

Mit gondoljunk a vastapsról a Fáklyaláng bemutatóján?

Gellért Endre: Fáklyaláng, 1952.¹

Az előadás (színház)kulturális kontextusa:

A Fáklyaláng ősbemutatóján húszperces volt a tapsvihar. Itt rögtön álljunk is meg, mert érdemes kritikailag viszonyulnunk a vastaps legendájához, hiszen a korabeli nézőtől elvárták az éljenezést: Létay Vera, a kor nagy színikritikusa, később a Filmvilág főszerkesztője írja igen bátran 1968-ban: „Illyés Fáklyalángja valódi arany. S ez az ismételt megbizonyosodás talán nagyobb művészi siker, mint az 1952-es bemutató húszperces tapsvihara. (Akkoriban szerettek tapsolni.)”² Az ’52-es ősbemutató rendezője, Gellért Endre nemcsak ezt a darabot, de a teljes Illyés-korpuszt is megrendezi, és Major mellett tíz éven át a Nemzeti Színház háború utáni aranykorszakának nagy rendezőegyenisége.

Felvétel híján az előadásról egyrészt hipotéziseket alkothatunk korabeli fotók és kritikák segítsé-

gével, másrészt szintén elemzésünk tárgya kell, hogy legyen Pethes György ’68-as felújítása Gellért rendezése alapján, hiszen a tévéjáték Görgei-alkaja a kulturális emlékezetben összefonódik Bessenyei testével. A drámaszöveget ma elsődlegesen ezzel a színrevitelrel azonosítjuk, amely erősen hordozza az ötvenes évek kurzusfilmjeinek stílusjegyeit: így könnyen eszünkbe juthatnak Keleti Márton filmjei pl. a *Föltámadott a tenger* játékstílus, igazság- és üzenetközvetítő szándéka, ideologikus hajlama, különösképpen Soós Imre karaktere, ami az igazsághoz mindig hű, szálfaderekű magyarságábrázolást illeti. Nem véletlenül játszotta később színházban Soós Imre Józsa szerepét.³ 1968-ban, Pethessel egy évben a darabot Bodnár György is színpadra állítja, de csak a két főszereplőt tartja meg az 1952-es rendezésből. Bessenyei Ferenc ezért a szerepéért tér vissza a Nemzeti Színházba: „Aztán

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

Illyés Gyula: *Fáklyaláng*, Katona József Színház (A Nemzeti Színház Kamaraszínháza), Bemutató dátuma: 1952. 12.12.2 (ősbemutató Rendező: Gellért Endre, Dizlettervező: Varga Máttyás, Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz, Társulat: Nemzeti Színház, Színészek: Bessenyei Ferenc (Kossuth Lajos), Ungvári László (Görgei Artúr), Máthé Erzs (Kossuthné), Kárpáti Zoltán (Szemere Bertalan), Siménfalvi Sándor (Csányi László), Árva János (Vukovics Sebő), Márki Géza (Horváth Mihály), Lendvay Lajos (Batthyány Kázmér), Keresztesi Béla (szerepkettőzés – Aulich Lajos), Somló István (szerepkettőzés: Aulich Lajos), Bihari József (Józsa Mihály), Somogyvári Pál (Molnár Ferdinánd), Bodnár Jenő (Ihász), Ambrus András (András), Bánffy György (Sebesült tiszt), Járay Sándor (Kossuth segéd tisztje), Horváth Imre (Görgey segéd tisztje), Kaló Flórián (Egy tiszt).

² Létay azt állítja, hogy a darab nemcsak lerombolja a hamis illúziókat, hanem igazságokat is állít a helyükbe. De egyúttal ezzel kapcsolatos dilemmáinak is hangot ad: „Ha a zseniális Gellért Endre élne, bizonyosak lehetünk, ma nem ugyanúgy rendezte volna meg a darabot, mint tizenöt évvel ezelőtt. Mi változtunk meg nagyon (...) Mintha az előadást a dráma lélektani alapanyagától idegen hazafias pátosz olajrétege vonná be. A feszes atillák, bodorított parókák, bajszok, szakállak inkább egy korabeli borbélyüzlet brillantinszagát árasztják, mint az utolsó aradi minisztertanács zaklatott légkörének hitelességét. Az időnként fellobogó patetizmust, a szavaktól, érvektől való megmámorosodást, melyet az író Kossuth jellemrajzában színéül használt, a társulat többi tagja nem egyszer játéktípusként értelmezi.” In. Létay Vera: *A költészet és az igazság fáklyalángja*, In: *Igent és nemet mondani*, Magvető, Bp., 1972. 92–95.

³ Lendvay Ferenc: *Fáklyaláng*, Debreceni Csokonai Színház, 1953. (A színészkönyvtár.hu szerint: <http://www.szineszkoznyvtar.hu/contents/p-z/soosszin.htm>; az OSZMI Színházi Adattára nem tud erről).

megkínálták őt másodszer is a Fáklyaláng Kossuth-szerepével, hogy visszahódítsák. Ahogy elszökött a Nemzetiből, úgy vissza is menekült.”⁴

Az előadás kritikai visszhangja nagyrészt apologikus, noha Illyés ennek hatására dönt úgy, hogy részben átdolgozza a drámát a hatvannyolcas bemutatóra. Az Irodalmi Újság (az Élet és Irodalom előképe) az előadást a hazaszeretet tematikáját a szocialista esztétikához híven megjelenítő példák közé sorolta: „Gellért Endre, a Fáklyaláng rendezője, kiemelkedő művet alkotott a maga területén, s példát mutat arra, hogyan kell a hazaszeretet nagy mondanivalóit a szocialista színpadi művészet eszközeivel kifejezni.”⁵ A nemzeti ideológia kurzusdarabjává tehát már a korabeli kritika kezdi avatni a *Fáklyalángot*: „Ritkán jelent meg eddig ennyire világosan, ennyire ízig vérig hitelesen, lelki alkatának ilyen jellegzetes megnyilvánulásában színpadjainkon a magyar nép.”⁶

Ugyanakkor a bemutató idején Sztálin még él, így az ő és Rákosi-kontextusában talán központibb jelentőséget nyer az árulás-tematika: Görgei alakját Illyés démonizálja az értékbiztonság határozott, líraian abszolutizált, totális állításával; a *Fáklyaláng* tehetségesen megírt kurzusmű, különös kentaur, egy, a hatalom által támogatott vitadráma a zsmarnokságról.

Dramatikus szöveg, dramaturgia:

A darab három felvonásból áll, de voltaképpen egyfelvonásos: sem az első, sem a harmadik szín nem tekinthető olyan összetettnek, mint a középső felvonás, a kritikák meg is írták, ideológiai érvelésbe bújtatva az esztétikai ítéletet. Előfordul, hogy az utójátékot el is hagyják,⁷ nem annyira politikai megfontolásból, inkább (ahogy azt később látni is fogjuk) mert a darab szerkezete merőben problematikus.

A *Fáklyaláng* vitadráma, ahol Kossuth és Görgei, a nemzet két ikonszerű alakja csap össze. Nem vita kérdése azonban a Kossuth-Görgei vitában Kossuth igazságának alapvetése; ellentétben a mindig polifonikus igazságú Illyés-versekkel. De a darab gondolatiságában mégsem elszigetelt, egyedi jelenség, mert Illyés egész életművében felülírja a „mi lesz a szabadság megszerzése után”-kérdését a szabadság és a zsmarnokság leverésének prioritása.

Margócsy István szerint Illyés életművének problematikusságát az okozta, hogy „az ő számára, ki mindvégig úgy mutatta és állította, hogy közössége (osztálya, népe, nemzete) felszabadításán dolgozik, maga a felszabadítás, felszabadulás (illetve annak igénye és ígérete) nemigen jelentett mást és tartalmasabbat, mint a zsmarnokság hiányát, a zsmarnokság lebontásának szükségét, s épp ama kérdés, miszerint vajon mi végre lesz majd jó (s kinek a számára) az elkövetkezendő szabadság, nem tétezt fel. Az a fantasztikusan szép és tágkeblű, valóban kirekesztés nélküli nemzetfelfogás, mely Illyés legnagyobb szabású megnyilatkozásaiban testesül meg, állandóan és minden ízében a szabadság ígézetében fogalmazódik meg – csak épp az nem mondatik ki soha: vajon milyen lesz vagy lehet egy olyan szabad élet, melyre a történelem csapásai miatt eddig nem kerülhetett sor, de amely egykor bizonyára eljövendő; az nem körvonalaztatik vagy konkretizálódik, hogy a társadalmi igazságtalanságok lebontása és felszámolása után mit is fog majd csinálni a felszabadult közösség: az utópia, mely mindent áthat, üresen marad.”⁸ Hasonlóképpen a drámában is: a szabadságharc győzelme és a magyar szabadság kivívásának fontossága szintén felülírja az ezért hozandó emberáldozat jelentőségét.

A kritikával egyetértve Illyés is a hazafias szellem drámájaként jellemezte darabját: „Kossuth és Görgey személyében két ellentétes vélemény csap

össze drámámban a kérdés eldöntésére – ki az igazi hazafi? Az, aki a néppel és a népért, vagy pedig, aki a nép nélkül akarja megvívni csatáját?”⁹ Ennek megfelelően ír a Szabad Ifjúság kritikusa is: „Mire tanítja a Fáklyaláng a ma élő ifjúságot: mindekelőtt hazaszeretetre.”¹⁰

Ha azonban figyelembe vesszük a társadalmi kontextust, akkor még inkább szembevetendő, hogy a hazafiság mennyire az árulás szintén központi problémakörén keresztül jelenik meg. A magyar szocializmus nemzeti karakterébe – ahol a „köz-mopolita” jellemzés feljelentésszámba ment – végső soron illeszkedett volna ez a nemzeti kérdésfelvetés. Csakhogy míg a darab ravasz módon aláveti magát a jól megcsinált színdarab és a nemzeti ideológia kurzusideáljának, némileg felül is írja a kurzusdramaturgiát, amennyiben az árulás-narratíva enyhe rendszerkritikának is olvasható.

Ahogy drámáinak főszereplői, úgy Illyés maga is a nemzet megmaradásért küzdő magányos hőst és váteszt alakította, ugyanakkor társadalmi elkötelezettségéből adódóan e szerep ellentmondásos is. Önellentmondásairól Margócsy István a következőket írja: „Hasonló feszültségeket tapasztalunk Illyés költői szerepvállalásának esetében is – az eddigi szakirodalom e téren nyújtotta a legátfogóbb leírásokat, s Kulcsár Szabó Ernő említett tanulmánya¹¹ is e kérdésnek adta meg igen radikális kritikáját. (...) Illyés műveiben, minden korszakában egyszerre kétféle szerepben mutatta magát: társadalmi elkötelezettségéből következően egyrészt az alsó osztályok, a nép és a nemzet konkrét történelmi megjelenési formái fölé emelkedett képviselőként, a nép és a történelem külső szemlélőjeként. A két, egymástól természetesen el nem választható szerep azonban folyamatosan ellentmondásban is van egymással: a művekben a költőnek, az írónak emiatt, tulajdonképpen társadalmi felemelkedése okán, állandó lelkiismeretfurdalása van, s költészetét, írói mivoltát így egyszerre éli meg menekülésként, valamint elhivatottságként is”¹²

A drámában, de feltehetőleg Gellért-rendezésében is, a tévéjátékban pedig mindenképpen fontos

dramaturgiai szerepet kap a kézfogas. Kossuth és Görgei, a nemzet atyja és az „áruló” parolázik, a tét természetesen Görgei végső döntése; a kézfogas jelentené mindahányszor, hogy Kossuthnak sikerült őt meggyőznie, és ennek a kettejük közötti megállapodásnak a megszegése jelentené a hazaárulást. Így a gesztus az igazság szimbólumává válik, a „kezet rá”, az árulóval szemben Kossuth és a becsületi oldal biztosítéka: Illyés egy későbbi verseskötetének címe is *Kézfogások* (1956).

A dráma jóformán húzás nélkül hangzik el mindkét színházi előadáson (1952, 1968) de a tévéjátékban (1968) elmarad a darab végéről az *utójáték*. Illyés Gyula később a hatvannyolcas bemutatóra átdolgozta az első felvonást, ezt a részt bírálta egyébként korábban a legtöbb (egyébként dicsérő) kritika is. A Szabad Nép kritikusa írja: „Mit fejez ki az, hogy a Fáklyalángban – ellentétben a valósággal – Kossuth és Józsa, tehát Kossuth és a parasztság között teljes és kölcsönös bizalom uralkodik, hogy Kossuth pontosan és világosan látja a szabadságharc helyzetét, a teendőket, a válság megoldását – és Görgey mégis felülkerekedik? Mit fejez ki az olyan ábrázolás, amiben nem Kossuth hibái jelentik – legalább részben – az okát annak, hogy kialakulhatott az a helyzet, amelyben Görgeié az utolsó szó? A válasz világos: ha az ábrázolás hallgat arról, hogy a vezetés hibái jelentették a szabadságharc bukásának egyik fontos okát, akkor akarva-akaratlan túlhangsúlyozza a reakció erejét, lebecsüli a szabadságeszme, a nép erejét.”¹³

Az utójáték – „Kossuth és egykori paraszti katonája, a kubikos Józsa Mihály” találkozása az olaszországi emigrációban – feltehetően dramaturgiailag laza kapcsolódása miatt, tehát ökonómiai-esztétikai okokból, nem pedig politikai-ideológiai megfontolásból került ki a tévéjátékból.

Illyés a magyar hősábrázolás három példáját adja drámatilológiájában, melynek első része a *Fáklyaláng* (ezt követte az Ozorai példa, 1953 és a Dózsa György, 1956). A darabban tematizálódik György Péter szavaival szólva egyfajta „plebejus arisztokráta”¹⁴ természet, amely egyszerre tekintélyelvű,

³ Lendvay Ferenc: *Fáklyaláng*, Debreceni Csokonai Színház, 1953. (A színeszkönyvtár.hu szerint: <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/p-z/soosszin.htm>; az OSZMI Színházi Adattára nem tud erről).

⁴ Sándor Iván: Változó korszak – tartós örökség, *Színház*, 2006. március. 8.), Rendező: Gellért Endre, Dizslettervező: Varga Mátyás, Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz, Társlat: Nemzeti Színház, Színészek: Bessenyei Ferenc (Kossuth Lajos), Ungvári László (Görgei Artúr), Máthé Erzszi (Kossuthné), Kárpáti Zoltán (Szemere Bertalan), Siménfalvi Sándor (Csányi László), Árva János (Vukovics Sebő), Márki Géza (Horváth Mihály), Lendvay Lajos (Batthyány Kázmér), Keresztesi Béla (szerepkettőzés – Aulich Lajos), Somló István (szerepkettőzés: Aulich Lajos), Bihari József (Józsa Mihály), Somogyvári Pál (Molnár Ferdinánd), Bodnár Jenő (Ihász), Ambrus András (András), Bánffy György (Sebesült tiszt), Járay Sándor (Kossuth segédtszije), Horváth Imre (Görgey segédtszije), Kaló Flórián (Egy tiszt).

⁵ Sótér István: Fáklyaláng, Illyés Gyula színműve a Katona József Színházban, *Irodalmi Újság*, 1952/12. 2.

⁶ Sebestyén György: A Fáklyaláng előadása, *Színház és Filmművészet*, 1953/4. 184.

⁷ Alapvető példa a bemutató a hatvanas években és a tévéjáték.

⁸ Margócsy István: Mai futó gondolatok Illyés Gyula költészetéről, *Jelenkor*, 2004/4. 414–421.

⁹ Új drámájáról, a 'Fáklyaláng'-ról beszél Illyés Gyula, tudósítás, *Magyar Nemzet*, 1952/12. 11.

¹⁰ Lányi Viktor: A történelmi tét nagysága, *Szabad Ifjúság*, 1952. 3.

¹¹ Kulcsár Szabó Ernő: „Az (ön)függőség retorikája”, in: uő.: *A megértés alakzatai*, Csokonai Kiadó, Debrecen, 1998. 103–131.

¹² Margócsy István, uo.

¹³ Gimes Miklós: Fáklyaláng – Illyés Gyula drámája a Katona József Színházban, *Szabad Nép*, 1953.01.06.

¹⁴ György Péter: Ego és identitás, *Magyar Narancs*, 2012/40.: <http://magyarnarancs.hu/publicisztika/ego-es-identitas-81937> (letöltés: 2013.03.13.)

mivel egy-egy korszak nagyságai állnak a drámák középpontjában, de mellettük a *Puszták népe* szerzőjénél mindig szót kap a társadalom szegényebb rétegeinek hangja is, most jelesül a kubikos Józsa, aki elvárja feljebbvalóitól, hogy azok tisztességesen beszéljenek vele, nem engedi magát tegezni egy vele azonos korú miniszter által: az öntudatos szocialista kisember típusát azonban mégiscsak elégtelenül ábrázolja Illyés. A Szabad Nép kritikusa szerint: „Józsa szeretetében Kossuthot, van valami a régi szolga szeretetéből s ez akadályozza, hogy e kapcsolat teljességében ábrázolja Kossuth és a nép visznyát.”¹⁵

Rendezés

A dráma talán kevésbé vált színházi emlékeztünk részévé, mint Gellért Endre rendezése, amely a tévéjátéknak köszönhetően egyes képeiben ikonikussá lett. A *Fáklyaláng* a korszak történeti realista rendezéseinek fontos alkotása. Mivel a tévéjáték alkotójának inkább intenciója a megőrzés, mintsem Illyés-darabját újrendezni, és mivel ennek a felvételnek köszönhetően emlékezünk ma Illyés darabjára is, érdemes erről a furcsa keverékről, a tévéjátékról beszélni. Arról az előadásról, amely eleve lehetetlen feladatot tűz ki maga elé: változatlan formában, az ősbemutató rekonstrukciójának szándékával mutatja be Illyés darabját, ami az új korszak új értelmezési keretében természetesen nem lehetséges. A tévéjátékban, amikor Görgei törpének nevezi Kossuthot, a beállítás hatására úgy tűnik, hogy az egyébként magas Ungvári jóval alacsonyabb Bessenyeinél. A játék végén kissé patetikus zene hangzik fel, szimfonikus zenekarral, üstdobbal, mikor felzeng a végszó: „mikor már mindenki feladta, mi még vívtuk a harcot!” Itt elmarad az utójáték is, ami Gellért rendezésének még része volt. Látszólag a szereplők egy helyben állnak és vitatkoznak, de ahogyan a Színház és Film-művészet kritikusa írja: „A Fáklyaláng szereplői nem mozdulatlanok, az előadás teli van a szöveg érzelmi feszültségéből (...) fakadó mozgással”.¹⁶

Szintén ikonikusan kötődik az ősbemutatóhoz a három főhőst, Kossuthot, Görgeit és Józsat játszó színész. Bessenyei a *Fáklyaláng* bemutatójának idején Major Brecht-rendezéseiben játszik, és itt találkozik egy másfajta, az elidegenítésnek hitt játéktípussal, amely hatással van a *Fáklyaláng* alakított Kossuth megformálására is. A korabeli kritika szerint olyannak mutatja Kossuthot, amilyennek a nép emlékezete látja: a szálegyenes derekú, egyes magyar ember típusát reprezentálja Pethes kurzusrendezésében. A két főhős (1952) jellemzően kimagasló kritikát kap: „Ungvári László Görgeyje az ellenség színészi ábrázolásának mesterműve. Nem kívülről kritizálva, hanem belülről. (...) Gyűlöletes! (...) Józsa Mihály: az egész dolgozó magyar nép.”¹⁷

Bessenyei szereptípusa máskor is jellemzően hős-karakter mint Bánk, Kossuth, Görgey (Németh László: Az áruló), Othello, Dózsa (Illyés: Dózsa György, majd Székely: Dózsa György című darabjában), Galilei (Németh László: Galilei), Lear király. Ungvárynak is állandó szerepkörévé vált a sántáni karakter, akit Görgeiként is alakít, markáns, sántáni maszkirozással (maszk: Bihari József). Az előadás kritikái a három főszereplő alakítását veszik számba, az előadás sikere javarészt „ezen a három színészen múlik”¹⁸ – ez annyira így van, hogy a darabban a nők például élő kulisszák.

Színházi látvány és hangzás

A Varga Mátyás nagyszabású, festett díszletei sötét, szinte barlangszerű térként ábrázolják a kárművet, ahová időnként behallatszanak a külvilág zajai, a háború sikerének, máskor a közelgő vereségnek harci zenebonája. Az utójáték díszletében a tér kivilágosodik: „Nyárvégi kert – a pálma, füge, olajfa mutatja, hogy Olaszországban, egy házudvarban”¹⁹ és „Zölden ragyogó, derűs turini kert, mögötte néhány lágú lejtésű hegy, s a fehér rács, mely a kijárást elválasztja a játék fő terétől...”²⁰

A kellékek közül a képeken visszatérő elem a gyertyatartó, melynek fénye a címmel összeolvasva metaforává válik a katakombába sötét terében; egy alkalommal Kossuth a gyertyatartót fegyverként szorosan Görgei arcához tartja – ez a gesztus az igazság fényének metaforarendszerében értelmezendő, megpróbálva leleplezni a homályban rejtőzködő árulót. Csupa férfit látunk, a kackiás bajszú, szakállas magyarságábrázolást, Kossuth egyszerű, fekete öltözetet visel Görgei cícomás díszmagyarjával szemben. A Pethes-rendezésben Józsa maszkirozása (Bihari József), atillájában, hullámos hajával, pödrött, kackiás bajuszával, noha nem cingár alkat, felébreszti a néző Petőfi-képzését. A jelmezek egyéb szempontból is tendenciózusak, Ungvári sántáni karaktert játszik, amibe a korabeli néző beleláthatja korábbi szerepeit, Mefisztót és Belzebubot is. Bessenyei Ferenc jellegzetes, öblös és mélyzengésű hangja találkozik itt Kossuth legendás hangjával, melyről a darab egyik kritikusa jegyezte fel, hogy „Kossuth a nemzetet babonázta meg ezzel a sokregiszterű hangszerezéssel.”²¹ Létay Vera így ír Bessenyei hangjáról: „Kossuthja nemesen megkopott, emberibb, megközelíthetőbb lett, bársonyos zengésű, halk hangjaiban ráismerünk az egykori leírások híres Kossuth-hangjainak meleg árnyalatára.”²²

Az előadás hatástörténete

Miért érdemes ma beszélni a *Fáklyaláng*ról – amennyiben a vastapost az írásunk kezdetén említett okokból nem tartjuk önmagában elegendő érvenek? Az ősbemutató rendezője, Gellért Endre a nagyrealista játék mestere, a kisrealista iskola (Ascher, Zsámbéki, Babarczy) fontos elődjének tekint. Gellért ebben a rendezésében a nemzeti ikonográfiát működteti, és a nemzet egyik jelentős morális dilemmájával foglalkozik: később a kulturális emlékezet számára alakja is úgy maradt fenn mint a „tisza ember” Major népszerű „sántáni” állandó jelzőjével szemben.²³

Az utolsó, még magától értetődő történeti narratíva szereplői a *Fáklyaláng* két '48-as főhőse: Kossuth és Görgei. György Péter írja: „Mit is jelent a kortárs gyakorlatban, hogy 1848/1849 volt az utolsó olyan magyar történelmi esemény, amelynek történeti utóéletét a magától értetődőként bemutatható nemzeti tapasztalat jó példájaként írhatjuk le? A forradalom és szabadságharc volt az utolsó olyan esemény, amelynek korabeli vitáit az utókor tudomásul vette, s azok nem osztották meg végzetesen '48 igaz hiveit.”²⁴

Nincs vita a dráma elemzői között a tekintetben, hogy Illyés nem történelmi hűséggel ábrázolja a két alak viszonyát, amikor Görgeit hazaárulónak állítja be. A viták az esztétikai ítélettel kezdődnek, amikor arra vagyunk kíváncsiak, hogy rendelkezik-e bármilyen esztétikai relevanciával a Kádár-korszakig nagysikerrel játszott mű a fiktív történeti ábrázolás ellenére. Vagy a darab nem több mint a nemzeti drámairodalom demonstratív tárgya. Illyés Gyula művei és a *Fáklyaláng* sem megfellebbezhetetlen érveket a mai irodalmi kánonoknak és a kialakult vitát (többnyire hallgatást) nem lehet megkerülni, ha az ősbemutatóról beszélünk. Bán Zoltán András írja az Illyés-vitában: „Kánonok állnak itt egymással szemben kibékíthetetlenül (...) és mintha Illyés ma már csak a népies kánon védőszentje lenne.”²⁵ Illyés művei nélkül ma biztos, hogy nehéz, talán lehetetlen is beszélni az elmúlt hatvan év magyar kultúrájáról. György Péter teszi világossá, hogy „Ha valaki érteni akarja, hogy mit jelentett a nemzeti kultúra elbeszélésébe vetett hit a kommunizmus idején, annak meg kell értenie Illyést, akit a kortársai megfellebbezhetetlen erkölcsi tekintélynek, igazi apának láttak. Mi, utódok rosszul tesszük, ha semmibe vesszük.”²⁶ Ennek ellenére különös szembesülni ma a darabbeli ironia-mentes nemzeti illúzióval, amikor Kossuth és Görgei felelősségéről másként gondolkozunk. Illyésnek ezzel a darabjával folytatódik a magyar nemzeti sorskérdések drámairodalma, a nép-nemzeti

¹⁵ Gimes Miklós, uo.

¹⁶ Sebestyén György: A Fáklyaláng előadása, *Színház és Filmművészet*, 1953/4. 182.

¹⁷ Lányi Viktor, *Szabad Ifjúság*, uo.

¹⁸ Sebestyén György: A Fáklyaláng előadása, *Színház és Filmművészet*, 1953/4. 185.

¹⁹ Illyés Gyula: *Fáklyaláng*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1968. 89.

²⁰ Sebestyén György: A Fáklyaláng előadása, *Színház és Filmművészet*, 1953/4. 185.

²¹ Benedek András: Arcok és maszkok, egy kor foglalatja és rövid krónikája, *Színház*, 1952. 61.

²² Létay Vera: A költészet és az igazság fáklyalángja, In: *Igent és nemet mondani*, Magvető, Bp., 1972. 95.

²³ MTI: Száz éve született a „szelid sátán”: Major Tamás, 2010. 01. 24., http://kulturport.hu/tart/cikk/I/0/62013/1/kultura/100_eve_szuletett_a_szelid_satan_Major_Tamas (letöltés: 2013.03.13.)

²⁴ György Péter: Ego és identitás, uo.

²⁵ Bán Zoltán András: Több mondat Illyésről (egy új kötet ürügyén), *Magyar Narancs*, 2002/34., http://magyarnarancs.hu/konyv/tobb_mondat_illyesrol_egy_uj_kotet_urugyen-58629. (letöltés: 2013.03.13.)

²⁶ György Péter, uo.

narratíva, amelyre ironikus reflektálásokat is találunk a kortárs színházban (Pintér Béla, Mohácsi-testvérek).

Magát a darabot ugyan ma ritkán veszik elő, de a Kossuth-Görgei kérdés még egyszer előkerül a korszak drámaíróinál. Míg Illyésnél Görgeit inkább árulószerpben látjuk, Németh László *Az árulóban* (1954) azt is vizsgálja, hogyan lehet a vádat részben elismerve tisztázni a lelkiismeretet. Ahogyan azt már láttuk, a *Fáklyaláng* vitadráma, a második felvonás egy az egyben érvek és ellenérvek, két nézőpont összecsapása, ez a vonás később fellelhető Székely János és Sütő András drámáiban is. Ugyanakkor a korszak egyes kritikusi a darabot a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* folytatásának látják,²⁷ a *Bánk bán*hoz a *Fáklyaláng*ot Kossuth alakjának hősiessége és Józsa jellemzően tiborciként aposztrofált szerepköre is hasonlíthatja.²⁸

Ennek megfelelően Illyésből napjainkra a nemzeti ideológia kurzusírója válik, vita robban ki személyének ellentmondásaiból, 2013-ban pedig az

MTA bezárhatja az Illyés-archívumot, a hagyaték tehát már nem található meg egyetlen jól kutatható tárhelyen.

A bemutatót követően az '50-es években dömpingje van a *Fáklyaláng*nak, Szegeden, Szolnokon és Debrecenben is játsszák közel ugyanabban az évben (Szeged, Szolnok, Debrecen (1953), Győr (1954), de Illyés át is dolgozza a kritikák „javaslatainak” mentén, és '68-ban már ezt a verziót játsszák. A következő boom a '60-as évek végén következik (Veszprém, Katona József Színház, Miskolc, 1967–68.) – a szabadság levegőjével újra elő merik venni a darabot. Kérdés, hogy miért „lobban fel” '68-ban ismét a *Fáklyaláng*, ki és miért rendeli el? A '70-es évek folyamán még elvélve játsszák a darabot (Békéscsaba, Budapest, Győr, Debrecen), utána viszont sokáig egyáltalán nem. Legközelebb 2002-ben találjuk műsoron, de többé nem azokban a színházakban, amelyeket a kritikaírás vagy a színháztörténet-írás kiemelkedő jelentőségük okán követ figyelemmel.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

A kopasz énekesnő 1967-ben

Gergely Géza: A kopasz énekesnő, 1967.¹

Az elemzés módszertana

Jelen elemzés igen jól demonstrálja a mai színház-történeti kutatás mint történeti diskurzus problematikus pontjait. Mivel olyan előadás képezi az elemzés tárgyát, amelyet az elemző nem láthatott,² az előadás újrateremtésében teljes egészében másodlagos forrásokra kell támaszkodnunk. Ebben az esetben látványosabban nincs esélye a korhű rekonstrukciónak – akkor járunk el korrekt módon, ha újrateremtésről, újraélesztésről, újrafeltalálásról gondolkodunk, illetve, ha elismerjük, hogy ezzel sosem az eredetit, hanem az egykori előadás egy verzióját hozzuk létre.³

Újrateremtés alatt olyan hermeneutikai folyamatot értünk, amelyben egy-egy újabb adat felbukkanása újabb értelmezésre készítet, az addigi tudás újraértékelésére, és amelynek ekképpen nincs végső állapota. A folyamat eredménye egy háló, amelynek kapcsolódási pontjai esetében mindig fennáll az újraprendezés lehetősége, és az egyes adatok

értelmezési mezejét megnöveli, hogyha továbbszövődő hálóban gondolkodunk, amelyben a kapcsolódási pontok új adatokat hoznak létre, megnövelve ezzel a korábbiak mobilitását. A háló különféle dokumentumok adatait tartalmazza, illetve hozza mozgásba: szöveges és képi adatokat, illetve ezek különféle kombinációit. Első látásra a képek rejtik magukban a színházszerűséget, a performatív dimenziót, de mint később látni fogjuk, a performativitás más adatokra is vonatkozhat.

A háló metaforáját alkalmazva a fényképek mint dokumentumok használatára azt látjuk, hogy a színházi fotó mint képről készült kép (Balme)⁴ önmagában sosem elégséges dokumentum, hiszen mindig valamilyen (ideologikus) színházi és/vagy fotográfiai konvenció szerint örökíti meg a színpadi eseményeket. Ennek rajzolatát segít felfedni az a tény, hogy a korabeli fotók még mindig beállított („megrendezett”)⁵ fotók voltak, tehát nem lehetett spontánul ellesett pillanatokot megörökíteni, hanem ki kellett választani és „megfagyasztani” azokat

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

² A kopasz énekesnő, Bemutató dátuma: 1967. 02. 21, a bemutató helyszíne: Marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Stúdió terme, Rendező: Gergely Géza, Szerző: Eugène Ionesco (Eugen Ionescu), Fordító: Gera György, Kísérőzene: Szabó Csaba, Díszlet- és jelmeztervező: Kemény Árpád, Társulat: negyedéves végzős diákok osztálya, Színészek: Brătescu János (Mr. Smith), Kiss Ildikó (Mrs. Smith), Tóth-Páll Miklós (Mr. Martin), Bartis Ildikó (Mrs. Martin), Rác Mária harmadéves h. (Mary, a szobalány), Geréb Attila, másodéves h. (A tűzoltóparancsnok).

³ V.ö. Maggie B. Gale- Ann Featherstone: The Imperative of the Archive. Creative Archive Research. In: Baz Kershaw és Helen Nicholson: *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011. 23.

⁴ „Akárcsak a színház maga, a színházi fotó is mindig egy képnek a képe (an image of an image), hiszen sosem egy talált és autentikus valóságdarabot reprezentál, hanem olyasvalamit, amit már előzőleg megformáltak és színpadra állítottak.” Christopher Balme: *Introduction to Theatre Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 106.

⁵ A „megrendezett fotó” kifejezést Soulages használja Jean-Claude Lemagny nyomán, a „szubjektív, kidolgozott, autonóm fotókra”, szemben a „közvetlen fotóval”, amely a riportfotó, portré és tájkép esetét jellemzi. A kettő közti különbséget jól megragadja az alábbi kijelentés: „... a »közvetlen fotográfiát« a fénylő tárgy írja, míg a »megrendezett fotográfiát« az alany írja, mint valami felvilágosult uralkodó.” (Francois Soulages: *A fotográfia esztétikája*. Ami elvész és ami megmarad. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011. 69.) Ebben az időben a színházi fotó olyan megrendezett fotó, amely nem vállalja fel megrendezetségét. Az ellenpólus pedig a színházi művészfotó, amely később jelenik meg. E kérdéshez lásd még: Ungvári Zrínyi Ildikó: Testreprezentációk és előadásnyelv a 40–60-as években. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története*. Marosvásárhely, UartPress, 2011. 74–94.

²⁷ Hubay Miklós: *Fáklyaláng – Illyés Gyula színműve a Katona József Színházban*, *Népszava*, 1952.12.28.

²⁸ A *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* a magyar drámatörténetben állandó autoritás: hozzájuk hasonlítani egy-egy drámát legalizációt jelent, és gyakran olyan művekkel is előfordul, amelyeknek az említett darabokhoz semmi közük.