a magyar irodalomtörténet fontos műveit és a magyar történelem sorsfordító pillanatait megidéző előadásainkat a lehető legtöbb diák számára elérhetővé tegyük.

DIÁKBÉRLETEK

BUBIK ISTVÁN diákbérlet:
3 előadásra érvényes, 3.000Ft
KASZÁS ATTILA diákbérlet:
4 előadásra érvényes, 3.600Ft
A diákbérletek bármely előadásra beválthatók, a nagyszínpadi előadások esetében a karzatra szólnak.

CSOPORTOS DIÁKKEDEZMÉNY

Mértéke 40% mindegyik színpadunkon, mindegyik székünkre. Igénybevételéhez legalább 20 diák részvétele szükséges, kísérő(ik)nek 200 forintos jegyet biztosítunk.

PEDAGÓGUS JEGY

Játszó- és ülőhelytől függetlenül a jegyár-kedvezmény mértéke 40%. Pedagógusigazolvánnyal egy előadásra két jegy vásárolható!

A diákbérletek és diákjegy-kedvezmények igénybevételére, valamint az ingyenes előadásokra történő jelentkezés, regisztráció:
jegy@nemzetisinhaz.hu

A Nemzeti Színház iskoláknak szóló programjaira az iskola@nemzetisinhaz.hu e-mail címen lehet jelentkezni. Munkatársunk minden kérdést, időpontot, részletet egyeztet az érdeklődőkkel!

„[A Bánk bán], e klasszikus magyar dráma már megfogalmazása pillanatában vér és ideg szerint a színpadhoz tartozott. Nincs még egy drámai alkotás irodalmunkban, mely ennyire a színpad megtanulhatatlan törvényének átéléséből született volna, és amely ennyire e műfaj örök és egyetlen igaz »anyagának«, a színészi léleknek költői megtestesítése lenne.” (Németh Antal)

„[Tímár József] fizikuma nem emlékeztetett a hősszínészekére, a próza tenorjaira. Volt benne valami gyengeség, puhaság is, amely azonban csak hitelesebbé tette az erkölcsi harcot s az abból táplálkozó érzelmi feszültséget. Beszédjében is mintha egy legyőzött beszédhiba Démoszthenész-kavicsai kísértettek volna, attól azonban csak igazabbá, kevésbé színpadivá vált, amikor a szíven fűlt, gyönyörű meleg hang a száját elöntötte.” (Németh László)

„Öt csodálatos évet töltöttem a főiskola után Kecskeméten, de csak évtizedek múlva jöttem rá, hogy mennyi mindent tanultam [Ruszt Józseftől]. [...] Azóta sem találkoztam ilyen személyiségű rendezővel, nagyon szeretett mindenkit és nagyon szerethető ember volt. Egy tanácsát szeretném csak felidézni, amit nekem mondott búcsúzóul az utolsó évben [...]: „Detti, elsősorban mint Embert építsd föl magadat!” Akkor még nem tudtam igazán, mit is jelent ez, ma már értem. Nyugodtan mondhatom, mindent neki köszönhetek, azt is, hogy ma a pályán vagyok.” (Sára Bernadett)

„A III. Richárdban arról beszélünk, hogy az új generációnak olyan évtizedes törésvonalak mentén kell léteznie, amelyek igazodásra kényszerítik. Nem értjük, mi és miért történik körülöttünk, ezért befolyásolhatóak vagyunk, sebezhetőek. [...] Nem akarjuk, hogy bedaráljon minket a rendszer, hogy megmerevedjünk, nem akarunk lemondani arról, hogy megtaláljuk saját hangunkat. Nem egyszerű ez, mert nagyon kevés a kapaszkodónk. [...] Sosem akarunk tiszteletlenek vagy bántóak lenni, de [...] a saját utunkat akarjuk járni, saját szabályokat, jobb szabályokat alkotni. Össze akarunk tartani. Csak hagyjatok minket játszani!” (Szabó Sebestyén László)

„Az Arany János életéről szóló »...kinek az ég alatt már senkije sincsen« című előadásban minden drámai szöveg, epikus narráció és költemény, de a színpadi díszlet és a tárgyi világ összes eleme is úgy van játékba hozva, ami intenzitásában az utcaszínházi produkciók hatásmechanizmusára emlékeztet. [A költő] születését – az idős házaspár elhalt gyermekei után – egy olyan többek által animált bábos etűd jeleníti meg, amelynek szereplője/szereplői egy pár cipőcske, egy kabátka és egy kalapka. Ez adja meg az egész előadás alaphangját, azt tudniillik, hogy az emlékezés valójában mindig az élet és a halál közötti keskeny mezsgyén zajlik – ahogyan azt T. Kantor egész életműve és esztétikai hitvallása tudatosította.

Ez a felfedezés volt az, mely meggyőződéseim szerint a bábművészetet nagykörűvé tette, és kijelölt egy olyan nyomvonalat, mely az előszínházi gyakorlat számára egy új teatralitás felé nyit utat.” (Szász Zsolt)

