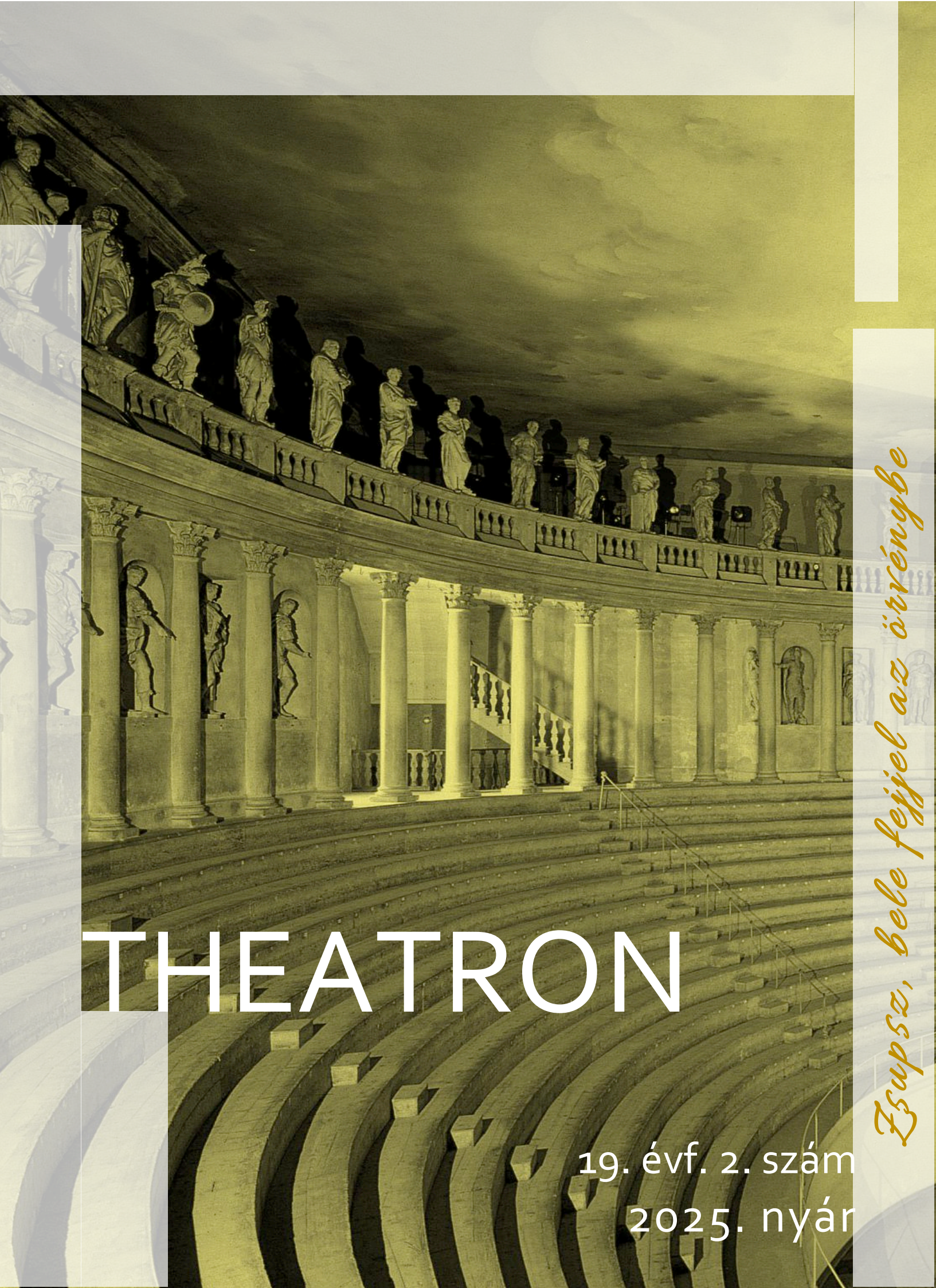




THEATRON

19. évf. 2. szám
2025. nyár

Zsupsz, bele fejjel az örrénybe

THEATRON

Zsupsz, bele fejjel az örvénybe

Színháztudományi periodika

19. évfolyam, 2. szám

2025. nyár

Szerkesztőség, kiadó:

Theatron Műhely Alapítvány

1041 Budapest

Kiss János utca 4/A.

E-mail: info@theatron.hu

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna

Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szerkesztőbizottság tagjai:

Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás,

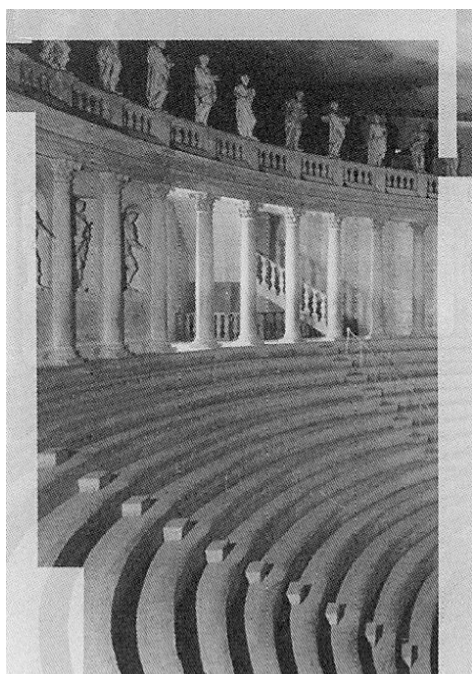
Porogi Dorka, Schuller Gabriella

A szám a Magyar Tudományos Akadémia,

a Nemzeti Kulturális Alap

és a Studium Prospero Alapítvány

támogatásával jelent meg.



ISSN14189941

Tartalom

Tereprendezés

- 2 **Engedélyezett másság. Színházcsinálás az alapító mesterek árnyékában**
KISS GABRIELLA
- 15 **A 3T rendszere, avagy a kézi vezérlésű szocialista színházkultúra**
BÜRGER NINA FLÓRA
- 42 **Japán és Shakespeare találkozása: A színpadon újraértelmezett örökség**
KOVÁCS ABIGÉL, MÉSZÁROS ÉDUA
- 55 **Börtönszínház 1.0.1. Bevezetés a börtönszínházak világába**
RÁKÓCZI ESZTER

Philther-féleképpen

- 65 **Hunok a diktatúra színpadán. Szinberger Sándor: *Attila*, 1973**
OLAJOS GÁBOR
- 80 **Szertartás-musical. Iglódi István: *Godspell*, 1990**
TÓTH GÁSPÁR ANDRÁS
- 93 **Az antiszemita erőszak emlékezete. Alföldi Róbert: *A velencei kalmár*, 1998**
HEVESI LÁSZLÓ
- 112 **Egy forgatás történetfoszlányai. Szentkirályi Színházi Műhely: *A levél*, 2001**
SZÉKELY ROZÁLIA

RöVü

- 123 **Színészek saját szavukkal. Három interjúkötet (Csáki Judit: *Cserhalmi. Nem lehet mindennap meghalni*; Gyárfás Dorka: *Kulka; Főszerepben. Alföldi Róbert beszélget*)**
P. MÜLLER PÉTER
- 132 **E számunk szerzői**

Engedélyezett másság. Színházcsinálás az alapító mesterek árnyékában

KISS GABRIELLA

Köztudott, de konkrét előadások konkrét elemzése révén kevésbé bizonyított, hogy az aczéli kultúrpolitika egyik legrafináltabb módja volt egy nemcsak engedélyezett, de egyenesen támogatott diszpozitívum létrehozása.¹ A színházalapításoknak, megbízási szerződéseknek, próbaidőszakoknak és utasítási jogosultságoknak egy speciálisan szocialista realista apparátusa, mely a többségi akaratra hivatkozva eleddig ismeretlen épületeket, dramaturgiai eljárásokat, rendezői formanyelveket, színészi megoldásokat engedett be a „legitim nézés terébe”.² Ez az állami esztétikai normarend a sztálinista voluntarizmus és a kádári konszolidáció kulturális modellje. Jóindulatúan elmeséli nekünk, hogy milyen is a többség érdekét szolgáló „Má-sik”,³ majd megteremti ennek a támogatás révén engedélyezett „mátság” „saját szabályokkal rendelkező (...) standardizált korpu-

szát”.⁴ S mivel ez a „kulturális nyelvtan” egy olyan autoritást reprezentál, mely egyfelől a változást és a megváltoztathatóságot kultiválja, másfelől a nyilvánosság terébe emel marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat,⁵ a csapda működik: a kanonizált mátság-narratíva „spektakulumnak” (vagyis „népbutításnak, hatásvadászatnak, megtévesztésnek és kábításnak”) minősíti azoknak az előadásoknak a másságát, melyek „saját valósága” épp ezt az („értelmen, belátáson és a megismerés magasabb fokán nyugvó igényességre épülő”) diszpozitívumot teszik kritika tárgyává.⁶

Ennek a két emblematikus példája az 1958-as *Courage mama*⁷ és az 1970-es *Ványa*

¹ A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021) és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) támogatásával készült.

² Vö. SZABÓ Veronika, „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”, in *Színház és pedagógia* 6., szerk. HORVÁTH Kata, 45–67 (Budapest: L'Harmattan, 2010), 49.

³ Spivak *subaltern* fogalmának ezt a vonatkozását tematizálja SCHULLER Gabriella, „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 70–82 (Budapest: JAK – Prae.hu, 2018), 71.

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „The Rise and Fall of Literaly and Artistic Canons”, *Neohelicon* 1, 3. sz. (1990): 129–159., 130.

⁵ Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt?”, ford. MÁNFAI Alice és TARNAY László, *Helikon* 42, 4. sz. (1996): 450–483.

⁶ Kati RÖTTGER, „Historiografie des Spektakels”, in *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, szerk. Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, 133–156 (Bielefeld: transcript, 2020), 133.

⁷ *Cím: Courage mama. A bemutató dátuma: 1958. január 24. A bemutató helyszíne: Madách Színház (Hevesi Sándor / Izabella tér 2.). Rendező: Pártos Géza. Szerző: Bertolt Brecht. Fordító: Nemes Nagy Ágnes. Zeneszerző: Paul Dessau (zenei vezető: Endre Emil, karmester: Jánosa Lajos). Díszlettervező: Köpeczi Bócz István (szcenikus: Jánosa Lajos). Jelmeztervező: Köpeczi Bócz István. Társulat: Madách Színház. Színészek: Kiss Manyi (Courage ma-*

bácsi.⁸ Az egyik a *Kurázs mama és gyermekei* című Brecht-dráma hazai ősbemutatója és

ma), Mensáros László (Eilif), Zenthe Ferenc (Stüsszi), Psota Irén / Ilosvay Katalin (Kata), Basilides Zoltán (Szakács), Újlaky László (Pap), Andaházy Margit (Yvette), Gönczöl János (Zsoldosvezér), Gyenge Árpád (Raktáros), Miklósy György (1. Örmester), Bagyinszky János (2. Örmester), Frankovits Péter (Félszemű), Ragályi Elemér (Óbester), Vándor József (Írnok), Deák Lőrinc (Idős katona), Szénási Ernő (Fiatalkatona), Perényi László (Zászlós), Tamás József (1. katona), Mohácsán Miklós (2. katona), Gaál János (3. katona), Gyalogh Ödön György (Muskétás), Ross József (Öreg paraszt), Pádúa Ildikó (Öreg paraszt felesége), Bakay Lajos (Öreg paraszt fia), Lelkes Ágnes (Öregasszony), Körmendi János (Öregasszony fia), Róth Richárd (Egy katona), Regős Péter (Másik katona), Halász Gina (Parasztasszony), Károlyi János (Férje), Jobbágyi Anna (Hang az ablakból), Márkus László (Verbuváló).

⁸ *Cím:* Ványa bácsi. Jelenetek a vidéki életből 4 felvonásban. *Bemutató dátuma:* 1970. április 03. *A bemutató helyszíne:* Vígszínház. *Rendező:* Horvai István. *Szerző:* Anton Pavlovics Csehov. *Fordító:* Házy Gyula. *Díszlettervező:* Szinte Gábor. *Jelmeztervező:* Láng Rudolf. *Társulat:* Vígszínház. *Színészek:* Várkonyi Zoltán (szerepátvétel) / Tomanek Nándor (Szerebrjakov, Alekszandr Vlagyimirovics, nyugalmazott egyetemi tanár); Ruttkai Éva (Jelena Andrejevna, Szerebrjakov felesége); Venczel Vera / Papp Éva (szerepátvétel) (Szonya, Szerebrjakov lánya első házasságából); Péchy Blanka (Vojnyickaja, Marja Vasziljevna, titkos tanácsos özvegye, Szerebrjakov első feleségének anyja); Tomanek Nándor (szerepátvétel) / Latinovits Zoltán (Vojnyickij, Ivan Petrovics, Ványa bácsi); Darvas Iván (Asztrov, Mihail Lvovics, orvos); Pethes Sándor (Tyelgin, Ilja Iljics, elszegényedett földbirtokos); Sándor Iza (Marina, öreg dajka); Tóth Imre (Háziszolga).

az 1951-ben létrejött Madách Színház első Brecht-bemutatója. A másik a Vígszínház második híres Csehov-ciklusának első darabja.⁹ Az egyik annak a Pártos Gézának az első Brecht-rendezése, aki a címszereplő Kiss Manyival együtt 1956 szeptemberétől decemberig a BE vendégszeretétét élvezték,¹⁰ vagyis a saját szemükkel és mintaként tanulmányozták az európai rendezői színház egyik saját korában legújyszerűbb előadását. A másik annak a Horvai Istvánnak a rendezése, aki ötven évvel Jóh Dániel és tizenhatal évvel Gellért Endre *Ványa bácsija* után ismét elkezdte „űzni, hajtani, keresni jelenidejének szövegeit, a közösség rejtett, ki nem mondott, vagy hivatalosan ki nem mondható konfliktusait, traumáit.”¹¹ Mindketten az „alapító mesterek” (Gellért Endre és Várkonyi Zoltán) árnyékában dolgoznak,¹² és a színészmesterség tanításának pszichológiai elemzéseiről híres, szakmai kérlelhetetlenségük okán hír-

⁹ CSEHOV: *Ványa bácsi* (1970), *Három nővér* (1972), *Cseresznyés kert* (1974), majd *Platonov* (1981), *Sirály* (1982)

¹⁰ Pártos Géza 1956 szeptemberétől (eredetileg csak egy hónapig, majd kényszerűen meghosszabbítva decemberig) a Berliner Ensemble-ban dolgozott. Ettől függetlenül meggyanúsították azzal, hogy 1956 októberében forradalmi beszédet mondott a Fészek Művészklubban, s így „szilenciumát” az 1959–1961-ig vidéken, a Jókai Színházban töltötte. Vö. ABLONCZY László, „Kaposvári találkozás. Mint vendég: Pártos Géza”, in *Nemzeti lélekarhang: Jászai Maritól Bubik Istvánig*, szerk. ABLONCZY László, 358–364 (Budapest: Codex Print Kiadó és Nyomda, 2007), 362.

¹¹ RADNÓTI Zsuzsa, „Horvai István, a klasszikus realista”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 13–14., 13.

¹² JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 441.

hedt mestereiként kanonizálódtak.¹³ Mindketten a szocialista realizmus fantomreferenciájaként leplezik le a modellrendezések megteremtette brechti „szemétkupacot” és a „sztanyiszlavszkiji” játéknnyelvet. S 1951-ben mindketten ott vannak a magyar színházak államosításának, illetve szovjet mintára történő centralizációjának talán legnagyobb projektjénél: a Nemzeti Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza művészi ellenőrzésére,¹⁴ továbbá Major Tamás szakmai és irányító hegemoniájának megtörésére létrejön a Madách Imre nevét viselő hatalmi konstrukció.¹⁵ Vagyis az első igazgatónak (Horvai Istvánnak) és az első főrendezőnek (Pártos Géának) esztétikailag kellett legitimálniuk egy kultúrpolitikai döntést, ami egyet jelentett olyan előadások termelésével, amelyek pont annyira „mások”, hogy a Madách idővel a főváros egyik vezető társulata és a Víg illetve a Nemzeti méltó versenytársa lehessen.¹⁶ S ehhez olyan előadásokat kellett termelniük, amelyek választ adnak az alábbi kérdésre: Hogyan lehet kiemelten támogatott szocialista realista másszínházat csinálni „a cenzúra esztétikájának” (már akkor sem) homogén világán belül? S a magyar színház most megszülető kisrealista hagyománya szempontjából tünetértékű, Pártos és Horváth színészpedagógiai munkássága ismeretében pedig nem meglepő, hogy a választ mind a *Courage mama*, mind a *Ványa bácsi* esetében a színé-

szi játékmódban és annak hatástörténetében keresendő.

Pártos Géza: Courage mama, 1958.

Tézisünk szerint a *Courage mama* nemcsak a hazai Brecht-játszás története, hanem a Madách Színház társulatának művészi öndefiníciója szempontjából jelentős. A brechti minta követése ugyanis lehetőség volt arra, hogy az „ellen-Nemzetivé” válni kényszerülő társulat egyfelől a Nemzetivel versenyképes repertoárt, másfelől „egy, a Nemzetitől elütő stílusú” színészi-rendezői irányzatot alakítson ki.¹⁷ „Az igazi nehézségek a klasszikus művek [eleddig a Nemzeti privilégiumának tekintett] előadásának előkészítésénél jelentkeztek. Nem mintha nem kitűnő színészek kezébe kerültek volna a szerepek. De [...] különböző színházakból érkezett, más-más hangvételen felnőtt színészek kerültek az együttesbe.”¹⁸ S az az elvárás, mely szerint „a színész Brecht színházában állandó böjtre és önkorlátozásra van ítélve, mivel szerepe nem az átélés, hanem a bemutató”,¹⁹ lakmuspapírként mutatta fel, milyen színházi hagyományokra kellett reflektálni a

¹⁷ Uo., 6.

¹⁸ Uo., 7. A színészek két „intézményből” érkeztek. Egy részük a Hont Ferenc (1945–1949) illetve Barta Zsuzsa (1949–1951) vezette társulat tagjai voltak, más részük (mint *Courage mama* és néma Kata szerepét játszó Kiss Manyi és Psota Irén) szerepeltek azon a listán, amelyet a Madách igazgatói posztját elutasító Gellért Endre állított össze. LENGYEL György, *Kortársuk voltam*, 70.

¹⁹ „A következő próba időpontját kijelölve, Brecht azt mondta a színészeinek: Nüchtern! Éhgyomorral! Ne maszatolják össze, ne töltés fel magukat, ne legyenek ihletettek, gyengédek, tetszetősek; legyenek szárazak, éhezők.” Roland BARTHES, *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Typotex, 2016), 156.

¹³Vö. PÁRTOS Géza, *Rendezőjelöltek tanítási programja*, Gépírat, PIM–OSzMI, TT, Pártos Géza-hagyaték; UJVÁRI Csaba, *Osztálytalálkozó*, 2018, hozzáférés: 2025.02.02.

<https://port.hu/adatlap/film/tv/osztalytalalkozo-osztalytalalkozo/movie-205448>

¹⁴ HORVAI Istvánt idézi SZÉKELY György, „Bevezető”, in *Madách Színház 1951–1976*, szerk. ALPÁR Ágnes, 5–26 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976), 6.

¹⁵ LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina, OSzMI, 2017), 69.

¹⁶ SZÉKELY, „Bevezető”, 6.

társulatépítés során, és milyen színészi kísér-
teteket (nagy szerepeket és szerepköröket)
kellett a színészeknek önmaguktól eltávolí-
tani. Vagyis az elidegenítés „de-realizáció-
ként” működött,²⁰ csak nem az adott figurát,
hanem színházi és szerepformáló hagyomá-
nyokat tett konstrukcióként idézőjelbe.

Ebből a szempontból talán kevésbé fon-
tos az a tény, hogy a kritikai recepció mit di-
csérés mit hiányol Kiss Manyi Kurázsijából:
„mindenütt, ahol az asszonyi lágyság, az ér-
zelem juthat szóhoz, a szív mélységeibe ha-
tol De sajnos [...] a nyersességre, a tenyeres-
talpas közönségességre, az impozáns testi-
lelki erőre [...] nincs eszköze”.²¹ Vagyis játé-
ka, „melyből hiányoznak a hiéna-vonások, és
összhatásában rokonszenvesebb a kelletté-
nél”,²² a szerep Theresa Giehse-i Niobé-ér-
telmezést követte,²³ s kevésbé táplálkozott a
társadalomért érzett felelősség fázisán át-
esett, Helene Weigel-i színészetből. Azt vi-
szont mindenképp le kell szögezünk, hogy
épp ez a szerep, ez a rendezés és ez a szín-

ház teszi lehetővé az 1954-ben Jászai Mari-,
1957-ben Kossuth-díjjal kitüntetett színész-
nőnek, hogy felmutathassa a brechti szín-
házban rejlő színészpédagógiai potenciált.
Courage mamaként ugyanis azért és úgy
tudja bizonyítani „próteuszi tehetségét”,²⁴
hogy egymásra montírozza múltbeli szere-
peinek kísérteteit (Carlson): a „könnyű ope-
rettek, az illanó kabarétréfák remek humorú,
vérbeli komikáját”,²⁵ a vidám, táncos, zenés
játékok „elbűvölő, kicsit gonoszkodó, lebegő
lényét”,²⁶ a Horvai István-féle *Három nővér*
(1954) Olgáját és a *Sári bíró* (1956) Veroniját,
a Bozóky István-féle *Éjjeli menedékhely*
Násztóját (1956), az Ádám Ottó-féle *Anna*
Frank naplója (1957) címszereplőjének any-
ját. A „brechti” játékmód másságára pedig
izgalmasan enged következtetni a ránk ma-
radt hangfelvétel és az előadásnak az 1964-
es portréfilmben látható hollywoodosított
trailere.²⁷

A rádióközvetítés azért, mert világosan
követhető, a színésznő hogyan ellenpontozza
az értelmi hangsúlyokra koncentráló („vissza-
fogott”) és a patetikus hanghordozást ki-
használó („tragikai”) játékmódot egyfelől
egymással, másfelől a pergő dialógusokra
lehetőséget kínáló szekvenciákkal. Ennek
köszönhetően az előadás „hellyel-közel szét-
esik”.²⁸ Egyrészt, mert ritmusa a két-három
szereplős mikroszituációknál felgyorsul, a
brechti tézisek belső monológoknak, szub-
jektív moralizálásnak ható tolmácsolásánál

²⁰ Patricia DORVAL, „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”, *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.

²¹ NAGY Péter, „Courage mama”, *Esti Hírlap*, 1958. jan. 26., 15.

²² IMRE Katalin, „A nagy megalkuvás krónikája”, *Élet és Irodalom*, 1958. jan. 31., 11.

²³ „Brecht számára éppenséggel nem a Niobé-téma kibontása volt a fontos. Az a felismerésen nyugodott volna. Am az arisztotelészi színháztól ő leginkább itt akart különbözni. A felismerésnek ugyanis nem az egyéni szerencsétlenségre, hanem az egész összefüggésére kellene irányulnia. Az összefüggés pedig sokkal bonyolultabb, mint első pillanatra látszik. A nézőnek ugyanis nemcsak azt kell felismernie, hogy minden szenvedés alapja a háború. Hanem azt is, hogy a háború szükségessége egy egész rendszer következménye.” UNGVÁRI Tamás, „Brecht és a színpadi valóság”, *Színház* 6, 6. sz. (1973): 20–26., 23.

²⁴ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 152.

²⁵ BÁNOS Tibor, „Szerep közben”, *Élet és Irodalom*, 1958. febr. 21., 22.

²⁶ *Tálatum*, Kis Manyi 1911–1971, hozzáférés: 2024.07.23., <https://nava.hu/id/1165680/> 30:55

²⁷ *Egy este Kiss Manyinál – Mici néni harmadik élete*, hozzáférés: 2024.07.23., <https://nava.hu/id/1767520/> 0:22:00–0:32:42.

²⁸ UNGVÁRI Tamás, „Courage mama”, *Népkarat*, 1958. jan. 26., 9.

pedig lelassul.²⁹ Másrészt, mert a perlekedés, kacérkodás, problémamegoldás, alkudozás életigenlését és a rossz döntésekre reflektáló melankóliát meg-megtöri az anyatigris gyermekei testi épségét féltő szenvedélyes kiáltozása és a Fábry-féle *Körhinta* (1956) tehetetlen, de érzelmileg férje és lánya igazságával is azonosulni tudó Patakinéjának megnyomorítottsága. Harmadrészt, mert a három gyermek halálakor a rendezés a szó legszorosabb értelmében lemásoltatja a színésznővel Weigel „testképeit”, köztük a Stüsszivel való alkudozás két ikonikus mozzanatát, a „néma sikolyt”³⁰ és a fiú megtaga-

²⁹ „A rendező, Pártos Géza számára nyilvánvalóan nemcsak izgalmas, de szokatlan és nehéz feladat is volt a *Courage mama* színpadi megelevenítése, s talán ez az oka, hogy főként az első képek, képváltások alkalmával nem tudja meggátolni a tempóvesztést, s nem mindig aknázza ki az egyes dramaturgiai egységek drámai magvát.” FÖLDES Anna, „*Courage mama*”, *Nők Lapja*, 1958. jan. 30., 19.

³⁰ „Weigel [...] a Stüsszi életéért való kilátástalan alkudozás feszült pillanataiban pl. egy hordó mellett ült, és késeket tisztított, majd a hosszú csöndbe belehasító lövések hangjára a feje hátracsuklott, a mellkasa előredőlt és kidomborodott, a szája pedig üvöltésre nyílt, miközben továbbra is ülve maradt, ölbe tett kézzel. Hang nem jött ki a torkán, üvöltése viszont ott visszhangzott a nézőben, talán erősebben, mintha ténylegesen hallható lett volna. A néma sikoly pillanatai alatt a Prédikátor felállt, és kiment, majd Kurázi, akinek a felsőteste összecsuklott, előretolta az állkapcsát, és lebiggyesztett ajakkal, továbbra is csukott szemmel még hosszan ült. Weigel gesztusa egyetlen pózba sűrítette a fájdalmat: szinte emblémáját kínálta annak. Nem naturalisztikus módon fejezte ki a fia elvesztése fölött érzett szenvedését, hanem úgy, hogy a néző ne élhesse át a szenvedést. A rendkívül erős (Picasso *Guer-*

dását kísérő, görcsös nevetésből kialakuló „néma sírást”.³¹ Ugyanakkor egy-egy „kép” mégoly tökéletes másolása nem tudta garantálni, hogy az alakítás egésze elidegenítse ezeket az érzelmi csúcspontokat.

A portréfilm viszont néma Kata szerepén eszközölte a leglényegesebb változtatásokat. Például az 1. kép végén Kurázi nemcsak utasítja, hanem mellette haladva, egy, a 6. képből kölcsönzött szövegrésszel indokolja meg a zokogó lánynak, miért kell a bátyja helyett most neki húznia a szekeret („Légy okos, Kata, a háború még egy picit tovább tart, s mi szerzünk még egy kis pénzt, hadd legyen a béke még szebb, [...] gondolj a ke-lengyédre!”). A 3. képben nem Yvette, hanem a süketnéma, mások számára érthetetlenül makogó lány alkudozik Stüssziért, ami tét nélkülivé teszi Kurázi döntéshelyzetét.

nica című festményéről az üvöltő lovat idéző) gesztus valószínűleg megdöbbenetete és megrendítette a nézőt, de nem váltotta ki együttérzését. Weigel nem dramatizálta, hanem elidegenítette Kurázi fájdalmát, magának a fájdalomnak a szemléltetése által.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 193.

³¹ „Az anya a halotthoz vánszorog. Arcára néz. S aztán a katonák felé tekint valami irtóztató [néma – K.G.] nevetéssel. Mervé, görcsös nevetés ez, mintha egy odafigyott mosoly volna. Azt vinnyogja ez a nevetés: »Látjátok, én nem ismerem ezt a fiút. Láthatjátok, én nevetek. Semmi közöm hozzá. A kérdés nevetséges. Nem ismerem.« S ezután elnéz, arcán a nevetés néma zokogássá változik, ezt már nem láthatják a katonák. Ugyanaz a mosoly, szájának az iménti rándulása – s az arc sír, hangtalanul, iszonyatos fájdalommal. Üvölt, ordít, zúg ez a néma sírás a színésznő arcán. Megint visszafordul – most újra nevet. Az előbbi nevetéssel. S ismét elnéz – most meg sír.” DEMETER Imre, „Színészek, szerepek, pillanatok”, *Film Színház Muzsika*, 1958. febr. 2., 7.

Halle városát pedig nem a tetőn ülve, minden egyes önmagával szemben is kegyetlen dobütést mérlegelve, hanem állva és mindenre elszánt eltökéltséggel menti meg. Holott a szereppel a színházi emlékezetben eggyé váló Psota Irén öntörvényű alakítását a kritika nemcsak a heroizmus vagy tragikus attitűd, hanem az energetizálás hol görcsös, hol extatikus hatásfoka miatt dicsérte.³² S tünetértékű, hogy tizenöt évvel később, amikor a történelem megismétli önmagát, és (ahogy az eredetileg angolul nem tudó, ezért néma Katrin modelljét jelentő Helene Weigel) ő is eljátssza a címszerepet,³³ már meg is tudta fogalmazni játéktílusának „brechti” jellegét:

„Karakterfelfogásából természetszerűleg mellőzi az intimitást sugalló halk beszédmodort. A szó legjobb értelmében a közönségnek játszik, elsősorban domborítva ki az alakból azt, amit Brecht követelt a színészeitől: hogy időnként odahagyva a figurát, mint szubjektív moralisták szólaljanak meg. [...] A színésznek ennek megfelelően

³² „Psota Irén a dáma híres dobolási jelentében is emlékezetes, Arcjátékkal, szemének villanásával, érzéketes gesztusokkal fejezi ki a lelkében dúló vihart. [...] Görcsösen, vadul, elszántan, halált várva és életeket mentve. Tekintete dobol: a háború gyűlöletét kiáltja. Szemében az emberség szépsége. Némasága dobol: ő is tesz valamit, Test, mely a gyermek után vágyódott, úgy vonaglik, mintha a szülés szent fájdalmai törnének rá, Psota Irén beszédes, kiáltó némasága cselekedetté válik. Betölti a színpadot. S amikor a néma lány hátra hanyatlik, gyilkos golyó ütésétől, még mindig hallani a dobolást, és hallani, igen, hallani szemének villanását, és érzelmeinek viharát.” Uo.

³³ Bertolt Brecht: *Kurácsi mama és gyermekei*, Rendezte: Vámos László, Madách Színház, 1973.

gyors váltásokat kell alkalmaznia, mint ahogy Psota Irén él vele. Sokoldalú egyénisége különben is csak egyetlen műfajra teszi képtelenné. S ez a társalgási dráma, ahol glissandók, largók biztosítják a gördülékenységet. Psota ezzel szemben mindig darabos. Izzó vagy hideg. Az átmenetek távol állnak tőle. Színészi anyanyelve a túlzás, bizonyos eksztatikus túlfűtöttség, melynek árnyában egy-egy halkan kimondott szó külön jelentőséget, fémes hidegséget kap. [...] technikája a Brecht-től különben korántsem idegen expresszionista kompozíciókra emlékeztet, ahol a harsány színek és a szerkezet különböző elemeinek erőteljes mellérendelése vált ki sokkhatást. Psota, fittyet hányva a Brechtről vallott közkeletű féligazságoknak, bizonyos jelenetekben bátran kísérletezett egy mély tűző átlényegüléssel. S ezzel valószínűleg meg a szükséges „elidegenítést” - mely végső értelmezésében nem más, mint a nézőben erősíteni azt a gondolatot, hogy a világról immár többet tud, mint a színpad kérkedő és szenvedő hőse.”³⁴

Vagyis a „nem - hanem” brechti megmutatásának „Duna hullámaiban fürösztött” módja nem valamely gyökeresen újdonszerű stílus, hanem egyfajta szembenézés az alkotói el-lustulással és a megszokott, jól megcsinált, bevett (adott esetben hivatalosan elvárt) szerepformálási technikák művészi felmutatása. Következésképp ez az ismerősre vetett idegen pillantás nem annyira a nézőt, mint inkább a színészt „invitálja a pedagógia tereként értelmezett színházba”.³⁵

³⁴ UNGVÁRI, „Brecht és...”, 25.

³⁵ Katja FRIMBERGER, „The Craft of Acting as a Pedagogical Model for Living a Flourishing Life in a World of Tensions and Contra-

Pártos Géza rendezését követően Brecht hamarabb és másképp lett a Madách „házi-szerzője”, mint a Nemzetinek. Gellért Endrét „a szavakon túli érzélem lehetséges teatralizálása foglalkoztatta”, illetve „az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret megingásával” szembesült.³⁶ „Major Tamás előbb a cirkusz eszközeinek elidegenítő hatásával, majd Brecht harcos képviselésével küzdött a patetikus, hazug, régimódi színjátszás, tulajdonképpen a saját ’56 előtti sematikus rendezései ellen is”.³⁷ Vagyis a Nemzetiben művészi-rendezői öndefiníciók során vált ürüggyé „szegény B.B.”. Az „ellen-Nemzetiben” viszont a gyermekeit vesztett *Courage mamát* (1958) a „szolgája” nélküli *Puntila* (1959), a jelenlegi épület első, nagyszínpadi előadása, a *Kaukázusi krétakör* (1961), a „zenés vígjátékként” megrendezett *Svejk a második világháborúban* (1962), Pártos második és utolsó Brecht-rendezése, a *Simone Machard látomásai* (1963), a youtube-on mindmáig népszerű *Koldusopera* (1965), végül a *Courage mama* emlékeztét Psota Irén alakításán keresztül is hordozó *Kurácsi mama és gyermekei* (1973) követte. S tünetértékű, hogy a sort Kerényi Imre két produkciója: a háromfelvonásos színpadi összeállítás, az *Én, Bertolt Brecht* (1975) és a „songopera” helyett song-musicalként megrendezett *Mahagonny tündöklése és bukása* (1978) zárta le, amelyben özvegy Hocinesze Leokádia szerepét Psota Irén játszotta.

Egyfelől tehát ki kell jelentenünk, hogy ezeknek a bemutatóknak köszönhető, hogy Brecht a magyar rendezők többségének kezében „esztétikai gyújtóbombából habcsók” lett.³⁸ Másfelől azt is le kell szögeznünk,

hogy ezek az előadások – pontosabban a Madách nagyszínpadának és nézőterének nyilvánossága – tette Brechtet a magyar művészszínházi műsorpolitika szerves elemévé, rendszeresen játszott klasszikussá. Mi több: a Madách Brechten keresztül talál rá arra az „ellen-Nemzeti” státuszát műsorpolitikailag definiáló irányra, mely tudatosan épít az olyan „intellektuálisan kiélezett, színpadilag mégis hatásos, jó és érdekes színészi feladatokat biztosító” művekre, mint G.B. Shaw, Sarkadi Imre, Fejes Endre, Füst Milán, Szerb Antal drámái.³⁹

Épp ezért izgalmas észrevenni az öröknek hitt, valójában megváltoztatható formák és diszpozitívumok pedagógiájának színészeinkre gyakorolt hatását. Kiss Manyi és Psota Irén pályája a Pártos Géza-féle *A misantrophe* (1955) lekettőzött Arsinoéja óta több előadásban és kétféleképpen is összekapcsolódott. Egyrészt (Pécsi Sándorral együtt) „Brecht-sztárok” lettek, és a brechti dramaturgia ellenálló erejének rendszeres megtagasztalása kimozdította őket a Kiss Manyi esetében már kialakult, Psota Irén esetében még kialakulatlan skatulyából. „Thália legrakoncátlanabb tündéré” inntől kezdve tekint a szakma vérbeli és sokoldalú prózai színésznőnek,⁴⁰ „A Psota!”-t pedig érzelmektől vezérelt és betörhetetlen dívának.⁴¹ Ugyanakkor a *Courage mama* – néma Kata kapcsolat okán a Madách közönsége kettejüket szinte csak anya – lánya viszonyban, Kiss Manyit pedig anya szerepkörben láthatta viszont. Ily módon Pártos Géza rendezésének hatástörténetét 1965-ben olyan kettősök írják, mint Evermódné és Róza (*Boldogtalanok*), Célia Peachum és Polly (*Koldusope-*

dictions”, *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85., 74.

³⁶ JÁKFALVI, A valóság szenvedélye, 175–175.

³⁷ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 65.

³⁸ MOLNÁR GÁL Péter, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából hab-

csók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115, 112.

³⁹ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 65.

⁴⁰ SZEBENI Zsuzsa, *Thália legrakoncátlanabb tündére* (Budapest: OSzMI, 2011).

⁴¹ BALATONI Mónika – PSOTA Irén, *A Psota!* (Budapest: Poket, 2022).

ra), Anya és Kornél (*Vőlegény*) vagy Yerma és a Jókedvű öregasszony (*Yerma*), illetve olyan egyéni alakítások, mint Vinczéné (*Oszlopos Simeon*) vagy Bodnárné (*Bodnárné*). Vagyis a szerepkörök illetve skatulyák „brechti” felrobbantása a Madáchban újabb szerepkörök és skatulyák megkövesedéséhez vezet, ami igazolja, hogy az illúziószínház még a Brecht-szerepek politikusságát is „magába tudja színháziasítani”.⁴² Ugyanakkor a darabválasztásnak ez az adott színész pályáját és kondícióját tekintve fontos színészpédagógiai funkciója a magyar színháztörténetben a színészek továbbképzésének és szupervíziójának egyik útját fogja jelenteni. Erre lesz majd példa Major Tamás munkája Törőcsik Marival és Bessenyei Ferencsel, illetve Zsótér Sándor munkája Börcsök Enikővel, Venczel Verával, Kerekes Évával, Trill Zsolttal és egyetemi színészosztályaival.⁴³ Vagyis az egyébként nem túl sikeres *Courage mama* hatástörténete is egy „hiányt ölel körbe”.⁴⁴ Arra mutat ugyanis rá, hogy a Kádár-rendszer támogatott színházaiban szinte csak a darabválasztás és az egyéni színészi teljesítmények révén (vagyis a dramatikus-logocentrikus – ellenőrizhető és fogyasztható – működési mód keretein belül) lehetett „másnak” lenni.⁴⁵

⁴² „Theater theatert alles ein.” Bertolt BRECHT, „Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«”, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, szerk. Siegfried UNSELD, 90–101 (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973), 90.

⁴³ Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színház nevető arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi, 2011), 161–186.

⁴⁴ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 439.

⁴⁵ „Horvai igazgatásának sok érdeme volt, elsősorban a változatos, jó műsor. A Nemzetihez vagy a többi színházhoz képest kevesebb és valamivel érdekesebb propaganda darabot adtak elő.” LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 71. „Röviden már történt említés arról a jellegzetes vonulatról, amelyet a színház

Horvai István: Ványa bácsi, 1970.

A maga módján Horvai Csehov-rendezése is műsorpolitikai és esztétikai manifesztum volt. Mivel emlékeztetni tudta a nézőket arra, hogy a Gellért Endre 1952-es rendezéséig tradicionálisan hangulatdarabokként színre vitt szövegek alakjai a „szakadéklétezés ürességével” néznek szembe, elvárás lett rákérdezni a történetek „intenzív jelenidejűségére”.⁴⁶ Ez a klasszikusok kortárs olvasatát szorgalmazó rendezői attitűd szerves része annak a Várkonyi Zoltán kulturális szerepvállalásával fémjelzett folyamatnak, mely két ikonikus előadással – 1973-ban egy Déry-kisregényből készült musical (*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*), 1979-ben pedig egy tíz éve alakuló Örkény-dokumentumdráma (*Pisti a vérzivatarban*) színrevitelével – jelezte a vígszínházi tradíció újragondolását.⁴⁷ Ezért is válthatott konszenzusértékűvé az az értékítélet, mely szerint az 1970-es *Ványa bácsi* azért tekinthető egyféle önbejelentő gesztusnak, mert nemcsak felismeri, hanem egy-egy színészi pillanat erejéig rá is mutat arra a tényre, hogy „Asztrov alkoholista, Ványa neuraszténiás, Szerbjakov autista, Jelena golddigger, Szofja és Vojnyickaja pedig súlyos affektív zavarokkal küzd”.⁴⁸ Amikor ugyanis az „elfojtott ösztönök feltörésének éjszakáján” játszódó második felvonást Latinovits Zoltán „majomszerű guggolóülés-

műsorán a huszadik század első felének drámairodalma alkot. Most azért is kell részletesebben szólni erről a konok-következetes tendenciáról, mert színházi életünk bizonyos alapvető elvi kérdéseivel függ össze ez a műsorpolitikai döntéssorozat.” SZÉKELY, „Bevezető”, 15.

⁴⁶ BALASSA Péter, „Én mást akartam”, in *A másik színház*, 243–256 (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 248.

⁴⁷ Vö. JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 404–430.

⁴⁸ Uo., 188.

ben játssza végig”,⁴⁹ Darvas Iván „gitárral a kezében körülszáguldja a szobát, majd szét-szórja Szerebjakov receptjeit”,⁵⁰ „az izgatottan trécselő” Ruttkai Éva és Venczel Vera pedig „kínzó vágyaikat gyűrik le, egymáshoz simulva, a közös takaró alatt”,⁵¹ egyértelművé válik, hogy a „kellemes” és „brutális” nézői hatást ellenpontosító előadásdramaturgia groteszk tükörben mutatja mind a „munka egyéni terapeutikus karakterének megfogalmazását”, mind „az öngyilkosság dramatikus pozíciójának hangsúlyozását”.⁵²

Tény, hogy ez a kánonalakító dramaturgiai olvasat teszi a Peter Brook-féle *Lear király* vendégjátéka után néhány héttel bemutatott *Három nővért* (1972) „szikárrá”, a *Cseresznyés-kert* (1974) „harsánnyá”.⁵³ Ugyanakkor az is tény, hogy a 70-es évek vígszínházi közönsége csak azért fogadta el Szinte Gábor *plein air painting*jét,⁵⁴ a Prozorov ház felül nyitott szalonjában hulló faleveleket,⁵⁵ a

⁴⁹ K.T., „Latinovits Ványa bácsija”, *Népszabadság*, 1970. szept. 23., 10.

⁵⁰ (I.J.), „Alakítások: Asztrov – Darvas Iván”, *Film Színház Muzsika*, 1970. máj. 23., 9.

⁵¹ MAJOROS József, „Csehov világának új jelentései Horvai színpadán”, *Színház* 3, 1. sz. (1970): 11–15., 14.

⁵² JÁKFAI, A *valóság szenvedélye*, 208.

⁵³ HORVAI István, „Az én Csehovom”, *Szovjet Irodalom* 11, 1. sz. (1986): 173–177., 175.

⁵⁴ Azzal, hogy Szinte a hátsó függönyt a külvilág létét jelző díszletfalként használja, a szobabelsőket pedig üres keretfalak jelzik, tág horizontú, a *plein air painting* világát idéző atmoszféra jön létre, mely „kinyitott zárt-ságával jelzi, hogy az élet nemcsak közöttük fülledt, hanem mindenütt, ahol emberek egymásra utalva élnek”. MÁTRAJ-BETEGH Béla, „Ványa bácsi”, *Magyar Nemzet*, 1970. ápr. 9., 4.

⁵⁵ „1972 végén tette fel a kérdést Koltai Tamás: hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégjátéka után. Konzervatív-provinciális oldalról gyorsan

Ranyevszkaja kertjéből való „kiűzetés” kapcsán a társulat nyilvános önvizsgálatát,⁵⁶ mert a rendezések „gyilkos realizmusát” megszelídítik a húzónevek:⁵⁷ a „színészkirály” (Latinovits Zoltán), a „tündérkirálynő” (Ruttkai Éva) és az 1967-ben bemutatott *Egy örült naplója* címszereplője (Darvas Iván). Ezért is

csattant a válasz: úgy, mint eddig, ám néhány év múlva mintha történt volna valami. 1972 októberében, alig néhány héttel a vendégjátékot követően a Vígszínház színpadára került egy Csehov-dráma, a *Három nővér*, és a jelenlévők rögtön megéreztek, hogy itt valami történik. Az akkor épp ötvenéves Horvai István rendezése vadabb, expresszív, lázasabb s egyben ironikusabb volt a színpadainkon előírással csehovi stílnél; meg aztán ott volt a Moszkvából jött vendégtervező, David Borovszkij nyitott díszletében a híres levélhullás, ami szállóigészerű, többek ajkán műértetlenkedő kérdést indított el: miért hullanak a levelek a szalonba? A hazai színház, a felszabadulás óta először, a konvenciókat megkérdőjelező vitatémává vált. Magam mindig is ettől az előadástól datáltam az új magyar színház megszületését, és meggyőződésem, hogy a következő rendezőnemzedékek nagyjai mind Horvai István köpenyéből bújtak elő. Így van ez még akkor is, ha maga Horvai tulajdonképpen megállt ezen az úton.” SZÁNTÓ Judit, „Az életmű mint híd”, *Színház* 37, 9. sz. (2004): 26–27., 26.

⁵⁶ „Az előadást voltaképp társulatunk nyilvános önvizsgálatának is szántuk, a kert tehát a Vígszínház volt, melynek tagjai szintén hajlanak életük, tehetségük elfecsérlésére; volt olyan terv is, hogy az utolsó felvonást, a kiűzetést, melyet az instrukciónak megfelelően pontosan 21 percre szabtam, a színészek mai, hétköznapi ruháikban játsszák el.” HORVAI, „Az én Csehovom”, 176.

⁵⁷ Vö. Andrey SHCHERBENOCK, „„Killing Realism”: Insight and Meaning in Anton Chekhov”, *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.

tünetértékű, hogy a három színéssztár alakítása (akárcsak a Pártos-rendezés esetében Kiss Manyi és Psota Irén játéka) nemcsak sok, hanem pontos leírásban gazdag elemzésre ihlette a kritikusokat. A kor (nagy)realista játékmódját ideáltipikusan képviselő színészetnek leginkább azokat a mozzanatait örökítették meg, melyek igazolni tudják, hogy a Csehov-drámák „szereplőit szélsőséges, lázadó, szenvedélyes, torz mosolyú, tragikomikus alakoknak láthattuk, a korábban sorsukba belenyugvó, szenvedést elfogadó emberek helyett. [Horvainak] volt ereje, felkészültsége, fantáziája leszámolni a konvenciókkal, s [...] az abszurdba hajló, ironikus játék magasiskoláját” láthatta a közönség.⁵⁸ Ugyanakkor az a tézis, mely szerint Horvai István rendezésének „sikerült a Csehov-színjátszást végleg megszabadítania az aprólékos naturalizmustól”,⁵⁹ az Alföldi, Ascher, Babarczy, Harag, Horvai, Paál, Telihay, Székely, Zsámbéki nevével fémjelezhető generáció „pengeéles és könyörtelen” Csehov-rendezéseinek és nem utolsó sorban Valló Péter 1996-os, illetve Szász János 1998-as *Ványa bácsijának* ismertetében mindenképp árnyalásra szorul.⁶⁰

A színészi játékmód mássága leginkább a 39 éves Latinovits Zoltán alakításán figyelhető meg, aki a szó legszorosabb értelmében játékba hozza azt a feszültséget, ami az 1952-

ben 56 éves Maklár Zoltán „kicsi és uralt teste [által színre vitt] törekeny és finom, gondolkodó és elemző csak az elviselhetetlen fájdalomra” ráébresztő Ványa bácsijának emléke és a 47 éves Vojnyickij, Ivan Petrovics között vibrál.⁶¹ Vagyis nem egyszerűen arról van szó, hogy Horvai rendezésében „egy korántsem szomorú, korántsem eljutott, korántsem lemondó, hanem hallatlanul energikus Ványa bácsi vágja az üres, a compiláló, a mások szellemi keblén élősködő professzor (Tomanek Nándor) szemébe a súlyos igazságokat”.⁶² Hanem arról a folyamatról, ahogy gyűrötten és lomposan megjelenő, arcát trópusi sisakszerű fehér sapka mögé rejtő, elhanyagolt férfitest a színpadon megfiatalodik (de legalábbis életre kel), majd visszaoresszlik (pontosabban egy plédbe burkolva, mozdulatlaná válik). A második felvonásban „az alkohol hatása alatt felengedi magát. Koszlott hálóköntösben, csapzottan, erotikus víziókból ébredve jön be Jelenához, [majd a sikertelen koitusz után] érzéketlen apátiába süllyed, és a köpenyének zsebéből előszedett ételmaradékokat rágcsálva, így, guggolva marad sokáig, amíg ki nem vánszorog a színről. [...] A harmadik felvonás nagy számonkérő jelenetében az öreges manírokat felváltja az ugrásra készség jellegzetes Latinovits-i tartása, amely hasonlít egy középtávfutó rajthelyzetéhez: előreszegett fej, behajlított térdek, a jobb láb kicsit előbb, mint a bal.”⁶³ Először azt a Cipolla-szerű „vizimanót” látjuk magunk előtt,⁶⁴ aki démoni bizonyossággal mondja Jelena szemébe az igazságot: „a maga ereiben egy sellő vére csörgedez, legyen hát sellő! Eressze hát szabadjára magát legalább egyszer életében, mielőbb szeressen bele egy vízimanóba

⁵⁸ HEGEDŰS D. Géza, „A tanár úr. Horvai István”, *Criticai Lapok*, 16, 7–8. sz. (2015), hozzáférés: 2025.02.02,

<https://www.criticailapok.hu/242004/33622-a%20tan%C3%A1r%20%C3%BAr>

⁵⁹ KOLTAI Tamás, „Ványa bácsi”, *Népszabadság*, 1970. ápr. 21., 7.

⁶⁰ Vö. KÉKESI KUN Árpád, „Egy színháztörténeti mérföldkő emlékezete. Ascher Tamás: *Három nővér*, 1985”, *Theatron* 13, 2. sz. (2014): 6–12.; Kiss Gabriella, „Játszmák vége. Csehov *Ványa bácsi* című darabja recepciótörténetének egy színházi fejezete”, *Theatron* 1, 1.sz. (1998): 97–102.

⁶¹ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 196.

⁶² (DÉEL), „Hány éves, Ványa bácsi?”, *Film Színház Muzsika*, 1970. márc. 14., 9–10., 10.

⁶³ K.T., „Latinovits...”, 10.

⁶⁴ Thomas Mann: *Mario és a varázsló*, Rendezte: Kazimir Károly, Körszínház, 1965.

fülig – és zsupsz, bele fejjel az örvénybe, hogy a Herr Professor meg mi is mindnyájan csak széttárjuk a karunkat!” Majd később felvillantja azt a „tehetséges, okos, bátor fiatalembert, aki »Schopenhauer, Dosztojevszkij lehetett volna«. De a kerékbe tört lélek nem bírja a megterhelést; az eltemetett egyéniség jelentkezését: a kitörést fulladásos köhögőroham, [majd nevetés, artikulálatlan üvöltés és a lövések követik.] Latinovits itt páratlan színészi remekléssel egy hosszú némajelenetben, szavak nélkül eljátssza, ahogy Ványa bácsi a szemünk előtt lelépti az életét, azt a tizenhárom évet, ami még talán előtte áll,⁶⁵ s amit a negyedik felvonás három kegyetlen képben fogalmaz meg.

A dráma Horvai-féle végjátéka ugyanis nem elégikus, hanem önkritikus, s ennek kíméletlensége Darvas Iván Asztrovjának immár kérlelhetetlen cinizmusán múlik. Ahogy 1952-ben Bessenyei Ferenc „nagytermészetű” alkata, most a *Szerelem* forgatására készülő, a Pesti Színházban rendszeresen Propriuscsin bőrébe bújó, spiccesen lelkiző Liliomfi elegáns intellektusa, fanyar csibész-sége, puritán szókimondása teszi önironikus-sá a darab tézismondatait: „Két rendes és értelmes ember volt az egész járásban: te meg én. De alig egy évtized alatt beszívott minket a lenézett nyárspolgári élet mocsara: poshadt párájával megmérgezte vérünket, és mi ugyanolyan ripőkök lettünk, mint a többiek.” A tönkretett tehetség melodráma-já helyett a szerep Horvai-féle értelmezését másodszor színre vivő Darvas Iván ugyanis ugyanolyan nyeglén bánik Ványával, mint Szonyával vagy önmagával. A fenti monológ alatt a mázsálón méri a mérlegen fekvő Vojnyickijt; gúnyos mosollyal nézi, ahogy az öngyilkosságra készülő férfi egy komódba zárt papírból csomagolja ki azt a kulcsot, mely a morfiumos ampullát rejtő ládikát tartalmazó szekrényt nyitja; miközben az egy durva posztóköpenybe burkolózva, mono-

mániásan számol, unatkozva eldurant egy papírzacskót.

Mert Horvai rendezésében mindkét férfi mindig foglalatostokodik valamivel. Latinovits Ványája „segítséget keres a tárgyakban, megkapaszkodik bennük: az újságban: egy kulcs-csomóban: egy perceken ál dajkált kerti székben, amelynek tologatásával izgatott zavarát palástolja a Szerebrjakov elleni első felvonásbeli filippikája közben; a teáscsészében, amelyet sokáig tart a kezében, míg végre átadhatja Jelenának”.⁶⁶ Darvas Asztrovja viszont „extrém, kivételes, végletes cselekvései, játékaik szellemi hangsúlyokkal telítettek. [...] Gitárral a kezében körülszáguldja a szobát, amikor ördögi ötlettel szétszórja a podagrás öregúr receptjeit”,⁶⁷ aprólékos gonddal erősíti az erdőkről készült rajzait egy táblára, majd ugyanolyan aprólékos, fegyelmezett és megszokott mozdulatokkal szereli őket le. Még a „nyugalmazott professzor” is fürgén pattan fel a heverőről az elhibázott lövések után, ugyanis ijedtében beleült egy tűbe. Nos, Ruttkai Éva Jelenája ebben különbözik tőlük: sokat emlegetett „lustaságát” mozgásvektoraik definiálják: soha nincs semmi a kezében, és egyetlen nem-cselekvése az állás, az ülés és a járás. Tünetértékű, hogy az alakításról írt kritikák alig tartalmaznak leíró részeket, s leginkább benyomásokot rögzítenek: „Embermintázásában az átlagos asszonyi sors ismerhető fel. Azért él, hogy változatosan szenvedjen. Jelenája ért a szenvedéshez, művész a megalázottságban, színpompásan viseli a szürkeséget. Egyetlen értékét abban látja, hogy kitart nyűgös, öreg férje mellett. Tisztában van vágyaival, de nincs benne elég képzelőerő. A tűrés erősebb benne, mint a lázadás.”⁶⁸ Ez a többiek viszonylatában jelentéssé váló

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ (I.J.), „Alakítások...”, 9.

⁶⁸ GYÁRFÁS Miklós, „A színészi ihlet. Jegyzet Ruttkay Éva Jelenájához”, *Színház* 3, 7. sz. (1970): 10–12., 12.

⁶⁵ K.T., „Latinovits...”, 10.

„színpadi semmittevés” csak kétszer változik meg. Amikor Asztrov vállatásánál cigarettára gyújt, egyik percről a másikra feladatára koncentráló, erélyes és kemény üzletaszonnyá válik. Amikor pedig nem szájon, hanem arcon csókolja a doktort, majd öleléséből nem kibontakozik, hanem határozottan hátra lép, meglepetésszerű akciókkal fejezi ki erőtlenségét.

Ezekből a rekonstrukciókból egyértelmű, hogy a Horvai-féle színészvezetésnek nem lehetett más a kiindulópontja, mint a vígszínházi stílus „pepecselő naturalizmusa”, hiszen épp a használati tárgyak használati funkcióinak megfelelő színpadi használatával lehet érzékeltetni a csehovi hétköznapi banalitását. S mondjuk ki: ennek komikumát csak a Latinovits Zoltán által eljátszott öregedés tudta felmutatni – ugyanazzal az önkínzó fájdalommal, amivel 26 évvel később az őszirózsacsokorral érkező Kulka János fogja a hátsó üvegajtóhoz lapítani arcát. A Másaként és Versinyinként, illetve Ranyevszkajaként és Firszként visszatérő Ruttkai-Darvas páros esetében viszont csak a motívummá váló kellékek gesztikus használata mozdítja el a kellékhasználat bulvárnaturalista módját az absztrakció felé. Vagyis a Várkonyi Zoltán vezette Vígszínház egyik legnagyobb sikere leginkább jelzésértékű előadás. Egyfelől a Csehov-alakok mintáértékű megjelenítőiként pozicionálja az 1970-es évek színészsztárjait, mint Darvas Iván, Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva, akiket újabb és újabb Csehov-húzónevek követnek. Másfelől egyik első példája annak, hogyan találkozhat a magyar színházi hagyomány (Shakespeare mellett) legerősebben kánonalkotó szövegeinek rendezői újraértelmezése a mindenkori nézői elvárásokkal. Továbbá hatása áttételesen érezhető a Színház- és Filmművészeti Főiskola valamennyi Horvai-osztályának képzésén, hiszen színészmes-

terség gyakorlatainak szerves része volt a Csehov-szövegekkel való találkozás.⁶⁹

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „Kaposvári találkozás. Mint vendég: Pártos Géza”. In *Nemzeti lélekhang: Jászai Maritól Bubik Istvánig*, szerkesztette ABLONCZY László, 358–364. Budapest: Codex Print Kiadó és Nyomda, 2007.
- BALASSA Péter. „Én mást akartam”. In *A másik színház*, 243–256. Budapest: Szépirodalmi, 1989.
- BALATONI Mónika – PSOTA Irén. *A Psota!*. Budapest: Poket, 2022.
- BÁNOS Tibor. „Szerep közben”. *Élet és Irodalom*, 1958. febr. 21., 22.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes-ről*. Fordította DARIDA Veronika. Budapest: Typotex, 2016.
- BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper””. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, szerkesztette UNSELD, Siegfried, 90–101. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- CZIRÁK Ádám. „Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról”. *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 13–25.
- (DÉEL), „Hány éves, Ványa bácsi?”, *Film Színház Muzsika*, 1970. márc. 14., 9–10.
- DEMETER Imre. „Színészek, szerepek, pillanatok”. *Film Színház Muzsika*, 1958. febr. 2., 7.
- DORVAL, Patricia. „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”. *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.
- FÖLDES Anna. „Courage mama”. *Nők Lapja*, 1958. jan. 30., 19.

⁶⁹ Például Csehov: *Platonov*, Ódry Színpad, 1978; Csehov: *Ványa bácsi*, Ódry Színpad, 1986.

- FÖLDES Anna. „Ványa bácsi”. *Nők Lapja*, 1970. ápr. 18., 20–22.
- FRIMBERGER, Katja. „The Craft of Acting as a Pedagogical Model For Living a Flourishing Life in a World of Tensions and Contradictions”. *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85.
- GYÁRFÁS Miklós. „A színészi ihlet. Jegyzet Ruttkay Éva Jelenájához”. *Színház* 3, 7. sz. (1970): 10–12.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető Kiadó, 1991.
- HORVAI István. „Az én Csehovom”. *Szovjet Irodalom* 11, 1. sz. (1986): 173–177.
- (I.J.). „Alakítások: Asztrov - Darvas Iván”. *Film Színház Muzsika*, 1970. máj. 23., 9.
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz–TMA, 2023.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. „Egy színháztörténeti mérföldkö emlékezete. Ascher Tamás: *Három nővér*, 1985”. *Theatron* 13, 2. sz. (2014): 6–12.
- KISS Gabriella. „Játszmák vége. Csehov Ványa bácsi című darabja recepciótörténetének egy színházi fejezete”. *Theatron* 1, 1.sz. (1998): 97–102.
- KOLTAI Tamás. „Ványa bácsi”. *Népszabadság*, 1970. ápr. 21., 7.
- KOTTE, Andreas. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*. Fordította BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi, 2020.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, 231–237. Budapest: Ráció, 2018.
- K.T. „Latinovits Ványa bácsija”. *Népszabadság*, 1970. szept. 23., 10.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron*, 15, 1. sz. (2021): 142–159.
- PÁRTOS Géza. *Rendezőjelöltek tanítási programja*, Gépirat, PIM–OSzMI, TT, Pártos Géza-hagyaték.
- RADNÓTI Zsuzsa. „Horvai István, a klasszikus realista”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 13–14.
- RÖTTGER, Kati. „Historiografie des Spektakels”. In *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, szerkesztette Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, 133–156. Bielefeld: transcript, 2020.
- SCHULLER Gabriella. „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 70–82. Budapest: JAK – Prae.hu, 2018.
- SHCHERBENOCK. Andrey. „»Killing Realism«: Insight and Meaning in Anton Chekhov”. *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. „Szóra bírható-e az alárendelt?”. Fordította MÁNFAI Alice és TARNAY László. *Helikon*, 42, 4. sz. (1996): 450–483.
- SZABÓ Veronika. „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”. In *Színház és pedagógia* 6., szerkesztette HORVÁTH Kata, 45–67. Budapest: L’Harmattan, 2010.
- SZÁNTÓ Judit. „Az életmű mint híd”. *Színház* 37. 9. sz. (2004): 26–27.
- SZEBENI Zsuzsa. *Thália legrakoncátlanabb tündére*. Budapest: OSzMI, 2011.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „The Rise and Fall of Literaly and Artistic Canons”. *Neohelicon*, 1, 3. sz. (1990): 129–159.
- SZÉKELY György. „Bevezető”. In *Madách Színház 1951–1976*, szerkesztette ALPÁR Ágnes, 5–26. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976.
- UNGVÁRI Tamás. „Brecht és a színpadi valóság”. *Színház* 6, 6. sz. (1973): 20–26.

A 3T rendszere, avagy a kézi vezérlésű szocialista színházkultúra

BÜRGER NINA FLÓRA

A Kádár-kori (1957–1989) szocialista kultúrpolitika, a diktatórikus berendezkedés szabta központosítási törekvéseinek érvényesítése mellett is – amellyel sok esetben kiszolgálójává tette a kultúrát a politikának –, és bizonyos határok között, de megőrizte a magyar (színház)kultúra diverzitását és értékeit. Mindezt egy – a szocialista országok közt is egyedülállónak számító – „kézivezérlésű” szisztéma szerint tette, melynek középpontjában az igényes ízléssel és jelentős kapcsolati tőkével rendelkező Aczél György állt, aki aktuális politikai pozíciójától függetlenül befolyással lehetett alkotó műhelyek sorsára, egyéni karrierre alakulására vagy akár konkrét produkciók bemutatására. Tanulmányomban összevetem a Rákosi és a Kádár-korszak színházkultúrájának jellegzetességeit, nagyvonalakban ismertetem a szocialista művelődéspolitikai irányelveit s tisztázom az Aczél György nevével fémjelzett 3T avagy a „támogatott”, a „tűrt” és a „tiltott” kategóriák olykor képlékeny határait. Ezt követően az egyes egységekbe sorolt színházak, jeles alkotók s az általuk rendezett, színháztörténetileg meghatározó előadások elemzésével érzékeltem a Kádár-korszak kultúrpolitikai viszonyait.

A második világháború lezárultával Magyarország közel fél évszázadra a szovjet érdekszféra részévé vált, mialatt szuverenitását mindvégig korlátozták.¹ A teljhatalmat szerzett kommunista vezetés legfőbb kultúrpolitikai lépései a vallás háttérbe szorítása és az államideológia szintjére emelt marxiz-

mus-leninizmus legszélesebb körű társadalmi elfogadtatása volt, amely a nemzet kulturális átnevelését szolgálta.² A politika által szigorúan szabályozott művelődésügy számára a minőség-elv háttérbe szorult, ami az oktatás és a művészet színvonalbeli romlásához és a sematizmus kialakulásához vezetett.³ A Rákosi rendszer 2T, tehát a támogatás és tiltás elvén alapuló kultúrpolitikájában a propagandafunkciót kapó művészet az osztályharc eszköze lett, ezért határtalan optimizmust és monumentalitást, illetve a politikai változások szükségességét kellett sugározni. Tudatosan és tervszerűen átpolitizálták a művelődést, abszolutizálták a szocialista realizmust, központosították a művészeti intézményrendszert, államilag szabályozták a művészeti elismeréseket, ezáltal ideológiailag differenciáltak, kialakították a művészek közötti hierarchiát, és életre hívták a rendszerhű művészértelmiségi réteget.⁴

Az államosítás az egyenes politikai kontroll mellett számos előnnyel is járt a színházak számára; kiszámítható színházi működést kínált, orvosolta a színházak gazdasági problémáit, az állandó alkalmazást jelentő státusz-rendszerrel megteremtette a színészek létbiztonságát és megszervezte pályáízü állomásait. A Hont Ferenc által kidolgozott struktúra szerint 1948-ban átszervezték az addigi Országos Magyar Színművészeti Akadémiát, Színház- és Filmművészeti Főiskolává, ahol immár különféle színházi szak-

² Uo., 357–358.

³ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „Művészetpolitika a Rákosi-korszakban”, *Zempléni Múzsza* 11, 4. sz. (2011): 31–48., 36.

⁴ Uo., 39–41.

¹ ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században* (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 271.

embereket képeztek, nem csak színművészeket. Gobbi Hilda kezdeményezésére pedig létrehozták a Jászai és Ódry Otthonokat az idős művészek gondozásának és lakhatásának biztosításra. A színházak nem voltak kitéve a piaci igényeknek és bemutató kényszernek sem, mivel a főként munkásokból álló új nézők – ugyan, olykor politikai nyomásra – hetekig megtöltötték a nézőtereket, így az előadássorozatok játszása alatt megővekedhetett a korábbi 4–6 alkalomról, 3–5 hétre a próbafolyamat.⁵

Mindezért cserébe a kultúrpolitika világos ideológiai, műsorpoltikai és műfaji elvárásokat támasztott a színházak felé. A hatalom alapállása az volt, hogy a színház nemzetteremtő, közösségteremtő intézmény, mely képes nevelni a közönséget, tehát alkalmas az ideológia terjesztésére. A színházat, mint komplex összművészeti alkotást, azonban nehéz volt cenzúra által szabályozni, mert nem volt elegendő pusztán a dramatikus szövegre koncentrálni, hanem a színészi játékot, a szcenírozást és magát az alkotófolyamatot is ellenőrzés alatt kellett tartani.⁶ Ezért a színházaknak az évadterveiket és a bemutandó előadások dráma-színpadai szövegeit, rendezői koncepcióit a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályának kellett benyújtaniuk elbírálásra, akiknek az engedélye nélkül egyetlen előadást sem lehetett bemutatni.⁷

A szocialista színművek és termelési drámák mellett a klasszikus drámák és kortárs magyar színművek színpadra állítását preferálták.⁸ A Rákosi-korszak első felében tá-

gabb volt a mozgástér, 1949 után azonban, egyrészt az államosítás, másrészt Zsdanov szovjet kultúrbiztos *A művészet és a filozófia kérdéseiről* című tanulmánykötetében szereplő állítása – miszerint „Az irodalmi művek főhősei (...) az új élet aktív építői: munkások és munkásnők, kolhozparaszrok, pártemberek, gazdasági szakemberek, mérnökök, ifjúmunkások, úttörők.”⁹ – alapjaiban változtatta meg a színházak repertoárját. Ilyen főszereplőket kellett írni vagy a drámairodalom ismert alakjait ily módon kellett eljátszani, átkeretezve a történetüket, avagy ideológiai üzenettel felruházni azt. A pozitív alakok feladata volt az előadásban megjelenő „ingadozókat” helyes útra terelni, a „reakciósoakat” és „osztályellenségeket” pedig leleplezni és megsemmisíteni.¹⁰

A repertoáron belül a kortárs és klasszikus magyar alkotások szinte teljesen kicserélődtek. Nemzeti drámáink közül csak a *Csongor és Tündét* és a *Bánk bánt* játszhatták, *Az ember tragédiáját* egészen 1955-ig nem lehetett bemutatni. Klasszikus magyar drámák közül, a kritikai realistának tartott Csiky Gergely és Szigligeti Ede darabokat, illetve Mikszáth Kálmán adaptációkat mutathattak be. A kor szerzőinek a mezőgazdaság átalakítását, az iparosítás meggyorsítását és a termelékenység fokozását, tehát a szocializmus vívmányait kellett tematizálniuk a színpadai műveikben. Emellett írhattak „békeharcos” és az ifjúságnak szánt didaktikus műveket is.¹¹ A kultúrpolitikai tettek mögött rejlő ideológiai szándék a „milliók színházának” megteremtése, a szocialista realizmus „kulturális forradalmának” felvirágoztatása és a korábbi „kiváltságos osztályok”, tehát a polgárság „kulturmonopóliumának” felszámolása, s annak

⁵ HONT Ferenc, szerk., *Magyar színháztörténet* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1962), 282–289.

⁶ LENGYEL György, szerk., *Színház és diktatúra a 20. században* (Budapest: Corvina Kiadó, OSZMI, 2011), 339.

⁷ Uo., 362.

⁸ LEPOSA Balázs, „Martinászok polgári köntösben. A magyar termelési dráma Mándi Éva

Hétköznapiak hősei című műve alapján”, *Theatron* 14, 3. sz. (2020): 71–78., 71.

⁹ A. A. ZSDANOV, *A művészet és a filozófia kérdéseiről* (Budapest: Magyar Könyvbarátok Kultúregyesülete, 1949), 90–91.

¹⁰ LENGYEL, *Színház és diktatúra...*, 356.

¹¹ Uo., 357.

– demokratizálódás jegyében történő – átadása vagy éppen áttestálása a munkás–paraszt rétegekre.¹²

A játéktípus tekintetében a korábban virágzó bulvárnaturalizmus az üldözött polgári miliő miatt feledésbe merült és a szocialista realizmussal összeegyeztethető Sztanyiszlavszkij-féle lélektani realizmus és az elidegenítő effektusokkal dolgozó brechti epikus színház vált kedvelté. Ennek a kettőnek az eklektikus elegyéből alakult ki egy olyan játékmód, „amely a gondolatok színészi megjelenítésével, a száraz és éles eszközök, hangok alkalmazásával végérvényesen száműzte a patetikus játéktípust a vezető hazai színpadokról.”¹³

Az 1953–1956 közötti időszakban a politikai változások apró kulturális változásokat is hoztak magukkal. A színházak műsora fokozatosan színesebbé vált, a magyar szerzők közül újra játszani lehetett Bródy Sándor, Szép Ernő, Heltai Jenő és Molnár Ferenc műveit. A külföldiek közül pedig bemutathatták García Lorca, Sartre, Anouilh és Pirandello darabjait is. A kultúrpolitikusok bíztatták az írókat, hogy éljenek a satíra eszközével, megszorodtak az addig tiltott közelmúlttal, a történelmi félmúlttal foglalkozó szövegek és a magyar história jeles személyiségeit bemutató romantikus, pátoszos drámák. A Nagy Imre-kormány alatt a színházak ismét önállóbb műsorpolitikát folytathattak.¹⁴

Az 1956-os forradalom idején két hétre a színházak is elnyerték a teljes szólás és cselekvési szabadságot és a maguk eszközeivel ők is részt vettek a lázadásban. A színházi forradalom vezető szerve a Magyar Színház-

és Filmművészeti Szövetség lett, amely első lépésként eltávolította a párthű színházigazgatókat, majd felszabadította a színházakat az aktuálpolitikai követelmények teljesítése alól és folyóiratában teret engedett a demokratikus párbeszédnek. Számos színházban alakult Forradalmi Tanács, köztük a Madách Színházban, a Fővárosi Operettszínházban és a Nemzeti Színházban is. A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség Forradalmi Bizottsága kiáltványban, számolt be a forradalmi vezetőségek megválasztásáról és támogatásukat fejezték ki a szabadságharc követelése mellett. Továbbá színészsztrájkot hirdettek, addig amíg az utolsó szovjet katona el nem hagyja az országot, és felszólították az ország többi színházát, hogy ők is csatlakozzanak a demokratikus mozgalomhoz. Az igazgatókat illető személyi problémák megoldását követően minden színház arra törekedett, hogy minél előbb próbálhassanak és felléphessenek az új demokratikus szellemiség jegyében. A szabadságharc ideje alatt a színházi dolgozók szociális feladatokat is elláttak; megszervezték az élelmiszer elosztást és az idősebb vagy színészotthonokban élő kollegák ápolásáról is gondoskodtak. A Kossuth Rádióban is gyakran felkérték a színészeket, hogy kórházakban, laktanyákban gyárakban szavaljanak és terjesszék a forradalmi eszméket.¹⁵

A forradalom és szabadságharc leverése után a Szovjetunió támogatásával Kádár János került hatalomra, és 32 évig állt az ország élén a Magyar Szocialista Munkáspárt első számú vezetőjeként.¹⁶ A gulyáskommunizmus fokozatosan puhuló rendszerében a változó mértékű, de folyamatos társadalmi-gazdasági fejlődés, a stabilitás, a tervgazda-

¹² MIKITA Gábor, „Átdíszletezések. A magyar színházak államosítása”, in *Herman Ottó Múzeum Évkönyve LIV*, (Miskolc, 2015), 476.

¹³ KISS Gabriella, *Bevezetés a színházi előadások világába* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020), online megjelenés o.n., hozzáférés: 2025.08.18., <https://mersz.hu/kiss-bevezetes-a-szinhazi-eloadasok-vilagaba/>.

¹⁴ LENGYEL, *Színház és diktatúra...*, 358–359.

¹⁵ CSEH Katalin, „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepéről az 1956-os forradalomban – II. rész”, *Színház*, 2011. 09. 29., o.n., hozzáférés: 2025.08.18., <https://szinhaz.net/2011/09/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai-2/>

¹⁶ ROMSICS, *Magyarország története...*, 399.

ság racionalizálása, a fogyasztási-modernizációs igények kielégítésére való törekvés és az oktatás, a tudomány és a kultúra bizonyos mértékű önállósulásáért a mindennapi élet depolitizálásával, a tabuk, mint az 1956-os forradalom és a Szovjetunió valós szerepének tiszteletben tartásával fizetett a társadalom.¹⁷ A Rákosi-korszak „aki nincs velünk, az ellenünk van” jelmondatával szemben a Kádár-korszak megengedőbb filozófiája már az „aki nincs ellenünk, az velünk van” szlogenre épült. Szintén ebben a szellemiségben dolgozta ki az MSZMP, az 1958-ra elkészülő művészetpolitikájának irányelveit, amelyeket azóta leegyszerűsítve az Aczél György-höz kötődő 3T rendszerének nevezünk. A Rákosi-korszak „támogatott” és „tiltott” kategóriái kiegészültek a rendszeren belül megengedett ellenzékiiséget kifejező „tűrt” kategóriával.¹⁸

A hatalomátvétel után Kádárék a kormányzati munka megszervezésével voltak elfoglalva, miközben a művészeti életben általános zavar keletkezett, az értelmiség körében pedig felélénkült a hatalommal szembeni ellenséges hangvétel. Ezért a művészértelmiségi elit (politikai) bevonásával 1958 augusztusában kiadták a *Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei* című dokumentumot. A párt az axiómákat alkotó, kinyilatkoztató stílusban megfogalmazott és Aczél György akkori művelődésügyi miniszterhelyettes keze nyomát erősen magán viselő *Irányelvekben* fektette le a későbbi művelődéspolitikájának alapköveit.¹⁹ A művészeti ágakhoz kapcsolódó intézmények vezetőinek a feladatául jelölik ki a párt művészetpolitikájának érvényesítését, melynek eszközeként az „eszmei befolyásolást” ajánl-

ják. Ezt követően 1966 május 27-én az MSZMP KB mellett működő – Aczél György által vezetett – Kulturális Elméleti Munkaközösség kiadja *Az irodalom és a művészetek hivatása társadalmunkban* című kulturális állásfoglalását, amely konkrétan megfogalmazza a következő évtizedeket fundamentálisan meghatározó 3T elvét. A gondolatmenet esszenciája szerint „az irányításnak (...) kell választania: mi az, amit támogat (...), mi az, aminek létéről tudomást vesz és (...) mi az, amit elutasít.”²⁰ – ez pedig nem más, mint 3T, avagy a tűr, tilt, támogat elve. Mindez tulajdonképpen az új gazdasági mechanizmus kulturális leképződése. A rendszer bevezetésének indoklása, hogy ezzel „a marxista kritika védelmében megóvták a nem marxista ideológiát – azaz nem az elvárásokat igazították a párt művészetpolitikájához, hanem a művészetpolitikát a társadalomhoz”.²¹ Az MSZMP művelődéspolitikája később több alapvető ideológiai és személyi változáson is keresztül ment. Aczél György politikai karrierje azonban a szakmai befolyása és kiterjedt kulturális kapcsolatrendszere okán a párt belső konfliktusait és az új gazdasági mechanizmus bukását is túlélte. Így variábilis pozíciókban ugyan, de egészen a rendszerváltásig megkerülhetetlen alakja tudott maradni a szocialista kultúrpolitikának.

A Kádár-rendszer kultúrpolitikája a tömegeknek szánt minőségi magaskultúra elve mentén kiemelten támogatta a művészetet, ugyanakkor szigorúan ellenőrizte is azt, hogy az állami szubvenciót a párt ideológiai érdekei mentén használják-e fel. Elsősorban a társulati formában működő, repertoár rendszer szerint játszó kőszínházakat patronálták, de a művelődési házakban zajló népművelési tevékenységeket is finanszírozták. A

¹⁷ Uo.

¹⁸ Uo., 494.

¹⁹ BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, „A Magyar Szocialista Munkáspárt művészetpolitikájának fő vonásai, 1956–1989.” in *Útközben A Neveléstudományi Doktori Program Évkönyvei*, 279–299 (Debrecen: CHERD, 2011), 281.

²⁰ VASS Henrik, szerk., *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963–1966*. (Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1978²), 509.

²¹ BOLVÁRI-TAKÁCS, „A Magyar Szocialista Munkáspárt...”, 284.

szocializmus eszméivel összhangban a színház, de tágabb értelemben az egész kultúra demokratikus elérhetőségét, közszolgálati-ságát vállalták.²²

„Támogatásban részesítjük a nagy tömegekhez szóló szocialista és egyéb humanista alkotásokat, helyt adunk a politikailag, eszmeileg nem ellenséges törekvéseknek, viszont kirekesztjük kulturális életünkéből a politikailag ellenséges, antihumanista vagy a közérkölcstől sértő megnyilvánulásokat.”²³

Ezt leegyszerűsítve a „támogatott” kategóriába tartoztak a realista és szocialista realista alkotások, a „tűrtbe” a vitatható, de nem romboló humanista művek, míg a „tiltott” kategóriába a szocialista társadalmi rendre nézve bomlasztónak és ártalmasnak tekintett művészeti termékek. A rugalmas meghatározások kellő mozgásteret biztosítottak a politikai megkülönböztetés lehetőségének, miközben a hármas felosztás „tűrt” eleme megvédte az elvrendszert a nyílt cenzúra vádjával szemben.²⁴

A kádárizmusban a műsorengedélyeztetés hasonlóan átpolitizált bürokratikus folyamat volt, mint a Rákosi-korszakban. Első lépéseként a vidéki és a fővárosi színházaknak egyaránt kötelező jelleggel be kellett nyújtaniuk a részletes évadtervüket február 20-ig a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályának. Ezeknek a műsorkoncepció javaslatoknak tartalmazniuk kellett az előadások alapjául szolgáló drámákat vagy dramatikus szövegeket, a rendezői koncepciókat, a szereposztásokat és a díszlet- jelmezterve-

ket is. A Színházi Osztály ezeket véleményezte és a színházakkal folytatott esetleges változtatásokat érintő egyeztetés után küldték el a pontosított műsorterveket a Művelődési Minisztériumnak, aki továbbította azokat az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottságának, melynek tagjai végső döntést hozva megtárgyalták, hogy mit engedélyeznek és mit nem. Az államszocializmus hatalmas gépezetében a döntéshozó szerv a párt volt, míg a végrehajtó hatalom az állam. Így színházi ügyekben is látszólag a minisztérium döntött, valójában, pedig a párt AGIT-PROP bizottsága volt az illetékes.²⁵

Az 1960–80-as évek színházi világában a normatív kánont; a konstans magas művészi színvonalat, tradíciót és időnként a kísérletezést is felvállaló Nemzeti Színház képviselte, míg a politikai akarat által életre hívott kánont; a Madách Színház és a többi, célzottan a szocialista realizmus szolgálatába állított, újonnan létrejövő színház. Ők voltak a „támogatott” kategória gócpontjai, akikhez képest a periférián helyezkedtek el az egyetemi színpadokon, művelődési házakban játszó, amatőrmozgalomhoz tartozó, másszínházi csoportok, a kamaraszínpadokon és stúdió színházakban kísérletező kőszínházi rendezők, illetve az idővel magánlakásokba és illegalitásba kényszerülő avantgárd művészek. Előbbiek a „tűrt”, míg utóbbiak a „tiltott” szegmens képviselői. A történelmileg támogatott műalkotások gyorsan kanonizálódnak, majd gyorsan ki is kerülnek a kánonból. A tűrt művészet mindig a kortárs ízlést képviseli, ezért idővel támogatottá válik, míg a tiltott a saját korában nem tud bekerülni a kánonba, egyrészt polgárpukkasztó mivolta, másrészt szűk hatóköre miatt

Alapvetően minden kőszínház a „támogatott” kategóriába tartozott, ezeket folyamatosan monitorozták, kiemelt hangsúlyt fektetve a fővárosi színházakra. Mindenhol akad

²² IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk., *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982* (Budapest: PIM-OSZMI, 2018), 11.

²³ VASS, *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai...*, 564.

²⁴ RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* (Budapest: Sík Kiadó, 1997), 101–102.

²⁵ HERCZOG Noémi, *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 103–104.

ám olyan színész, rendező, dramaturg vagy konkrét előadás, ami nem felelt meg ennek.²⁶ A politikus vagy annak vélt elemeket jellemzően a nyugati darabokban vélték felfedezni. Ha a próbafolyamat közben időben elcsípték a problémás részeket akkor változtatásokat kértek, ha azonban csak utólag vették észre, akkor a bemutató után részesítették megrovásban a színházat. A cenzúra működése azonban a 3T tisztának tűnő elvehez képest elég ad hoc jelleggel történt a gyakorlatban. Például a Fővárosi Operettszínház műsoráról, azért vették le a nagy sikerrel játszott és még a Színházi Főosztály kádereinek is tetsző, 1973-ban bemutatott, Vámos László által rendezett *Hegedűs a háztetőn* című musicalt, mert a baráti országként számon tartott kommunista Chilében betiltották.²⁷ Korniss Mihály *Halleluja* című drámáját a szerző korábbi kifogásolható magatartása miatt hezitáltak engedélyezni.²⁸ Végül 1981-ben Zsámbéki Gábor rendezésében mutatták be a Nemzeti társulatával a Játékszínben. A színházi jelentésekből kiderül, hogy a hedonizmus, a fogyasztói szocializmus és a megalkuvás kényszer ábrázolásától eltekintve a döntéshozók meg voltak elégedve az előadással.²⁹ Azonban a kritikusok egyöntetű véleményével ellentétben, a minisztérium nem engedte a *Hallelujának* adni a legjobb magyar dráma díját, így abban az évben a díj átadása tiltakozásképpen elmaradt.³⁰

²⁶ IMRE, RING, *Szigorúan titkos...*, 181.

²⁷ Uo., 213–215.

²⁸ Uo., 525.

²⁹ IMRE Zoltán, „A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei. A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása”, *Színház.net*, 2016., hozzáférés: 2025.08.18., https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/Imre%20Zoltan_Halleluja_1981.pdf.

³⁰ IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásá-*

Mint minden kornak, a kádárizmusnak is megvoltak a maga kegyeltjei, kurzusművészei. A kánon alapjának tekintett támogatott alkotók két csoportra oszthatóak, az egyik társaságnak a karrierlehetőségek miatt érdekében állt jóban lenni a hatalommal, míg a másik kör olyan, már befutott, igen népszerűs nem feltétlenül hithű szocialista művészekből állt, akik rendkívüli társadalmi hatásuk okán érinthetetlennek bizonyultak a hatalom szemében. Így az autoritásnak állt érdekében, jó kapcsolatot ápolni velük, s nem fordítva. Színészek közül rendszerkedvenc volt Gobbi Hilda és Major Tamás, a meggyőződéses kommunisták, továbbá Simon Zsuzsa, Ladányi Ferenc, Sinkovits Imre, Tolnay Klári. Rendezők közül kifejezetten szerették Várkonyi Zoltánt, Illés Jenőt és Kazimir Károlyt. A drámaírók közül többek közt Hubay Miklós, Sarkadi Imre, Fejes Endre, Németh László és Illyés Gyula műveit értékelték. A színikritikusok közül pedig Molnár Gál Péter, Koltai Tamás, Földes Anna, Pályi András, Nánay István és Ungvári Tamás voltak igen elismertek, de ők az 1968-ban induló *Színház* folyóirattal egyetemben, elég ambivalens viszonyt ápoltak a hatalommal.³¹ A Magyar Színházművészeti Szövetség által fenntartott lap és a kritikusok felé egyaránt azt az elvárást támasztották, hogy az elméleti és történeti írásaikban érvényesítsék a szocialista kultúrpolitika elveit, melynek az elemzés és a kritika természetéből adódóan többnyire nem feleltek meg.³²

A rendezők közt említett Kazimir Károly kiemelkedően fontos és befolyásos alakja volt a Kádár-kor színházi világának. A rendszer azért kedvelte, mert színházfelfogása látszólag egybevágott a döntéshozókéval. Kazimirt a minőségi kultúra elvét és kollégáinak megsegítését tartotta szem előtt, azonban hatalmával élve s visszaélve gyakran ki-

nak főbb momentumai 1937-től napjainkig (Budapest: Ráció Kiadó, 2013), 178–221.

³¹ IMRE, RING, *Szigorúan titkos...*, 589–633.

³² Uo., 146.

rekesztően beszélt a számára irritáló és konkurenciát jelentő nem hivatásos színházakról.³³ Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkáráként irányító alakítója, rendezőként és színházigazgatóként alkotó alávettje volt az általa vezetett szövetség döntéseinek. A Színház és Filmművészeti Főiskola osztályvezető tanáraként, majd rektoraként a fiatal generációk színház szemléletének formálásában is aktív szerepet vállalt.³⁴

Népművelő színházként hivatkozott munkásságára, melyben egyaránt megjelentek, keleti világot bemutató orientalista eposz és regény adaptációk, a klasszikus szerzők művei, de nem idegenkedett az olyan „haladó nyugati” drámák színre vitelétől sem, mint például Samuel Beckett, tiltott, „dekadens” műve a *Godot-ra várva*. Ebben az esetben Kazimir lehetőséget akart adni a fiatal, tehetséges, pályakezdő Léner Péternek, ezért kialakulta Aczélnál, hogy a nagyszínpadon nem, de egy külön erre a célra kialakított kamarateremben bemutatathatják a *Godot*, így született meg a Thália Stúdió. Az új magyar drámák is fontos elemét képezték rendezői repertoárjának; rendezett Weöres Sándor és Karinthy Frigyes darabokat, de ő vette rá Örkény Istvánt, hogy dramatizálja a *Tóték* című kisregényét és szintén az ő nevéhez fűződik, hogy Fejes Endre színpadra adaptálta a nagysikerű *Rozsdatemető* című regényét.³⁵

³³ IMRE Zoltán, „A Kádár-korszak (színházi) retorikája és a hatalomgyakorlás módzatai”, *Színház*, 2024.05.23., hozzáférés: 2025.08.18., <https://dossziek.szhaz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai>.

³⁴ N.N., „95 éve született Kazimir Károly Kossuth-díjas rendező, színházigazgató, pedagógus”, *Kultúra.hu*, 2023. 04. 20., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/95-eve-szuletett-kazimir-karoly-kossuth-dijas-rendezo-szinigazgato-pedagogus/>.

³⁵ N.N., „Kazimir Károly nélkül ma nem létezne a legnépszerűbb magyar színdarab”,

Fejes Endre 1962-ben megjelent regényét, a *Rozsdatemetőt* kettős megítélés övezi. Születésének korában is vitaindító műnek számított, de alapvetően a kapitalista társadalom kiiríthatatlan gyökerekkel rendelkező „kispolgári lumpen életformájának kritikájaként”³⁶ vagy egy polgári családregény paródiájaként értelmezték és dicsőítettek, míg az irodalomtörténet mai állása szerint „a rendszer ideológiai alapját jelentő osztály radikális kritikájának”³⁷ tekinthető. György Péter véleménye szerint: „Fejes népszerűsége pontosan azt az esztétikai-politikai propagandát ígérte, amelyre a Kádár-rendszernek az adott pillanatban a legnagyobb szüksége volt. Nem a munkásosztály történelmi küldetése volt a kérdés, hanem egy-egy munkásember sorsa a kortárs jelenig.”³⁸ Kazimir Károly rendezése természetesen az akkori kortárs olvasatra erősített rá a szövevényes regény közel négy órára „sűrített” színpadi adaptációjában. Kazimir a Thália Színház főrendezőjeként kérte meg Fejes Endrét, hogy írjon egy színpadi változatot a nagy sikerű regényéből. A negyven évnnyi családtörténetet felölelő előadást 1963. november 14-én mutatták be. Zenéjét Prokopius Imre szerezte, a díszleteit és jelmezeit pedig, Kazimir állandó alkotótársa, Rajkai György tervezte. Főbb szerepekben Horváth Teri (Pék Mária), Szabó Gyula (id. Hábetler János) és Madaras József (ifj. Hábetler József).

A történet „in medias res” kezdődik el ifj. Hábetler János gyilkosságának bejelentésével és a címadó tetthely bemutatásával. Az

Kultúra.hu, 2024. 12. 10., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/kazimir-karoly-nelkul-ma-nem-letezne-a-legnepszerubb-magyar-szindarab/>.

³⁶ GYÖRE Imre, „*Rozsdatemető*. Fejes Endre drámája a Thália Színházban.”, *Magyar Nemzet*, 1963. nov. 12., 9.

³⁷ GYÖRGY Péter, *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között* (Budapest: Magvető, 2014), 207.

³⁸ Uo., 205–206.

írói én névtelen alakként olvad be szereplői közé s közülük valóként fejt vissza, hogy milyen események láncolataként jutott el a „transzgenerációs erkölcsi degenerációban”³⁹ szenvedő férfi addig a lélektani pontig, hogy kétségbeesésében embert öljön. A család életét az első világháborútól egészen a könyv jelenéig, 1962-ig követi végig, alulnézetből megismertetve a nézőkkel, a Tanácsköztársaság, a fehérterror, a Horthy-korszak, a második világháború, a Rákosi-rendszer történéseit és borzalmait, eljutva a „bőség és békeség” uralta Kádár-korszakba. A korabeli kritika szerint Fejes Endre szerzőként és dramaturgként Kazimir Károly rendezővel együtt olyan drámai változatot alkotott, amely „nem vágott ki a regényből egy darabot, nem a regény tartalmát dramatizálta, hanem annak legfőbb lényegét, eszmei mondanivalóját vitte színpadra, s ahhoz komponált drámai történetet”.⁴⁰ Megtartotta eredeti művének szűkszavú drámaiságát, epikus tárgyilagosságát, lényegre törő párbeszédeit, erősen megrajzolt karaktereit, poénjait és novellisztikus hangvételét.⁴¹

A *Rozsdatemető* egy átlagos család hétköznapi életének oknyomozó feltárása, melynek célja nem a gyilkos, hanem az indíték megtalálása. Az ország történelmi és társadalmi változásainak dacára a Hábetler család tagjainak személyisége mit sem változik. Ez a bénult cselekvésképtelenség a „hábetlerizmus”, melynek alapja, hogy elszenvetőit determinálja a környezetük.⁴² A Nagyfuvaros utcai szoba-konyhás lakásban együtt él a szelíd, idősödő Hábetler, Pék Máriával az indulatos feleségével, aki első gyermekük születéséig cselédként szolgált, és fiukkal Janival, illetve két kisebb lányukkal Gizikével és

Hajnalkával. A történelem elszalad Hábetlerék mellett, akik egyik rendszerben sem politizálnak, vegetatív létezésük egyetlen célja a családi jólétre és boldogságra való törekvés. Jani az egyetlen közülük, aki szeretne kiszakadni ebből, de képtelen rá. Életének tragédiája, amikor egy véletlen figyelmetlenség okán menekülés közben hátrahagyja zsidó származású fiatalkori szerelmét, Reich Katót és a közös gyermeküket, akik emiatt a zsidóüldözés áldozataivá válnak. Jani ezt sosem bocsátja meg magának és ennek a feldolgozatlan traumának a felhánytorgatása váltja ki belőle évekkel később is azt a kontrollálatlan dühöt, mely a sógora Zentay György halálához vezet. Zentay az egyetlen olyan intellektuálisan érettebb, gondolkodó alak a történetben, aki képes összefüggéseiben szemlélni Hábetlerék életét, de ezért súlyos árat fizet.⁴³

Kazimir rendezői formanyelvét egyik mesterének, Erwin Piscator német színházrendezőnek a színházfelfogása inspirálta. A politikai színház egyik első képviselője úgy vélte, hogy a marxi dialektika segítségével kell a színpadi folyamatokat a történelem szintjére emelni s az előadások szcenírozása során megvalósítani, ezzel kapcsolatban azt, amit a drámák elmulasztottak.⁴⁴ Kazimir alapanyag választásaiból kitűnik, hogy számára is az a fontos, hogy a „történelmi-társadalmi fejlődés nagy mozgásvonalait jelentős egyéniségek személyes sorsán átszűrve”⁴⁵ mutathassa be. A *Rozsdatemető*ben ifj. Hábetler csak eszköze annak, hogy sorsán keresztül jobban megértsük az individuum társadalmi meghatározottságát. Rendezőként őt nem a bulvár darabok, nem is a lélektani vagy kritikai realista alkotások, hanem a nagyobb ké-

³⁹ GYÖRE, „*Rozsdatemető...*”, 9.

⁴⁰ OSVÁTH Béla, „Fejes Endre *Rozsdatemető*-je a Thália Színházban”, *Kritika* 2, 1. sz. (1964): 60–62., 60.

⁴¹ Uo.

⁴² GYURKÓ László, „A *Rozsdatemető* – színpadon”, *Kortárs* 8, 3. sz. (1964): 489–491., 489.

⁴³ MMA–MMKI Lexikon „Fejes Endre: *Rozsdatemető*”, hozzáférés: 2025.08.18., <https://www.mmalexikon.hu/kategoria/irodalom/rozsdatemeto-1>.

⁴⁴ SZÁNTÓ Judit, „Kazimir Károly »hiányszínháza«”, *Színház* 6, 5. sz. (1973): 7–12., 7.

⁴⁵ Uo., 8.

pet felrajzoló pszichológiai-társadalmi szöveg-mögöttivel rendelkező művek érdeklik, főként ezekkel dolgozik.⁴⁶ Latinovits Zoltán ezeket szellemesen „kazimiriádáknak” nevezte.⁴⁷

Kazimir adaptációi mögött egyrészt népművelői szándék húzódik, miszerint, ha minél többen megismerkednek egy regény témájával és írójával, annál többen kedvet kapnak majd az eredeti mű elolvasására. Másrészt művészi kihívást lát a műnemek közti transzformáció folyamatában.⁴⁸ Az előadás a Mécs Károly által megformált tartózkodó író szerepén keresztül vonja be a nyomozásba és teszi aktív gondolkodóvá a nézőt, aki a narrátorral közösen keresi a miérteket. A narrátor feladata az idő múlásának érzékeltetése és a filmszerűen pergő eseménysorozat összefűzése, amire rásegítenek a fényeffektusok és a függőnymozgások.⁴⁹ A kortárs recepció szerint az első felvonás jelenetei kissé elnagyoltak, esetlegesek, olykor csupán a narráció illusztrációjaként hatnak, a rövid jelenetek nem tudnak igazán kibontakozni. A második felvonás már megadja magának az időt, hogy kellőképpen kibontsa az összetett jellemeket és lehetőséget biztosítson a nézők számára, hogy az addig megismert apró dramaturgiai mozaik darabkákból komplex egészet alkossanak.⁵⁰

Patrice Pavis szempontrendszere alapján ez egy alapvetően autotextuális rendezés, amely a szöveg működésének és a cselekmény szerkezetének a megértését egy belső logika alapján kísérli meg, de célja ideotextuális rendezéssé válni, amely inkább a politikai, társadalmi és pszichológiai szö-

vegmögöttit ábrázolja.⁵¹ Hans-Thies Lehmann kategóriái közül a metaforikus rendezés illik rá leginkább, mely szerint az irodalmi szöveg a színház autonómiájának ellenére is megtartja a súlyát.⁵² A megmutatás módját tekintve historizáló, tehát a különböző korszakokat, arra jellemző jelmezek, díszletek és kellékek használatával érzékelteti. Utóbbi elég nehézkesen lehet rekonstruálni a fotók és írásos beszámolók alapján. Valószínűleg a szoba-konyhás lakás állhatott a díszlet középpontjában, aminek meghatározó eleme volt még két hatalmas mozgatható kapuszárny.⁵³ Továbbá szétszórt rozsdás ócskavasak lepték el a teret, melyekkel igyekeztek megidézni a regény világát és utalni a rozsdás múltra, az elavult „hábetlerizmus-ra”.⁵⁴

A színészi játék tekintetében naturalisztikus megfogalmazásmód dominál. Horváth Teri túlzás és modorosság nélkül hívja életre Pék Mária nyers, tenyeres-talpas, ösztönös egyszerűségét, ami hol a karakter erejében, kegyetlenségében, hisztériájában hol pedig jóságában, megbízhatóságában és szilárdságában nyilvánul meg. Szabó Gyula alakítja fiatal és idős korában is id. Hábetlert, a színész korából és élettapasztalatainak mennyiségéből adódóan hitelesebben formálja meg a fiataalkori ént, de széles művészi eszköztárával átélhetővé teszi a vidéki árvagyerekből engedelmes és becsületes katonává váló férfit is, aki belső iránytűjének megtartásán kívül semmit nem tart igazán fontosnak az életben. Madaras József ifj. Hábet-

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ N.N., „95 éve született...”.

⁴⁸ SZÁNTÓ, „Kazimir Károly...”, 8.

⁴⁹ OSVÁTH, „Fejes Endre *Rozsdatemetője*...”, 61.

⁵⁰ GYURKÓ, „A *Rozsdatemető*...”, 489.

⁵¹ Patrice PAVIS, „Lapról a színpadra – nehéz születés”, ford. SIPŐCZ Mariann, KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 2, 2. sz. (2000): 93-105, 100.

⁵² Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás: elemzésének problémái”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60, 50.

⁵³ BERNÁTH László, „*Rozsdatemető*. Bemutató a Thália Színházban”, *Esti Hírlap*, 1963. nov. 15., 2.

⁵⁴ OSVÁTH, „Fejes Endre *Rozsdatemetője*...”, 62.

lerként változatosan mutatja meg a küszködő fiatal indulatainak széles skáláját, de őszintébb, amikor Jani csendes, jószívű, töprengő oldalát hangsúlyozza, mint amikor megzabolázhatatlan, hisztérikus dühkitöréseit ábrázolja.⁵⁵ A produkcióban szinte az egész társulat részt vesz, így még a mellékszerepekben is kiváló művészek jelennek meg. A szereplőket két csoportra oszthatjuk, az egyik oldalon állnak a Nagyfuvaros utca zárt világának lakói, mint a Hábetler szülők és lányaik, aztán szép Küvecses Anna és részeges férje Sápadt Béla a szobafestő, és Csele Juli. Ők testesítik meg a számukra boldogságot okozó kicsinyes, hétköznapi középzsért. Velük szemben helyezkedik el ifj. Hábetler János a lázadni vágyó fiú, Seres Sándor, aki egyrészt a fegyveres „ellenforradalommal” szembe forduló jó kommunistát jeleníti meg, másrészt pedig a naiv ruhagyári munkásból külügyminisztériumi hivatalsegédgé váló ambiciózus, gondolkodni vágyó fiút. Illetve ide sorolandó Zentay György az értelmiségi szembesítő. Ők nem elégednek meg a vegetálással.⁵⁶

Az előadás nagyon pozitív fogadtatásban részesült, bár nem haladta meg a regény sikerét. „A Thália Színház ezzel komolyan hozzájárult a szocialista magyar dráma és színjátszás útjainak kimunkálásához.”⁵⁷ – számol be az *Élet és Irodalom*. A számtalan lehetőséggel teli szocializmust meggyalázó kispolgári életforma és egyben egy társadalmi jelenség könyörtelen diagnózisaként értelmezték. Példázattá vált arról, miként ne éljenek a szocializmus emberei, ennek okán külön előadásokat szerveztek a gyári munkásoknak és az egyetemistáknak is.

Fejes Endre azzal, a műveiben gyakran visszatérő kérdéssel engedi útjára a nézőket, hogy mi a célravezetőbb a vegetálás vagy az emberhez méltó élet? A szerző az előbbi a

hétköznappal, míg utóbbit az álmok világával azonosította. Fejes művének lényege politikai színezettől függetlenül, a hétköznapiság, az egyszerű emberek kisszerűségének jelenvalósága.⁵⁸ A befogadó gondolhat akármit a szereplőkről, elképzelheti őket dekadens kispolgároknak vagy kilátástalan helyzetű szocialista munkásoknak is, de biztos, hogy meglátja bennük önmaga középszerűségét s ez fejlődésre sarkallja.

A *Rozsdatemetőt*, az ősbemutató után egy pár éven belül bemutatták Miskolcon, Szegeden, Pécsen és Szolnokon is. A nyolcvanas években a József Attila Színházban kerül elő újra, majd a kilencvenes években újra a Tháliában látható, ezúttal Csiszár Imre rendezésében. Legutóbb pedig Máté Gábor rendezésében mutatta be a Katona József Színház 2019-ben *Rozsdatemető 2.0* címen, mivel Tasnádi István társszerzőként meghosszabbította a történetet, ami így egészen a kétezres évek elejéig követi végig a Hábetler család életét.

A „támogatott” kategória emblemikus példáját követően tekintsük meg a korántsem ennyire egységes „tűrt” kategóriát, amely a „kádári kirakatpolitika”⁵⁹ és a puha diktatúra esszenciája. Egy önmagában elmentmondásos fogalom, amit a hatalom generált, abból a célból, hogy egyszerre szolgálja a nyílt cenzúra eltörlését és a politikai kontroll fenntartását a látszólagos szabadságban. Az aczéli kultúrpolitika egészét meghatározza, de a „tűrt” kategória válogatási elvén érződik leginkább az egyéni preferenciák és személyi döntések súlya.

„A „másszínház” mindig a mindenkori hatalommal szemben álló – szembe kerülő – színházat jelent. Legyen akár intézményesi-

⁵⁸ GYURKÓ, „A Rozsdatemető...”, 489.

⁵⁹ NÁRAY István, *Nyitott Színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Seliunte Kiadó, 2023), 16.

⁵⁵ GYURKÓ, „A Rozsdatemető...”, 490.

⁵⁶ Uo.

⁵⁷ NAGY Péter, „Egy remek színházi estről”, *Élet és Irodalom*, 1963. nov. 23., 8.

tett, akár intézményen kívüli.”⁶⁰ – fogalmazta meg Bérczes László, akinek ernyőfogalma alá tartoznak a „tűrt” és „tiltott” kategória szereplői is. Két politikailag egyaránt aktív csoportról van szó, azonban míg az egyik mérsékeltebben, addig a másik, a hatalom szemében radikálisabbnak tűnő formában igyekezett felkutatni és folyamatosan feszegetni a rendszer határait, ami aztán előadásaik betiltását és működési engedélyük megvonását eredményezte. Céljaik közt szerepelt az ellenzéki lét és gondolkodás performatív felmutatása, az alul reprezentált osztályok küzdelmeinek bemutatása, a színház és az élet határainak összemosása, illetve a társadalom figyelmének felhívása egy-egy konkrét problémára, amelyekről többnyire élesen, a politikai színház eszköztárát felhasználva szóltak. A jellemzően fiatal, értelmiségi közönség pedig pontosan értette és érezte, hogy előadásaikban mire utalnak, ezt segítette az áthallások és a kettős beszéd alkalmazása. A társadalmi aktivitás mellett törekedtek a hagyományos, logocentrikus, drámaközpontú színházcsinálástól való eltérésre. Kísérleteztek mozgásszínházzal, pszichodrárával, felnőtt bábelőadásokkal, vegyítették a prózai és a zenés színház elemeit.⁶¹

Korabeli megnevezésük Kazimir Károly nevéhez kapcsolódik, aki a Színházművészeti Szövetség leköszönő főtitkárként használta először az „amatőrmozgalom” kifejezést a kádár-kori „másszínházakra”, abban a beszédében, melyben felháborodottan utasította el a hivatásos színházi rendszeren kívül működő csoportok és törekvések létjogosultságát, művészi értékeit, kísérleteik újító hatását és nemzetközi sikereiket.⁶² A hatvanas-hetvenes években még csak ez a két

színházi kategória létezett. A hivatásos színházakat a központi, az amatőröket a helyi, települési, vagy intézményi költségvetésből tartották fenn. A nehezebb körülményekhez viszont a hetvenes évektől szabadabb lét kapcsolódott. Míg a hivatásos színházak műsoráról a legmagasabb szintű pártszervezetek döntöttek, addig az amatőr mozgalom tagjait általában kevésbé hozzáértő, felületesebben vizsgáló helyi tanácsok illetékes osztályai felügyelték.⁶³

„Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színház szerűen játszottak.”⁶⁴

Az amatőr színjátszás az egyetemi színpadok tevékenységéből nőtte ki magát, amelyeket a hatalom népművelési célból engedélyezett és tartott fenn. Az itteni alkotók pedig ifjúsági-diákszínjátszó formában kezdtek el dolgozni, majd folyamatos fejlődéssel a professzionalitás útjára lépve, egészen a magyar neoavantgárd életre hívásáig jutottak el.⁶⁵ Többen elhagyva az egyetemi kereteket önálló művészi kollektívákat alapítottak és az intézményrendszeren kívül készítettek előadásokat, amelyeket többnyire művelődési házakban játszottak. Ezen alkotóközösségek művészi hozzáállásában azonos az autonómiára törekvés, a szabadságvágy, az új formanyelv, a kísérleti jelleg és a változtatni akarás művészi manifesztációja.

⁶³ NÁRAY István, *Ruszt József* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014²), 11.

⁶⁴ NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, *Beszélő* III/3, 3. sz. (1998): 73–79., 73.

⁶⁵ Kiss Gabriella, „Fiatalok színháza. Első rész”, *Drámapedagógia Magazin* 66. sz. (2020): 17–27., 20–21.

⁶⁰ BÉRCZES László, „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Első rész.”, *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48., 42.

⁶¹ Uo.

⁶² IMRE, „A Kádár-korszak (színházi) retorikája...”.

Budapesten az ELTE Egyetemi Színpada és a hozzá kapcsolódó Universitas Együttes, vidéken pedig a Szegedi Egyetemi Színpad végzett úttörő színházi tevékenységet. Mindkét meghatározó központ rendelkezett történeti előképpel, a hatvanas években ezeket felelevenítve indították el újra az eleinte oktatási, majd művészeti célokat szolgáló színpadi munkát.

Az Egyetemi Színpad elődjének a 18. század elejétől működő pesti piarista gimnázium tekinthető, ahol aktív iskolai színjátszás folyt, először latin majd magyar nyelven. 1953-ban a minisztérium az ELTE Bölcsészettudományi Karának adta az épületet, akik az addigra felújított Pesti Barnabás (ma Piarista) utcai kápolnában 1957-ben megnyitották az Egyetemi Színpadot. Hosszú kihagyás után, ekkor folytatódott a szellemi előd által elkezdett előadói tevékenység.⁶⁶ Az Egyetemi Színpad a rendszer ideiglenes kulturális nyitásának köszönhetően válhatott az 1961/62-es évadra a korszak egyik legmeghatározóbb és legprogresszívebb alkotóműhelyévé s kulturális közösségi terévé.⁶⁷ A szabadabb légkör és a fellépési lehetőség magához vonzotta a fősodorból politikai okok miatt eltávolított művészeket, de az Egyetemi Színpad annak ellenére, hogy a „tűrt” kategória központjává vált, nem zárkózott el a támogatott alkotóktól sem. Az első színpadi sikereket a Surányi Ibolya által alapított Balassi Bálint Szavalóköri – melyre később csak Irodalmi Színpadként hivatkoznak – és a Pártos Géza nevéhez fűződő színjátszó kör hozta meg. Utóbbi nem sokkal később az Universitas Együttessé nőtte ki magát.⁶⁸ Az 1961-ben megalakult a Universitas Együttes főrendezője Dobai Vilmos lett, Ruszt József és később Mezei Éva pedig be-

osztott rendezője.⁶⁹ A műhely műsorpolitikájának tagításával nyíltan eltért a kijelölt ideológiai csapásvonalaktól.

„Az Universitas 1961-ben tartotta első előadását, Euripidész *Alkesztiszét*. Olyan művet mutatott be tehát, amelyre évek, évtizedek óta hivatásos színház nem mert vállalkozni. Ez az attitűd később is jellemezte az együttes műsorát, csupa méltatlanul elfeledett vagy valamilyen okból tiltott, nem javasolt darabot játszott.”⁷⁰

Az Universitasnak Ruszt József mellett Fodor Tamás is meghatározó szereplője volt, eleinte színészként, később már rendezőként. Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné*jában, Kuruzs szerepét játszotta.⁷¹ „A magyar kőszínházakban uralkodó realista-naturalista színjátszással szemben az előadás a commedia dell’arte, illetve a vásári komédiák alapján alakította ki a maga játékmódját.”⁷² A *Karnyóné*, azért is emblematis, mert 1967-ben ezzel szerepelt az Universitas Együttes először a híres wrocław-i fesztiválon, ahol lehetőségük nyílt megtekinteni Grotowski 13 Széksor Laboratórium Színházának az *Állhatatos herceg* című korszakos produkcióját, és részt venni az együttes színésztréningjén. Grotowski színházával való megismerkedés mind Ruszt József, mind Fodor Tamás és az egész csoport színházról alkotott képének új, addig nem ismert perspektívát adott.⁷³ Mivel a *Karnyóné* óriási sikert aratott, ezért az együttes 1965-től

⁶⁶ NÁRAY István, *Profán szentély. Színpad a kápolnában* (Budapest: Alexandra Kiadó – ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007), 14–18.

⁶⁷ Uo., 39.

⁶⁸ Uo., 30.

⁶⁹ SÁNDOR L. István, *Szabadságzigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2020), 48.

⁷⁰ NÁRAY, „Színpadból kápolna?”, *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28., 27.

⁷¹ SÁNDOR L., *Szabadságzigetek...*, 51.

⁷² Uo. 46.

⁷³ SÁNDOR L. István, *Ács János Színháza az Óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2022), 17.

kezdve minden évben megmérettette magát külföldi fesztiválokon Nancyben, Párizsban, Londonban, Wrocławban.⁷⁴

Hosszas próbálkozás után megoldhatatlannak bizonyuló szakmai érdekkülönbségek miatt, Fodor Tamás és az Universitas vezetőségének több tagja is elhagyta az Egyetemi Színpadot.⁷⁵ Fodor 1971-ben megismerkedik Malgot Istvánnal, aki körül a Képzőművészeti Főiskolán kialakult, egy a politikai aktivitásukat a művészet útján kifejezni vágyó fiatalokból álló közösség, az Orfeo Csoport. A kölcsönös szimpátia jeleként Fodor elhívta az orfeósokat egy rendezésére a Pincészínházba, ők pedig felkérték, hogy adja a hangját a készülő bábelőadásukhoz, az *Orfeo szerelméhez*.⁷⁶

Az Orfeo formálódó újbóloldali gondolkodását erősen meghatározták a 1968-as diáklázadások, Csehszlovákia megszállása, a vietnami háború és a maoizmus is. A képzőművészetről is másképpen kezdtek el gondolkodni, elutasították a naturalizmust és az absztrakt művészetet is, egyfajta új realizmust szerettek volna létrehozni. A politikai gondolataik közvetítéséhez viszont a képzőművészet egyik formáját sem találták megfelelőnek, így kezdtek el bábokat készíteni és bábelőadásokat létrehozni.⁷⁷ Az Orfeo kialakulása után több részből állt, az alap csapat az Orfeo Bábegyüttes volt Malgot István vezetésével, a frissen odakerült Fodor Tamás létrehozta az Orfeo Stúdiót, a prózai színházi csoportot, illetve létezett még Orfeo zenekar is. Az Orfeo Stúdió összes produkciója kollektív munkán alapuló, a csoportból építkező közösségi előadásnak tekinthető, amelyeknél Fodor Tamás minden esetben csoportvezető-rendezőként koordi-

nálta az eseményeket, de teret engedett az alkotótársak ötleteinek, kezdeményezéseinek. A színházi csoport fennállásának legemlékezetesebb előadásai; az *Etoile* (1971), a *Vurstli* (1972) és a *Szüret* (1972), amely bizonyos értelemben egy lazán kapcsolódó trilógiának is nevezhető.⁷⁸

A csoport meghatározó alakjai Malgot és Fodor mellett többek közt Angelus Iván, Szőke Szabolcs, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós és Gaál Erzsébet voltak.⁷⁹ Az Orfeo előadásokra általánosságban jellemző volt, hogy a készítők áttételesen belevitték a magánéletüket, olyan anyagokkal dolgoztak, amiket megfeleltethettek a saját életük egyes eseményeinek, küzdelmeinek. Az együttes számos művelődési házban megfordult, hol hosszabb, hol rövidebb ideig hagyták őket próbálni, fellépni. Mivel a hatalom szemét szúrta a politikai és közéleti témákat feldolgozó, az előadások után a nézőket minden esetben vitára invitáló csoport, ezért III/III-as ügynökök által igyekeztek kompromittáló anyagokat gyűjteni róluk és ellehetetleníteni a működésüket.⁸⁰

Lakhatási problémáik megoldása és egy állandó játszóhely kialakítása okán az orfeósok az egyik társuk pilisborosjenői telkén elkezdtek kétkezi munkával felépíteni egy olyan házat, ami egyszerre funkcionál majd élettérként és próbateremként, egyfajta kommuna létet biztosítva a számukra.⁸¹ A báb és a prózai csoport közt megromló kapcsolat miatt egy évvel később felhúztak még egy házat, azonban az építkezés során Fodor és Malgot közt még inkább kiéleződött a konfliktus. Ráadásul időközben rendőrségi eljárás is indult Malgot István személye és az Orfeo egésze ellen, majd a „polgárpukkasztó” kommuna lét okán kirobbant az Orfeo-ügy, ami nagy port kavart a sajtóban és egészen

⁷⁴ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 51.

⁷⁵ NÁRAY, *Profán szentély...*, 116.

⁷⁶ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 163–164.

⁷⁷ RING Orsolya, „A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években”, *Múltunk*, 53. sz. (2008): 233–257., 243.

⁷⁸ Uo., 244.

⁷⁹ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 206.

⁸⁰ RING, „A színjátszás harmadik útja...”, 244–245.

⁸¹ SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 277–278.

Kádárig eljutott. Ezek után Fodor Tamás prózai csoportja hamarosan kivált az Orfeo egészből és Stúdió „K” néven folytatták tovább.

A megalakult Stúdió „K”-val a tagok, a művészi hozzáállás és a világnézet nem, csak a név változott meg. Az együttes a pilisborosjenői házban folytatott több évnyi kísérletezése, útkeresése, improvizatív etűd készítő műhelymunkája és kisebb bemutatói után 1977-ben színpadra állította Georg Büchner töredékekben fennmaradt *Woyzeck* című drámáját, amely korszakos siker lett és a mai napig meghatározó eleme a hazai Büchner játszásnak.⁸² Fodor Tamás rendezésének különlegessége a naturalista játékmód, a térhasználat, az események testközelből való megtapasztalásának lehetősége volt, amely a Grotowski-féle nyitott színház elvén túlmutatva teljesen lebontotta a színpad és nézőtér különbségét.⁸³ Ez volt a mai napig aktív, független színházi műhely, a Stúdió „K” sikeleinek kezdete.

A másik nagy központ a ma Szegedi Tudományegyetem, korábban József Attila Tudományegyetem nevet viselő felsőoktatási intézményben született meg Paál István vezetésével. A szegedi egyetemi színjátszás színháztörténeti előzménye az 1930-as évek végére, Szent-Györgyi Albert rektorságának idejére nyúlik vissza. Az ő támogatása és védnöksége alatt működött a Szegedi Egyetemi Ifjúság Színjátszó Társasága, aminek legsikeresebb előadása az 1941-ben ifj. Horváth István által rendezett *Hamlet* országoszte ismert lett.⁸⁴ A háború miatt megszakad a színpadi tevékenység, majd 1956 után nem sokkal indult újra a JATE-n az egyetemi színjátszás. A kezdetekkor Kordé Imre tanársegéd, majd Horváth István Károly klasszika-

filológus volt az együttes tanár-elnöke, Daniss Győző hallgató pedig a vezetője, rendezője. Bemutatóikat az egyetem nagy előadótermében, az Auditorium Maximumban tartották.⁸⁵

Paál István 1961-ben, másodéves hallgatóként csatlakozott a csoporthoz és asszisztensként vett részt Daniss Győző oldalán Kamondy László – egy akkor kortárs szerző – *A szerelmesek fája* című darabjának színpadra állításánál. Szintén ebben az évben lát napvilágot első önálló rendezése egy szerkesztett, dramatizált irodalmi műsor *Forrongó irodalom* címen, amit a huszadik századi avantgárd és modernista törekvések inspiráltak. Miután Daniss Győző megszerezte tanári diplomáját, otthagyta a szegedi egyetemet, így a színjátszócsoporthoz vezető nélkül maradt, majd egy rövid interregnum után fokozatosan Paál állt a csoport élére, amit aztán az egyetem kulturális bizottságának megbízása tett hivatalossá. Így vált az együttes művészeti vezetőjévé, amit 1965-től egészen 1974-ig, Szegedről való politikai eltávolításáig irányított.⁸⁶

Paál István a hetvenes évek egyik legszínvonalasabb és a mai napig legendásnak tartott amatőr-színházi műhelyét hozza létre. Saját bevallása és a hatástörténet szerint is a Szegedi Egyetemi Színpad és Paál karrierjének – ezen szakaszának – legfontosabb s azóta legendássá vált előadásai: *Az óriáscsecsemő* (1970), az *Örök Elektra* (1971), a *Petőfi-rock* (1972) és a *Kőműves Kelemen* (1973). Paál rendezései egyrészt azért számítottak formabontónak, mert az előadásait közvetlen, vagy áttételes politikai tartalommal ruházta fel, aminek kifejezéséhez hol kisebb, hol nagyobb mértékben – az itthon ekkor kialakuló – mozgásszínházi formát alkalmazta, ami elemelte és absztrahálta a tartalmat. Ezt a struktúrát egészítették ki a közösségformáló erővel bíró zenék, énekek, a mindenki

⁸² SÁNDOR L., *Szabadság-szigetek...*, 456–457.

⁸³ NÁRAY István, „Drámát játszó amatőrök”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 18–23., 23.

⁸⁴ NÁRAY István, „Amatőr színházak tündöklése és bukása”, *Színház-tudományi Szemle*, 19. sz. (1986): 179–251., 188.

⁸⁵ Uo., 188.

⁸⁶ BÉRCZES László, *A végnek végéig: Paál István* (Budapest: Cégér Kiadó, 1995), 43–45.

által ismert versek. Szinte minden előadásában igyekezett lebontani a láthatatlan negyedik falat, így összemosni a nézőtér és a színpad határait, különböző provokatív eszközökkel aktivizálni a nézőket az egyre interaktívabb produkciókban, ezzel minél inkább törekedve a „nyitott színház” megvalósítására. Paál erénye az is, hogy fiatal amatőrökkel dolgozott, akikkel a szintén egyetemista közönség jobban tudott azonosulni, így előadásaikkal könnyen közvetíteni tudták világnézetüket, progresszív gondolataikat, amik sokakban rezonáltak. A színház volt az aktivizmus formája.⁸⁷

Az együttes életét a kétévenkénti bel- és külföldi fesztiválok strukturálták, ezért évente-kétévente, majd sűrűbben készültek új bemutatóval. Hetente többször próbáltak az Auditórium Maximumban, ezek nyílt próbák voltak, amelyeket rendszeresen 20-25 néző látogatott, akikkel utána eszmét cseréltek s kikérték a véleményüket az alakuló anyagról.⁸⁸ Paál megkérdőjelezhető módszerekkel vezette a színészeit, ezért sokan el is hagyták a színpadot. A kemény magból viszont sokan hivatásos színházi emberek lettek, mint pl: Dunai Tamás, Ács János, Árkosi Árpád, Soltészky Tibor, Fehér Ildikó, Dózsa Erzsébet stb.⁸⁹ Újító előadásaikkal a szegediek is számos külföldi fesztiválon szerepeltek sikerrel. Paál színházfelfogására szintén nagy hatást gyakorolt Grotowski színházi világa, elolvasta *A szegény színház felé* című tanulmányát és 1971-ben saját szemével láthatta Wrocławban a 13 Széksor Laboratórium Színház igen híres alkotását, az *Apocalypsis cum figurist*. Igyekezett elsajátítani és saját rendezéseibe is beépíteni ezt az újfajta színházi gondolkodásmódot.⁹⁰

Paál utolsó szegedi rendezése, a *Kőműves Kelemen* bemutatója után, 1973-ban vizsgálat indult a csoportvezető és a kulturális bi-

zottság négy tagja ellen egy sikkasztási ügyben. Paál ellen pedig külön politikai eljárást is foganatosítottak, ahol vélt rendszerellenes, ellenforradalmári mivoltát vizsgálták. A kihallgatások körülbelül fél évig tartottak, addig a csoport még Paál vezetésével működött és játszották az előadásaikat. Mikor az ügy lezárult s végül senkit nem ítélték el, Paál István távozott és tanítványára, Árkosi Árpádra hagyta az együttes vezetését, de még vissza-vissza járt hozzájuk, miközben már hivatásos színházrendezőként dolgozott.⁹¹ Ez jelentette tehát egy virágzó „másszínházi” műhely kiemelkedő korszakának lezárulását.

A Kádár-korszak alapvetően pezsgő színházi életéből, látványosan kiemelkedik az 1960-80-as évek időszaka, amikor a „túrt” kategória égisze alatt, a kínálkozó lehetőséget megragadva sorra nyíltak az irodalmi színpadok, színjátszó körök, amatőr majd alternatív társulatok. Nem csak a fővárosban, de vidéken is számos kisebb csoport indult el. Többszörre a verses estek és felolvasó színházi produkciók irányából közelítették meg a színpadi munkát, aztán fokozatosan jutottak el a drámaközpontú előadásokig és adott esetben még tovább a kísérleti színházi próbálkozásokig. Ilyen volt a 1965-ben létrejött tiszaföldvári Hajnóczy Irodalmi Színpad, az 1958-ban létrehozott Veszprémi Irodalmi Színpad és a budai Várnegyedben 1968-ban alakult Vári Irodalmi Színpad is.⁹² Emellett több nagy iparvárosban jött létre kiemelkedő színházi csoport: a Reflex Színpad Zalaegerszegen, a Bányász Színpad Tatabányán, a Manézs Színpad Miskolcon és az Amatőr Színpad Pécsen. Továbbá máig fontos műhelyek az ekkor induló Szkéné Színház és a Pinceszínház. Mindegyik helyen karizmatikus vezetők köré csoportosultak

⁸⁷ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 103.

⁸⁸ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 24.

⁸⁹ Uo., 42.

⁹⁰ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 69.

⁹¹ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 97–100.

⁹² RING Orsolya, KALMÁR Balázs, „Hajnóczy Irodalmi Színpad”, *Hiányzó (színház)történetek*, hozzáférés: 2025.08.18., <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmiszinpad/>.

olyan lelkes fiatalok, akikben egyaránt megvolt az alkotásvágy mellett, a közösségi lét, az önművelés, az együtt gondolkodás, a társadalmi kérdések és a művészetek iránti elkötelezett érdeklődés. Fontos leszögezni, hogy ugyan szinte mindannyian „ellenszínházként” működtek, de a „másszínházaknak” még sem volt céljuk egy egységes művészeti ellenzék létrehozása. A különböző csoportok tudtak egymásról, kíváncsian figyelték egymás munkásságát, ugyanazokon az amatőrszínházi fesztiválokon léptek fel, de ahány törekvés, annyi féle gondolkodásmód, mindenki kicsit másképp kívánt változást elérni.

A korszak „másszínházi” előadásairól általánosságban elmondható, hogy túlnyomórészt politikai színházi produkciók voltak, melyek a kádári puha diktatúra ellentmondásosságának társadalmi és közéleti hatásaira utaltak többszörösen áttételesen, drámairodalmi parabolákon keresztül. Soha nem explicit módon fejezték ki magukat, tehát nem beszélhetünk a piscatori értelemben vett politikai színházról, a finom utalások formanyelvének használata sokkal inkább brechti aktivizálásról, gondolatébresztésről árulkodik. A Színházi Osztály káderei, a besúgók és belügyesek pont ezért csak nagyon ritkán találtak bizonyító erejű elemet az előadásokban, ennek ellenére természetesen számos színházi előadást betiltottak, az alkotókat rendszeresen feljelentették vagy ellehetetlenítették mondvacsinált indokok vagy a megérzések alapján.

Az Orfeo Stúdió 1971 novemberében mutatta be első előadását az *Étoile*-t, amit Malgot István ajánlására Jorge Semprún spanyol író-politikus és Alain Resnais filmrendező közös *A háborúnak vége* című forgatókönyve nyomán készítettek el. Fábry Péter és Fodor Tamás az akkor megjelent forgatókönyvet dolgozta át színpadra. Érdekesség, hogy a filmet korábban már leszinkronizálták – Fodor egy fiatal anarchistának kölcsönözte a hangját – de nem mutatták be, mert Aczél betiltotta az 1956-os forradalom mellett ál-

lást foglaló eurokommunista író, Semprún személye miatt.⁹³

A történet „főszereplője” Diego Mora egy Franciaországban élő emigráns, aki hivatásos forradalmárként vesz részt az illegális spanyol kommunista mozgalomban.⁹⁴ Kettős életet él, álneveket használ, hamis útlevelekkel utazik. Feleségén kívül senki sem ismeri valódi kilétét, a barátainak is hazudik a munkájáról. Három napot látunk a férfi életéből, mialatt folyamatosan mozgásban van. A „road movie” szerű cselekményben elvtársát Juant keresi, üléseken vesz részt az illegális mozgalom párizsi pártvezetőivel, beleszeret és megcsalja a feleségét egy fiatal anarchistával Nadine-nal. Végül teljesen kiábrándul, s elveszíti a hitét a mozgalomban, mert úgy érzi, hogy a valódi spanyol munkások érdekeit sem az általános sztrájkra készülő pártbürokrata kollégái, sem a spanyolországi idegenforgalmat plasztik bombákkal megbénítani kívánó forradalmi akciócsoport nem képviseli.⁹⁵ A forgatókönyv tartalmaz életrajzi ihletésű elemeket is, mivel Semprún maga is illegális pártmunkásként dolgozott az ötvenes években a Spanyol Kommunista Párt égisze alatt, a Franco-rendszer ellen, majd később Felipe Gonzalez kormányában kulturális miniszter lett.⁹⁶

A háborúnak vége nem csak az író életének egy szeletét ragadja meg, de koncentráلódik benne az Orfeo csoport ars poeticája s tágabban értelemben a Kádár-rendszer „másszínházainak” küldetésére is rávilágít. Az Orfeo újbóloldali érzelmű színházi csoportként határozta meg magát. Miközben nagyon radikálisan elutasították a párhatalommal való együttműködést, tudták, hogy politikai összeesküvésekkel nem érhetnek célt itthon. A megoldásuk tehát olyan politikailag elkötelezett művészet létrehozása volt, amely a saját eszközeivel törekszik meg-

⁹³ SÁNDOR L., *Szabadságzigetek...*, 205–207.

⁹⁴ Uo., 210.

⁹⁵ Uo.

⁹⁶ Uo., 220.

változtatni a fennálló helyzetet.⁹⁷ „A munkáknak az volt a lényege, hogy kérdéseket tegyünk föl, és ezeket minél szélsőségesebben fogalmazzuk meg, hogy azok, akik nézik az előadásunkat, szintén késztetést érezzenek arra, hogy keresni kezdjék a választ”⁹⁸ – fogalmazott Oszkay Csaba az Orfeo szándékairól. Fodor pedig azt mondta, hogy: „A szabadság apró szigetit kell létrehozunk”⁹⁹, ezt a gondolatot később Bibó István tőlük függetlenül a „szabadság kis köreinek” nevezte. A „mássházak” a szocializmus apró szabadságszigeteiként őrizték a gondolat és vélemény szabadság demokratikus morzsáit, amelyeket előadások formájában adtak tovább a közönségnek. Az *Étoile* műfaját tekintve vitadráma, melyben a nézők állást foglalhattak az anarchista megoldások, a bürokratikus ellenállás és Diego Mora eszköztelen lázadása mellett is. Az együttes pedig az előadás után valóban vitára invitálta a közönséget, akik a spanyolországi történet közben nyilvánvalóan a magyarországi aktuálpolitikai viszonyokra gondoltak.¹⁰⁰

Az előadást egy nagypolgári lakás szobájából fekete függönyökkel kialakított térben játszották, amelyben egy ötven fős nézőteret építettek asztalokból és székekből.¹⁰¹ A „szegény színház” egyszerűségének jegyében mindent ők csináltak, később a kritika által is méltatott világítást kályhacsövekből barkácsolták és villanydobozból vezérelték a jelenetváltásoknál, megteremtve az előadás fénydramaturgiáját.¹⁰² Az alaphangzást a kórus adta, akik egy párizsi metróvonal megállóit ritmusosan kántálták, de felcsendültek az előadásban olyan az Orfeo zenekar által

átdolgozott nyugati diákmozgalmi dalok is, mint a *Törd a kerítést*.¹⁰³

A rendezés nem realista eszközökkel, hanem a felhasznált tárgyak metamorfózisával, mozgásszínházi elemekkel és songokkal jelenítette meg a helyszíneket és eseményeket. A székekből, hol egy temető, hol a párizsi metró, hol egy vizsgálati helyiség rajzoló-dott ki. Lufikkal jelenítették meg a nemi együttlétet, a felhasznált újságok (*Népszabadság*-ok) pedig, olykor éppen előhívott, száradó fényképekké, máskor pedig rendőrök kezében gumibotokká váltak. A kórus tagjai az üres teret három oldalról határoló székeken ültek, akcióikkal és énekeikkel kommentálták s értelmezték a helyzeteket, máskor pedig belépve a térbe szereplőkké vagy közeggé váltak. Az előadás szerkezete a mozgásos-énekes kórus részek és a prózai jelenetek váltakozásából épült fel, amelyeket rögzített improvizációkból fűztek össze.¹⁰⁴

A szereplők akkor még mind tényleg amatőr, de annál tehetségesebb és természetesebb kiállítású fiatalok voltak. Diegot Oszkay Csaba játszotta, a küldetéseket szervező Robertót Székely B. Miklós, az autószerelő Ramónt Angelus Iván, Diego feleségét Janisch Kornélia, Nadine-t pedig Gaál Erzsébet alakította.¹⁰⁵ A játszóik erőteljes jelenléte és a történet aktualitása nagy sikert aratott. „Az emberek azért jöttek nézni az *Étoile*-t, mert valami olyasmire tapintott rá, amiből nagy hiány volt”¹⁰⁶ – fogalmaz a rendező. A produkciót nagyon sok értelmiségi megnézte, – többek közt Heller Ágnes és a Lukács-iskola többi tagja – mert érdekelte őket az „ellenzéki művészet”.¹⁰⁷ Az Orfeo innentől kezdve nem csak az értelmiségi palettára, de a III/III-as ügynökök érdeklődési körébe is

⁹⁷ Uo., 222.

⁹⁸ Uo., 238.

⁹⁹ Uo., 222.

¹⁰⁰ BÁRON György, „Orfeo a Ferencvárosban”, *Egyetemi Lapok* 14, 3. sz. (1972): 5.

¹⁰¹ SÁNDOR L., *Szabadságszigetek...*, 230.

¹⁰² Uo., 209.

¹⁰³ Uo., 220.

¹⁰⁴ Uo., 208–216.

¹⁰⁵ Uo., 210–213.

¹⁰⁶ Uo., 231.

¹⁰⁷ Uo., 226.

bekerült s ettől kezdve folyamatos megfigyelés alatt tartották az együtttest.¹⁰⁸

A hatalom szemében szintúgy gyanúsak tartott Szegedi Egyetemi Színpad színjátszó csoportja 1970-ben mutatta be Déry Tibor 1926-ban írt avantgárd, dadaista-abszurd drámáját *Az óriáscsecsemőt*, ami a hatvanas évek vége felé jelent meg egy válogatáskötetben. Déryt az 1956-os szerepvállalása miatt 1957-ben kilenc év börtönbüntetésre ítélték, később felfüggesztettek, majd elkezdtek az irodalomban is rehabilitálni. *Az óriáscsecsemőt* először Benkő János rendezésében a győri Rába Együttes mutatta be egy erősen húzott változatban. Azonban Paál István rendezése jelentette a dráma igazi újrafelfedezését. Miként Déry karrierjének is új lendületet adott, úgy a Szegedi Egyetemi Színpad sikerszériáját is ez az előadás indította el.¹⁰⁹ Paált a szöveg időszerűsége, kortalan morális érvényessége s az embert mindenkor foglalkoztató témái: az egyén, a hatalom, a magán és a közélet kérdései ragadták meg.¹¹⁰ Ahogy fogalmaz: „Nem kellett semmit aktualizálni, nem kellett semmit a csehszlovák, vietnami, párizsi dolgokra konkretizálni, mindháromra rímelték *Az óriáscsecsemő* bizonyos pontjai”¹¹¹

A modern misztériumdráma műfaji megnevezésű darab, olyan morális kérdéseket vet fel, mint az élet értelme és determináltsága, a férfi-női kapcsolatok lehetőségei, illetve a hatalom és egyén viszonya.¹¹² Ezeket egy egyszerű történeten keresztül mutatja be, melyben a világra jövő óriáscsecsemőt az apja azonnal eladja „Nikodémosznak, az Etika Faj- és Léleknemesítő Rt. alelnökének és vezérigazgatójának, aki azt a Társadalmat képviseli, amely az Erkölcs, Isten, Hazaszeretet

hármasságát hirdeti, s amelynek szüksége van tekintélytisztelő, istenfélő, hazafias lelkesületű állampolgárookra”.¹¹³ A hermafrodita óriáscsecsemő már testileg és szellemileg is érett, amikor megszületik, minden iránt érdeklődik, mindenre éhez, kíváncsisága háttartalan, de hamar falakba ütközik. Kasztrálja őt a társadalom, amiben él.¹¹⁴ „Az Apa, a rokonok, a Rendőr, a Hóhér, a Szűz, Stefánia, akit feleségül is vesz, a társadalom kötelmeivel szoros hálót fon köréje. Hiába lázadozik, öregedni kezd, neki is gyereke születik, akit ő is elad a Társadalomnak, hogy az engedelmes tömegemberré gyúrja, formálja, akárcsak őt. A körforgás megállíthatatlan.”¹¹⁵

Radnóti Zsuzsa dramaturg, *Az ember tragédiájának* parafrázisaként tekint Déry drámájára.¹¹⁶

„Egy modern Lucifer, egy démonikus manipulátor, név szerint Nikodémosz, minden különleges képességétől fokozatosan megfosztja a felcseperedő emberi lényt, és engedelmes állampolgárt, megtört szürke tömegembert nevel, alakít belőle, aki a gyereket ugyanúgy eladja, odaadja Lucifer-Nikodémosznak, mint ahogy tette vele korábban az ő apja is.”¹¹⁷

Ezt a történetet a kortárs néző könnyedén aktualizálhatta, Nikodémoszt megfeleltethette akár Kádárral, a Társadalmat pedig a szocializmus depolitizált, egységesített, szürke masszájával, ami nem tűri meg a soraiban a gondolkodó, kíváncsi óriáscsecsemőket.

¹¹³ Uo.

¹¹⁴ Uo.

¹¹⁵ Uo.

¹¹⁶ RADNÓTI ZSUSZA, *Lázadó dramaturgiák száz éve* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003), 16.

¹¹⁷ RADNÓTI, *Lázadó dramaturgiák...*, Uo., 16–17.

¹⁰⁸ Uo., 267.

¹⁰⁹ NÁRAY, *Nyitott színház...*, 59.

¹¹⁰ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 64.

¹¹¹ Uo.,

¹¹² NÁRAY István, „Egy elfeledett dráma újraéledésének stációi”, *Art Limes* 16, 5. sz. (2019): 67–82., 67.

Az előadás nem lineáris történetvezetéssel dolgozik, hanem a mellékszereplők alkotta kórus moralizáló megszólalásaiból bomlik ki az óriáscsecsemő sorsa. A rendezésben a dráma instrukcióitól eltérően nem bábok, hanem bábokat alakító emberek játszották a többi karaktert. A szereplők a nézők soraiból felállva kezdenek el játszani, spontán hatást keltve, megteremtve az illúziót, mintha az egyetemistáknak éppen Déryt támadt volna kedvük játszani.¹¹⁸

A kritika dicséri a csoport összhangját, mely mögött egy évnyi megfeszített próbafolyamat állt, miközben komoly konfliktusok is felmerültek a csoportvezető Paál István és egyes tagok közt. Paál sokakat elküldött, akiknek tényleg csak hobbi volt a színházi játék. Nem csak a csoport válik társulattá *Az óriáscsecsemő* alkotófolyamata során, de Paál is megérkezik, mint rendező, rátalál Grotowski esztétikájára, mely inspirációul szolgál számára saját formanyelvének kialakításához.¹¹⁹ „*Az óriáscsecsemő* volt az első politikai avantgárd, de az utolsó gazdag színházi produkció”¹²⁰ – fogalmaz Paál.

Színészi játék tekintetében a főszereplő Dunai Tamás és az Apát alakító Katona Ferenc technikás játékát emelik ki a kritikusok. A játszóknak jól ráéreztek, hogy ez az abszurd dráma, nem lélektani realista, hanem egy expresszionista, groteszk, tragikomikus elemekre és helyzetkomikummal operáló jelenségekre építő játékmódot követel meg tőlük.¹²¹ Ezt húzta alá a Paál felesége, Koller Éva által tervezett szürrealista-dadaista ihletésű cirkusibódét idéző díszlet és a jelmezek is.¹²²

A produkció sikerét bizonyítja, hogy a veszprémi bemutató után, még huszonnyolcszor játszották, többek közt vendégszerepeltek Budapesten az Egyetemi Színpadon és a Pincészínházban is, Győrben és

Balatonfüreden is. A szerző maga többször látta az előadást és örömmel nyugtázta, hogy a fiatalok megvalósítása közelített a szövegéhez. Déry ajánlására a szellemi élet számos kiválósága megnézte az előadást, többek közt Örkény István, Molnár Gál Péter, Lukács György, Zsámbéki Gábor, Németh László, Illyés Gyula és Makk Károly is. A nézők a rendszeren való kívülrőlként, egyfajta szolid lázadásként élték meg az előadást.¹²³ A hatástörténetet áttekintve érdekes mintázat bomlik ki előttünk, miszerint szinte csak amatőr színházi múlttal rendelkező alkotók kísérleteztek Déry darabjával. 1978-ban Szikora János főiskolásként Pécsen vitte színre, 1991-ben Gaál Erzsike, volt Orfeós, Stúdió „K”-s művész Debrecenben rendezte meg, majd 2002-ben Vajda Gergely első operájának librettóját a dráma alapján írta, ezt Kovalik Balázs rendezésében mutatták be a Budapest Bábszínházban Falusi Mariann főszereplésével. 2010-ben a pécsi Janus Egyetemi Színház vette elő az anyagot, végül 2015-ben Kecskeméten maga az egykori főszereplő, Dunai Tamás gondolta újra rendezőként első nagy szerepét.¹²⁴

„A cenzúra többé nem egyszeri, külsőleges beavatkozás. Gyakorlatilag teljes ellenőrzés alatt áll az alkotás és az alkotó. (...) Az állami irányítás azért költözött be a művészetbe, mert a művész beköltözött az államba.”¹²⁵ – fogalmaz Haraszi Miklós. A „támogatott” művészet kiszolgálja a hatalmat vagy időnként a kedvére tesz, a „tűrt” művészet intellektuális kikapukat keres, a „tiltott” művészet pedig, hol szándékosan, hol véletlenül lépi át a rendszer folyamatosan mozgásban lévő, láthatatlan vörös vonalait. A „tűrt” kategória szereplőinek többsége, de főként Fodorék és Paálék politikus előadásikkal szándékosan politizáltak, de mégsem vonták meg tőlük a működési engedélyüket,

¹¹⁸ NÁNAY, „Egy elfeledett dráma...”, 67.

¹¹⁹ BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 65.

¹²⁰ Uo., 66.

¹²¹ NÁNAY, *Nyitott színház...*, 65–66.

¹²² BÉRCZES, *A végnek végéig...*, 66.

¹²³ NÁNAY, *Nyitott színház...*, 65–66.

¹²⁴ NÁNAY, „Egy elfeledett dráma...”, 68–74.

¹²⁵ HARASZI Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető, 1991), 10.

mert produkcióik a rendszeren belül születtek s létük is mindig a fennálló struktúrához viszonyult, még akkor is, ha attól eltérőként fogalmazták meg magukat.¹²⁶ Ezzel szemben Halász Péterék soha nem politizáltak, de „attól a pillanattól, hogy bevonultak a lakásba, kivonultak a rendszerből, szándékosan kívülre kerültek.”¹²⁷ Nem elfogadták és kritizálták, hanem kétségbe vonták a rendszer létezését, ez pedig még súlyosabb bűnnek számított. Halász Péter így fogalmazott erről: „Mi nem protestáltunk. Úgy gondoltuk, azzal, hogy engedély nélkül, szabadon csináljuk, amit csinálunk, azt állítjuk, hogy a létező rendszer nem létezik.”¹²⁸ A dohány utcai Lakásszínház kialakításával „szamizdatlétet teremtettek, amelyben az ember meg tudja alkotni az államtól független autonómiáját.”¹²⁹ Azzal, hogy kikerültek az államapparátus látóköréből és önszerveződő színházat csináltak, irányíthatatlanná váltak. Ezért tiltották be őket és ezért kellett elmenniük.¹³⁰ A „tiltott” kategórián belül kiemelten csak egy szereplőre, Halász Péterre, az általa alapított műhelyekre és művész társaira szeretnék fókuszálni, mert amellet, hogy ő az egyik legismertebb magyar avantgárd színházcsináló, az ő „mássházai” működése foglalja össze legjobban, azt a magatartást, amelyet a kádárizmusban elfogadhatatlannak tartottak.

Halász Péter az Egyetemi Színpad Universitas Együttesénél kezdte a pályafutását 1962-ben, így a budapesti amatőr színházi vérkeringés részévé válva, olyan alkotókkal ismerkedett meg és dolgozott együtt rendszeresen, mint Ruszt József és Fodor Tamás. Számos előadásban kapott kisebb szerepe-

ket, de nem színészi tehetségével, hanem provokatív öntörvényű személyiségével tűnt ki. A Ruszt József rendezte *Karnyónéban* Lázárt alakította, melyben megmutathatta komikus vénáját.¹³¹ Ennek az előadásnak a fesztiválszereplései kapcsán jutott el Nancy-be és Wrocław-ba is, utóbbi út során, rá is nagy hatást gyakorolt Grotowski *Állhatatos herceg* c. „pszichofizikai módszerű, kegyetlen és rituális színházi”¹³² rendezése. Ennek hatására Pilinszky KZ-oratóriumából megírta első színpadi művét, *A pokol nyolcadik körét*. A mű a hagyományos színpadi időt szabadon kezelte és nem a megszokott színházi formákra épített. Az előadást 1967-ben mutatták be az Egyetemi Színpadon.¹³³ Fodor Tamás szerint ez volt az artaud-i „kegyetlen színház talán első magyarországi megjelenése”¹³⁴ melyben a szöveg helyett sokkal inkább a pszichofizikai tréningek színpadi megvalósulása dominált. Az előadás a holokauszttal foglalkozott, de nem egy történeten keresztül jelenítette meg, hanem magát a témát tette jelenidejűvé, azzal, hogy a nézők érzékeire hatott. *A pokol nyolcadik köre* a mai napig színháztörténeti mérföldkőnek számít, amiért határozottan kitört a pszichológiai realizmus keretei közül s a perifériáról képes volt kapcsolódni a világszínházi tendenciákhoz.¹³⁵

Halász az Universitasból kilépve 1969-ben feleségével, Koós Annával megszervezte első saját társulatát a Kassák Ház Stúdiót, az Uzsoki utcai Kassák Művelődési Házban. A csoport többnyire a barátaikból állt össze, állandó tagjai; Breznay Péter (1969-től), Bálint István (1971-től), Kollár Marianne (1972-

¹²⁶ FODOR Tamás, „Oppozíció vagy autonómia”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 22–26., 22.

¹²⁷ BÉRCZES László, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, *Színház* 29, 8. sz. (1996): 44–48., 48.

¹²⁸ Uo.

¹²⁹ FODOR, „Oppozíció...”, 22.

¹³⁰ Uo.

¹³¹ RUSZT József, „Költő és bohóc”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 20–22, 20–21.

¹³² NÁRAY, *Ruszt József...*, 34.

¹³³ RUSZT, „Költő és bohóc...”, 20–21.

¹³⁴ FODOR, „Oppozíció...”, 22.

¹³⁵ FODOR Géza, „A Halász”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–20, 16.

től) és Buchmüller Éva (1973-tól).¹³⁶ 1969-től 1972-ig öt előadást csináltak, melyek mozgás etűdökkel, beszéd-zenei intonációkkal és improvizatív játékokból álló egy óras performanszoknak tekinthetők.¹³⁷ „Alapvető vezérelvük az volt, hogy egy produkció megismételhetetlen; mindig létrejön egy élettény, és azt nem lehet reprodukálni, az mindig egyszeri.”¹³⁸ – fogalmazta meg Fodor Tamás.

Első produkciójuk a *Testvérballada* (1970) egy „erős színházi effektusokkal dolgozó balladai hangvételű játék”¹³⁹, a második a *Mindenki csak ül meg áll* egy „improvizációkból álló groteszk hangvételű etűd sorozat”¹⁴⁰. A harmadik a *Labirintus*, amelynek a szövegét Bálint István – Halász későbbi közvetlen alkotótársa – írta, zenéjét pedig ifj. Kurtág György szerezte. Ebben az „előadásban” táncmozdulatokkal, gesztusokkal és hangokkal interpretálták a labirintus mítoszt. Ezt követte az első igazán jelentős előadásuk, az 1972-ben bemutatott *A skanzen gyilkosai*, ami egyrészt fordulópontot jelentett a Kassák Ház Stúdió életében, másrészt esztétikailag változtatta meg Halászné színházfelfogását, miközben kultúrpolitikai precedenst is teremtett. Az előadást obszcén jelenetekre és egy vörös zászló meggyalázására hivatkozva betiltották és az együttestől a működési engedélyüket hatóságilag megvonták.¹⁴¹

A hatalmi ellehetetlenítés a várakozásokhoz képest, azonban nem járt sikerrel, mivel a kezdeti döbbenet és gyász után Halászné eldöntötték, hogy saját, Dohány utca 20. IV. emelet 25. szám alatti lakásukban folytatják tovább a színházi tevékenységüket. Így született meg a Lakássház, ma már ismert a

műfaj és közkedvelt a kisebb független társulatok körében, de akkor formabontóan új ötletnek tűnt, mellyel kitágították a színházi tér fogalmát. Halász állítása szerint önszántukból és nem a betiltás okozta kényszerhelyzetre reagálva költöztették át a színházukat az otthonukba, ugyanis nem kívántak engedményekért alkudozni a kultúrbirokratakkal és a művelődési házzal.¹⁴²

Az 1972-től 1976-ig tartó lakássházi korszak tekinthető magyarországi működésük színháztörténetileg legmeghatározóbb időszakának, ekkor születtek a legpolgárpukkasztóbb és máig hivatkozott alkotásaik. „Minden előadásuk, megnyilvánulásuk egy-egy kérdőjel volt: mindenre rákérdeztek. A művészetre vetítve ez úgy hangzott: mi a színház? a társadalomra kivetítve pedig: mi a szabadság? Nem ismertek tabukat, vagyis működésük folyamatos tabudöntögetés volt.”¹⁴³ A lakás egyszerre jelentette a teljes alkotói szabadságot, a korlátozott nyilvánosságot és a színház és a magán élet határainak összemosódását. „Egy idő után eldönthetetlenné vált, hogy valaki a produkción belül vagy kívül van-e.”¹⁴⁴

Olyan előadásokat készítettek ekkor, mint a több változatot megélt *King Kong*, „amelyben Breznyik Péter meztelen nővé változtatva önmagát, Halász Péter pedig mint King Kong nemi szerve bújt elő a majom ágyékából, hogy William Blake-idézeteket recitáljon”.¹⁴⁵ Vagy a *Ház*, melynek koncepcióját egy a lakáson belül bútorokból felépített ház adta.

„A házban mozdulatlan vagy előre eltervezett cselekménysort realizáló szí-

¹³⁶ N.N., „Színházi kronológia”, *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 1–96, 1.

¹³⁷ Uo.

¹³⁸ FODOR, „Oppozíció...”, 23.

¹³⁹ N.N., „Színházi kronológia...”, 1.

¹⁴⁰ Uo.

¹⁴¹ Uo.

¹⁴² BÉRCZES László, „Halász Péter. Két séta gőzfürdő után”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–14., 9.

¹⁴³ BÉRCZES, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 48.

¹⁴⁴ Uo.

¹⁴⁵ ASCHER Tamás, „Az önazonosság színháza”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 54–57., 55.

nészek panoptikumot láttattak. Az egyik színész a házon kívülről kommentálta a bent zajló eseményeket; szavai mozdulatokat, arckifejezéseket emeltek ki, illetve egybefogták több színész egymással párhuzamos vagy egymástól eltérő cselekvéseit: »filmet vetített« a nézőknek.¹⁴⁶

A *Három nővér* feldolgozásukban megcserélték a nemi szerepeket, Halász Péter (Irina), Bálint István (Olga), Breznyik Péter (Mása) alakították a nővéreket, a szöveget pedig Koós Anna súgta nekik Chopin zenéire.¹⁴⁷ *Naplószínház* sorozatukban minden nap, az életük éppen akkor aktuális történéseit dolgozták fel szürreális etűdök formájában. Például: „Hosszú, frottírszövésű, sárga ruhába öltözve Éva az öltönyös István lágyékán lógó fokhagymatincsekből hámozta ki a gerezdeket. Rengeteget. Péter feltette lemezen Bach *János passió*-ját.”¹⁴⁸ Egy másik alkalommal „István mezítláb és pucér lábszárral, ingben és simléderes sapkában álldogál egy medence sarkánál az asztal tetején. A nézők az asztalnál foglalnak helyet. A sekély vízben egyetlen hal úszkál. István ledöfi és a kalapja alá teszi.”¹⁴⁹

A rendszerből kivonult működésmód fenntartásához fontos volt, hogy csak egy szűk kör látogassa a naponta változó előadásokat. Így csak egy ellenzéki gondolkodású értelmiségiekből álló közeg vehetett részt az eseményeken, de ennek oka nem az elitizmus, hanem az ellenkultúra természetes összezárása volt a hatalommal szemben. Olyan művészek látogatták a Lakásszínházat, mint Ascher Tamás, El Kazovszkij, Spiró György vagy Eörsi István. A szűrt közönség ellenére is akadtak külső és belső besúgók is,

akik jelentéseket írtak róluk. A kultúrpolitikát fokozatosan kezdte el egyre jobban irritálni Halászék életvitele, eleinte csak beszervezték a ház mestert és a sarki rendőrt, hogy figyeljék meg a tevékenységüket, mert az otthonukban nem találtak rajtuk fogást. Viszont, amint kiléptek a házból: 1972-ben egy homokbányában tartottak szabadtéri előadást, majd 1973-ban Galántai György képzőművész meghívására, az illegális happeninge és kiállítások helyszínéként számon tartott balatonboglári kápolnaműtermében vendégszerepeltek, akkor megjelent a rendőrség és szétzavarta a résztvevőket. Balatonbogláron *King Kong* c. performanszukat játszották, amelyből már sajtóbotrány is lett, a propaganda a művészet megcsúfolásáról, a falu nyugalmanak megzavarásáról és izlésrombolásról szóló hazug hírekről számolt be. Sőt még Galántait is kilakoltatták a műteremből, a kápolnát pedig bezáratták.¹⁵⁰

A tehetetlennek látszó, ideges puha diktatúra vezetői számára az utolsó csepp Halászék meghívás és engedély nélküli szereplése volt a wrocławai fesztiválon. Grotowski társulatának egyik színésze kölcsönadta nekik a lakását. Ugyan rögtönzött jelenetekből összeállított produkciójuknak hivatalos bemutatását nem vállalta a fesztivál, de ők egy kollégium halljában mégis megtartották azt. Az előadásnak pedig híre ment.¹⁵¹ Amikor a társulat hazatért, elvették az útleveleiket és a belügyminisztérium megvonta tőlük a kiutazási engedélyüket a „nem magyar állampolgárhoz méltó magatartás” indokával.¹⁵² Végül a belügyi szervek felajánlották számukra a kivándorlást, a csoport fele kivándorló útlevelet, míg a többiek turista útlevelet kaptak. Felszámolták az itthoni életüket, dokumentálták egész addigi színházi működésüket, majd francia befogadóvízummal

¹⁴⁶ N.N., „Színházi kronológia...”, 3.

¹⁴⁷ N.N., „Színházi kronológia...”, 3.

¹⁴⁸ Koós Anna, *Színházi történetek – szobában, kirakatban* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009), 144.

¹⁴⁹ Uo.

¹⁵⁰ BÉRCZES, „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 47–48.

¹⁵¹ Koós, *Színházi történetek...*, 113–114.

¹⁵² Uo., 114.

elutaztak.¹⁵³ Eleinte Elephant Theatre néven dolgoztak Nyugat Európában, aztán „másfél éves út- és helykeresés után otthonra letek New Yorkban, és kitalálták a kirakatszínházat, ez volt a Squat Theatre”.¹⁵⁴

Halász Péterék előadásait nem érdemes hagyományos értelemben elemezni, a dramatikusság és a színpadi cselekmény relációjában. Performanszaik kép alapú akciókból álló „életszínház” kompozíciói nem megértést, hanem megélést „várnak el” a befogadótól. Megkomponált káoszuk színházi jelrendszerét nem racionális, hanem emocionális úton célszerűbb olvasni.

A *skanzen gyilkosait* 1972-ben mutatták be a Kassák Ház Stúdió néven a Kassák Művelődési Házban. Az előadás kötőanyagát Lajtai Péter versei adták. A produkció beszélgetések, ötletelések útján, többnyire próbák nélkül született meg.¹⁵⁵ Egy téglalap alakú terem négyötöd része volt a játéktér, míg a többi helyet a terem egyik rövidebbik oldalán egy 4–5 sorból álló, dobogókra épített nézőtér foglalta el. Fény gyanánt egy szem, plafonról lógó villanykörte szolgált. A térben hátul középen egy nagy, kétajtós szekrény helyezkedett el, ettől balra kicsit előrébb egy vaságy, körülötte gyermekjátékok a földön. A szekrénytől jobb előre négyzet alakú éttermi asztal négy székkal. Ebben a díszletben elevenedett meg négy szimulán jelenet, melyek fokozatosan összekapcsolódtak. A cselekményt egy négy tételből álló zeneműként kezelték, amelyet tömören summáztak a leginkább skriptre hajazó „szövegkönyvben”.¹⁵⁶

Első tétel: „(...) A lány, amikor megszólítják, bepisil, az apa hisztérikusan feltörli, a fiú az asztalra kanalazza az ételt, tányérját könnyed mozdulattal a föld-

höz vágja, apa felmászik az asztalra, üvöltve énekel: apám kurva, anyám kurva, én is kurva, te is kurva...”

Második tétel: „(...) a pincér szinte az egész darabon végighúzódozó szöveget mond ízetes ételekről és italokról, melyeket nem lehet kapni ebben az üzletben, nagyszámú felszolgáló-személyzetről, amely nem szolgál fel, és a szellőzőberendezésről, amely nem működik. Egyébként e pincér a szokásosnál jobban vonzódik a nővendéghez, a nővendég a zenészhez és a zenész a pincérhez.”

Harmadik tétel: „esernyős hölgy, Sprechgesangban, hamisan, Jung-szövegeket mond a házasságról. Párja, a maszkos, köhögő, elegáns fiatalember. Végig sétálják az előadást, időnként a hölgy letelepszik, elemózsiát vagy varróeszközöket vesz elő. A maszkos el-elvágódik. Szájából vér csorog. Később ismét sétál az esernyős hölgygel. (...)”

Negyedik tétel: „A magányos nő a szekrényben ruhák között él, rakosgatja őket, és időnként kimerészkedik a külvilágba, de visszariad. Egy alkalommal véletlenül hátulról megerőszakolják.”¹⁵⁷

„A színházi fuga azzal ért véget, hogy megjelent a hétfejű sárkány. Mindent és mindenkit maga alá gyűjtött, majd elvonult. A nézők előtt a lecsupaszított tér maradt a nyitott ajtajú szekrénnel és a pislákoló lámpával.”¹⁵⁸ Az egymástól független, megkonstruált abszurd szituációk szabad asszociáció szárnyalására vagy a koherencia hiányából fakadó kényszeres értelem társításra kényszerítik a nézőket.

Az előadást a hatalom ruházta fel olyan szimbolikus tartalommal, melyre hivatkozva betilthatta. Ugyan az igazsághoz hozzá tartozik, hogy Halászné is megpróbálták kicse-

¹⁵³ BÉRCZES, „Mássház Magyarországon 1945–1989. Második rész”, 48.

¹⁵⁴ Uo.

¹⁵⁵ KOÓS, *Színházi történetek...*, 75–76.

¹⁵⁶ KOÓS, *Színházi történetek...*, 74–75.

¹⁵⁷ N.N., „Színházi kronológia...”, 5.

¹⁵⁸ KOÓS, *Színházi történetek...*, 75.

lezni a rendszert, nem adták le a trágár versek szövegét a tanács kulturális osztályán és a főpróbán nem teljesen ugyanazt játszották az engedélyező személynek, mint aztán, amit bemutatón a nézőknek. A belügyi szervek Bálint Istvánt és Halász Pétert már 1971 óta folyamatosan megfigyelték, és lehallgatták a telefonbeszélgetéseiket, melyeket bizonyítékokként használtak fel.¹⁵⁹ Az előadás betiltását a következőképpen indokolta a Népművelési Osztály csoportvezetője: „Obszcén jelenetekkel és szövegekkel egészítették ki, melyek sértik a közérkölcset. A műben előadottak politikai szempontból is félremagyarázhatók. A darab nem szolgálja kultúrpolitikai célkitűzéseinket.”¹⁶⁰ Az egy nappal később ekképpen vonták meg határozatlan időre a társulat működési engedélyét: „az együttes eddigi működése során több alkalommal a fenntartó szerv tudomása nélkül vállalt szerepléseket, s többszöri megbeszélés ellenére sem változtatott műsorpolitikáján, melyet a kerületi szakigazgatási szerv kezdettől fogva fenntartásokkal fogadott csak el.”¹⁶¹ A Kassák Ház Stúdió, szocialista káderek számára rebellis és érthetetlen viselkedése, régóta gyanúsnak bizonyult, de a hivatalos indoklással ellentétben, valószínűleg a szereplőket felfaló vörös sárkány keltette abszurd asszociációk – kínai sárkány felfalja a kis világunkat, a sárkányrongy véletlen megtaposása, mint a vörös Szovjetunió meggyalázása – verték ki végleg a biztosítékot.¹⁶²

Halász Péter hiába fogalmazott meg több fellebbezést is az intézkedésekkel szemben, mindegyiket elutasították. Ezt követően még Békéscsabán, a Színművészeti Főisko-

lán, Bálint Endre műtermében, Konrád György lakásán és Békés Itala otthonában is illegálisan játszották az előadást, mielőtt végleg beszorultak a lakásba. Bálint István betiltásuk okát színházesztétikájukban látta:

„A skanzen nyilvánvalóan életformák, színházi stílusok, magatartásformák halmazából épült. Ezt mi lejárattuk, szétromboltuk, eltemettük. Az nyilvánvaló, hogy minden hatalom szívesebben veszi önmaga közhelyszerű tagadását, és minden hatalmon levő személy szívesebben fogad el egy, az ő közhelyeiben gondolkodó, magát az ő közhelyeivel kifejező sértést, mint azt, hogy nem egyszerűen a hatalmát, a pozícióját, hanem a gondolkodását, az érzéseit leplezik le.”¹⁶³

Kutatásom során magam is megtapasztaltam az aczéli 3T elvének következetlenségét, a kategóriák közt húzódó olykor igen képlékeny határvonalak következményeit. Aczél György élete egyik utolsó interjújában politikai módszeréről így nyilatkozott: „Szeretnék a kézi vezérlésre felelni, de egyszer és mindenkorra. Vagy tökéletes volt a rendszer, akkor minden kézi vezérlés bűn volt. Vagy nem volt tökéletes, akkor szükséges volt.”¹⁶⁴ Kutatásom fényében én az utóbbival értek egyet. Úgy vélem, hogy gyakran igen megkérdőjelezhető módon, de Aczél alapvetően tényleg arra törekedett, hogy a fennálló hatalmi rend szigorú követelményei és a saját ízlése mentén kiharcolja a kultúra számára az akkori maximális szabadságot. Ez azonban a szabadság relativizálásának súlyos vétségével járt. A cenzúra a szabadság álar-

¹⁵⁹ KOÓS, *Színházi történetek...*, 76.

¹⁶⁰ LENGYEL Józsefné, „Művelődésügyi Főosztály határozata”, *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 11.

¹⁶¹ Uo.

¹⁶² BÉRCZES László, „Bálint István. Maszk a valóságon.”, *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 86–95., 90.

¹⁶³ Uo., 88.

¹⁶⁴ Aczél György-interjú. Készítette: HEGEDŰS B. András, KOZÁK Gyula, LITVÁN György 1989–1991-ben. 1956-os Intézet Oral History Archívuma, 162. sz., mellék rész 56., in RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* (Budapest: Sík Kiadó, 1997), 149.

cát felöltve önkényesen szelektálta a művészeket, mellyel emberi sorsokat pecsételt meg és komoly károkat okozott a magyar kultúrában. Azonban részben az aczéli kézi-vezérlésnek és a „tűrt” kategória leleményének köszönhető, hogy ilyen jelentős előadások jöttek létre az 1960-80-as években. Az élet minden területét az irányítása alá vonó hatalmi gépezet szükségszerű volt, ahhoz, hogy megszülethessenek a „mássházak”, amelyek pont ettől eltérőként vagy ennek ellenében határozták meg magukat.

„Művészetet csinálni: nem szabadságharc-e az önmagában is, szembenállás a mindenkori realitás diktatúrájával?”¹⁶⁵ – teszi fel a kérdést Haraszti Miklós. A „tűrt” kategória színházi csoportjai politikai előadásaik által nem csak a realitással, de a valódi diktatúrával is „szembeszálltak”, míg a „tiltott” színházi alkotók normaszegő életformájuk és gondolkodásmódjuk okán konfrontálódtak a rendszerrel. Déry Tibor szerint: „Ha az igazi forradalmár nem is mindig művész, az igazi művész mindig forradalmár”¹⁶⁶. A bemutatott „mássházi” csoportok és törekvések különböző „forradalmi” tevékenységeik révén újították meg a magyar színházkultúrát, melynek hatását máig érezhetjük.

„A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus.”¹⁶⁷ A politikai rezsimek mégis mindig arra törekednek, hogy a saját képükre formálják a kultúrát és maguk mellé állítsák a szellemi élet befolyásos alakjait, hogy az ő segítségükkel minél hatékonyabban terjeszték saját ideológiájukat a társadalomban. A

Rákosi- és Kádár-korszakban a marxista-leninista eszmék és a szocialista realizmus jelentette a támogatott irányzatot. Az állami kultúrtámogatási rendszer pedig arra áldozott többet, ami kiszolgálta az érdekeit. Ez ma sincs máshogy. Az egyenlőtlen színházfinanszírozás legerőteljesebben sújtott kárvallottjai pont azok az alternatív és független színházak, amelyeket hol szimbolikus, hol közvetlen értelemben is a Kádár-kori „mássházak” szellemi örököseinek tekinthetünk. A dinamikusan változó kultúrpolitika adaptálódik a korszakhoz és az államformához, így a kádári adminisztratív eljárások helyett, ma a gazdasági kivéztetés a bevett módszer.

A politikai és gazdasági nehézségek mellett, a tömegkultúra megállíthatatlan térnyerésével is meg kell küzdenie a színháznak és a magas kultúra egészének, mely egyre jobban leértékelődik és a csekély érdeklődés miatt egyre megfizethetlenebbé válik a művészetfogyasztó, értelmiségi közepreteg számára. Ezzel szemben az államszocializmus évtizedeiben „a magaskultúra és a nagy művészet társadalmi ügy volt, olyan közérdeklődésre tarthatott számot, amilyent 1989 óta nem tudhat magáénak többé.”¹⁶⁸ A társadalom valós állapotára reagáló, esztétikailag kísérletező, kritikailag reflektáló művész színház sajnos ma már csak egy szűk kör ingerküszöbét éri el. Az intellektuális kihívást jelentő minőségi színházat kevesen művelik, kevesen dokumentálják és még kevesebben nézik. A színház pedig ennek ellenére sem lehet a hatalom szolgálóleánya és még ebben az értékvesztett világban sem relativizálhatjuk a művészet szabadságát. Mert a szabadság sosem lehet relatív!

Bibliográfia

Aczél György-interjú. Készítette: HEGEDŰS B. András, KOZÁK Gyula, LITVÁN György 1989-1991-ben. 1956-os Intézet Oral History

¹⁶⁵ HARASZTI, *A cenzúra esztétikája*, 17.

¹⁶⁶ Uo., 35.

¹⁶⁷ BARNÁ Zsombor, „A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus”, *Theater Online*, 2022. 05. 31., hozzáférés: 2025.08.18., <https://theater.hu/hu/irasok/interjuk--1/a-muveszet-termeszetebol-adodik-hogy-egy-muvesz-mindig-ellenzekben-van-mert-17849.html>.

¹⁶⁸ GYÖRGY, *A hatalom képzelete...*, 14.

- Archívuma, 162. sz., mellékrész 56., in RÉVÉSZ Sándor, *Aczél és korunk* Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- ASCHER Tamás. „Az önazonosság színháza”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 54–57.
- BARNA Zsombor. „A művészet természetéből adódik, hogy egy művész mindig ellenzékben van, mert kritikus”. *Theater Online*, 2022.05.31., hozzáférés: 2025.08.18., <https://theater.hu/hu/irasok/interjuk--1/a-muveszet-termeszetebol-adodik-hogy-egy-muvesz-mindig-ellenzekben-van-mert--17849.html>.
- BÁRON György. „Orfeo a Ferencvárosban”. *Egyetemi Lapok* 14, 3. sz. (1972): 5.
- BERNÁTH László. „Rozsdatemető. Bemutató a Thália Színházban”. *Esti Hírlap*, 1963. nov. 15., 2.
- BÉRCZES László. *A végnek végéig: Paál István*. Budapest: Cégér Kiadó, 1995.
- BÉRCZES László. „Bálint István. Maszk a valóságon”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 86–95.
- BÉRCZES László. „Halász Péter. Két séta gőzfürdő után”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 4–14.
- BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Első rész”. *Színház* 29, 3. sz. (1996): 42–48.
- BÉRCZES László. „Másszínház Magyarországon 1945–1989. Második rész”. *Színház* 29, 8. sz. (1996): 44–48.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „A Magyar Szocialista Munkáspárt művészetpolitikájának fő vonásai, 1956–1989”. In *Útközben A Neveléstudományi Doktori Program Évkönyvei*, 281–291. Debrecen: CHERD, 2011.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. „Művészetpolitika a Rákosi-korszakban”. *Zempléni Múzsá* 11, 4. sz. (2011): 31–48.
- CSEH Katalin. „A teátrális demokrácia útjai. A színház szerepéről az 1956-os forradalomban – II. rész”. *Színház*, 2011. 09. 29., hozzáférés: 2025.08.18., <https://szinhaz.net/2011/09/29/cseh-katalin-a-teatralis-demokracia-utjai-2/>.
- FODOR Géza. „A Halász”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 14–20.
- FODOR Tamás. „Oppozíció vagy autonómia”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 22–26.
- GYURKÓ László. „A Rozsdatemető – színpadon”. *Kortárs* 8, 3. sz. (1964): 489–491.
- GYÖRE Imre. „Rozsdatemető. Fejes Endre drámája a Thália Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1963. nov. 12., 9.
- GYÖRGY Péter. *A hatalom képzelete. Állami kultúra és művészet 1957 és 1980 között*. Budapest: Magvető, 2014.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető, 1991.
- HERCZOG Noémi. *Kuss! Feljelentő színikritika a Kádár-korban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- HONT Ferenc, szerk. *Magyar színháztörténet*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1962.
- IMRE Zoltán. „A Kádár-korszak (színházi) retorikája és a hatalomgyakorlás módozatai”. *Színház*, 2024.05.23., hozzáférés: 2025.08.18., <https://dossziek.szhaz.net/10/imre-zoltan-a-kadar-korszak-szinhazi-retorikaja-es-a-hatalomgyakorlas-modozatai>.
- IMRE Zoltán. „A késő Kádár-kori szocializmus és a (nemzeti) színház keretei. A Nemzeti Színház 1981-es *Halleluja* előadása”. *Színház.net*, 2016., hozzáférés: 2025.08.18., https://szinhaz.net/wp-content/uploads/pdf/drama/Imre%20Zoltan_Halleluja_1981.pdf.
- IMRE Zoltán. *A nemzet színpadra állításai. A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1937-től napjainkig*. Budapest: Ráció Kiadó, 2013.
- IMRE Zoltán, RING Orsolya, szerk. *Szigorúan titkos. Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. Budapest: PIM–OSZMI, 2018.
- KISS Gabriella. *Bevezetés a színházi előadások világába*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2020. Online megjelenés, hozzáférés: 2025.08.18., <https://mersz.hu/kiss-bevezetes-a-szinhazi-eloadasok-vilagaba/>.

- KISS Gabriella. „Fiatalok színháza első rész”. *Drámapedagógia Magazin*, 66. sz. (2020): 17–27.
- KOÓS Anna. *Színházi történetek – szobában, kirakatban*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás: elemzésének problémái”. Fordította Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60.
- LENGYEL György, szerk., *Színház és diktatúra a 20. században*. Budapest: Corvina Kiadó – OSZMI, 2011.
- LENGYEL Józsefné. „Művelődésügyi Főosztály határozata”. *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 11.
- LEPOSA Balázs. „Martinászok polgári köntösben. A magyar termelési dráma Mándi Éva *Hétköznapiak hősei* című műve alapján”. *Theatron* 14, 3. sz. (2020): 71–78.
- MIKITA Gábor. „Átdíszletezések. A magyar színházak államosítása”. In *Herman Ottó Múzeum Évkönyve LIV*, 471–481. Miskolc, 2015.
- NAGY Péter. „Egy remek színházi estről”. *Élet és Irodalom*, 1963. nov. 23., 8.
- NÁNAY István. „Amatőr színházak tündöklése és bukása”. *Színházstudományi Szemle* 19. sz. (1986): 179–251.
- NÁNAY István. „Az Orfeo-ügy”. *Beszélő*, III/3, 3. sz. (1998): 73–79.
- NÁNAY István. „Drámát játszó amatőrök”. *Színház* 11, 5. sz. (1978): 18–23.
- NÁNAY István. „Egy elfeledett dráma újraéledésnek stációi.”, *Art Limes* 16, 5. sz. (2019): 67–82.
- NÁNAY István. *Nyitott Színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2023.
- NÁNAY István. *Profán szentély. Színpad a kápolnában*. Budapest: Alexandra Kiadó – ELTE Egyetemi Színpad Alapítvány, 2007.
- NÁNAY István. „Színpadból kápolna?”. *Beszélő* 2, 13. sz. (1991): 26–28.
- NÁNAY István. *Ruszt József*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2014².
- N.N. „95 éve született Kazimir Károly Kossuth-díjas rendező, színigazgató, pedagógus”. *Kultúra.hu*, 2023. 04. 20., hozzáférés: 2025.08.18., <https://kultura.hu/95-eve-szuletett-kazimir-karoly-kossuth-dijas-rendezo-szinigazgato-pedagogus/>.
- N.N. „Kazimir Károly nélkül ma nem létezne a legnépszerűbb magyar színdarab”. *Kultúra.hu*, 2024. 12. 10., hozzáférés: 2025. 08.18., <https://kultura.hu/kazimir-karoly-nelkul-ma-nem-letezne-a-legnepsezerubb-magyar-szindarab/>.
- N.N. „Színházi kronológia”. *Színház* 24, 10–11. sz. Melléklet (1991): 1–96.
- OSVÁTH Béla. „Fejes Endre Rozsdatemetője a Thália Színházban”. *Kritika* 2, 1. sz. (1964): 60–62.
- PAVIS, Patrice. „Lapról a színpadra – nehéz születés”. Fordította SIPŐCZ Mariann, KÉKESI KUN Árpád, *Theatron* 2, 2. sz. (2000): 93–105.
- RADNÓTI Zsuzsa. *Lázadó dramaturgiák száz éve*. Budapest: Palatinus Kiadó, 2003.
- RÉVÉSZ Sándor. *Aczél és korunk*. Budapest: Sík Kiadó, 1997.
- RING Orsolya. „A színjátszás harmadik útja és a hatalom. Az alternatív Orfeo Együttes kálváriája az 1970-es években”. *Múltunk*, 53. sz. (2008): 233–257.
- RING Orsolya, KALMÁR Balázs. „Hajnóczy Irodalmi Színpad”. *Hiányzó (színház)történetek*, hozzáférés: 2025.08.18., <https://hiaszt.hu/hajnoczy-irodalmi-szinpadi/>.
- ROMSICS Ignác. *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- RUSZT József. „Költő és bohóc”. *Színház* 24, 10–11. sz. (1991): 20–22.
- SÁNDOR L. István. *Ács János Színháza az Óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2022.
- SÁNDOR L. István. *Szabadságszigetek. Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2020.
- SZÁNTÓ Judit. „Kazimir Károly „hiányszínháza”. *Színház* 6, 5. sz. (1973): 7–12.

Japan és Shakespeare találkozása: A színpadon újraértelmezett örökség

KOVÁCS ABIGÉL, MÉSZÁROS ÉDUA

Tanulmányunk átfogó képet nyújt Shakespeare műveinek japán színházi adaptációiról, különös tekintettel azokra a kulturális és történeti folyamatokra, amelyek a nyugati drámaíró japán recepcióját formálták. Kutatásunk középpontjában az a kérdés áll, hogyan alakították a japán rendezők és általuk a japán társadalom értékvilága, esztétikai horizontja és kultúrája Shakespeare színpadi megjelenítését. Japán Shakespeare-recepciója egy kulturális cserefolyamat, amely során az adaptációk a japán önértelmezés eszközeivé váltak. A Philther-módszerből inspirálódva négy *Hamlet*-adaptációt elemzünk, Kawakami Otójiro 1903-as, Tsubouchi Shōyō 1911-es és Fukuda Tsuneari 1955-ös előadását, valamint Ninagawa Yukio 1998-as, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott produkcióját. Az elemzés során megállapítottuk, hogy a *Hamlet*-adaptációk hidat képeznek a nyugati és japán kultúra között, miközben a japán társadalom saját identitására, esztétikai preferenciáira és történeti öntudatára is rávilágítanak.

Bevezetés

A nyugati színházi kultúrán¹ kívül kevés hely van, ahol olyan stabilan képviseltetné magát Shakespeare öröksége, mint Japánban. Tanulmányunkban Shakespeare japán kulturális kontextusba átemelését vizsgáljuk: azt, hogy a japán rendezők különböző korszakokban hogyan adaptálták színpadra az angol drámaíró alkotásait. Magyar nyelven eddig hiányzó áttekintést kívánunk nyújtani

¹ Nyugat alatt mindig az európai és angolszász kultúrkört értjük.

Shakespeare japán színjátszásra gyakorolt hatásáról és befogadásáról, a nyugati befolyás megjelenésétől kezdve egészen a kortárs rendezők újító törekvéseiig.

Hans-Georg Gadamer szerint a művészet értelmezése mindig történeti és kulturális kontextushoz kötött. Nem tudunk objektíven megérteni egy szöveget vagy műalkotást, és csupán (pozitív értelemben vett) előítéleteink teszik lehetővé, hogy képesek legyünk reagálni a művekre.² Az értelmezés tehát olyan aktív folyamat, amely során saját értelmezési horizontunk kiemelt szerepet játszik, jelen és múlt interakciójában folyamatosan bővül. Ennek megfelelően feltételezzük, hogy minden kor és nemzet „saját” Shakespeare-t teremt magának, a Shakespeare-művek értelmezései pedig segítenek feltárni a befogadó kultúra saját értékvilágát és esztétikai horizontját.³ Hipotézisünk, hogy a japánok Shakespeare-recepciója a saját kultúrájukhoz való viszonyulásukkal együtt változott.⁴

² Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, szerk. FEHÉR M. István és RADNÓTI Sándor, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 316–317.

³ Hans Robert JAUSS, „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, ford. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, szerk. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 320–372 (Budapest: Osiris Kiadó, 1997), 331.

⁴ Jan Assman nyomán kultúrának „nevezzük a szimbólumok által közvetített közös vonások együttesét”. Vö. Jan ASSMAN, *A kulturális emlékezet*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz, 2004), 138.

A japánok Nyugat iránti érdeklődését egy ingához hasonlíthatjuk, amely külső és belső hatások mentén folyamatosan kileng, hol a teljes nyitottság, hol a kiábrándultság, majd az azt követő nacionalista érzetek okozta elzárkózás jellemzi. Jól érzékelteti ezt a Shakespeare-recepció is, amelynek vizsgálatához az Anzai Tetsuo⁵ által megkülönböztetett négy korszakot vesszük alapul: a Meiji-kor adaptációit (1868–1912), a *shingeki* színjátszás korszakát (1910-es évek–1940-es évek), Fukuda Tsuneari rendezéseit (1955–1970), valamint a *shōgekijō* avagy *angura* időszakát (1960-as évek vége–1970-es évek vége), amely Little Theatre Movement néven is ismert.⁶ Ezt az idővonalat követve a négy korszakból kiválasztottunk négy olyan *Hamlet* előadást, amely szemléletes képet tár elénk a japán Shakespeare-recepció változásairól. Kawakami Otojirō 1903-as *Hamlet*-adaptációja és Tsubouchi Shōyō 1911-es *Hamlet*-fordítása és -rendezése által nem csak a Meiji-kort, hanem a 20. század eleji színházi folyamatokat is vizsgáljuk. Ezt követi Fukuda Tsuneari 1955-ös *Hamlet* rendezése, amely lehetőséget nyújt a világháborút követő színháztörténeti folyamatok elemzésére. Az *angura* mozgalmat Ninagawa Yukio (1935–2016) rendezőn keresztül mutatjuk be, aki összesen nyolc *Hamlet*-adaptációval büszkélked-

het.⁷ Ezek közül az 1998-ban, a londoni Barbican Theatre-ben bemutatott változatot elemezzük.

A tanulmányban a Philther-módszerből inspirálódva vizsgáljuk, hogyan befolyásolja a japán gondolkodás, valamint a kulturális és történelmi háttér a Shakespeare-darabok értelmezését és színpadra állítását. Feltételezzük, hogy ezek a folyamatok az angol irodalom és a nyugati kultúra átvételeként értelmezhetők, valamint egy összetett, kétirányú kulturális csere részét képezik. E folyamatok során a japán rendezők (szándékosan vagy akaratlanul) újraalkották és alkotják újra ma is Shakespeare-t a saját esztétikai horizontjuknak és értékeiknek megfelelően, amely egyfajta önértelmezésként is felfogható: a színházi alkotók reflektálnak a japán társadalom identitására, esztétikai preferenciáira és kulturális hagyományaira. A Shakespeare-adaptációk ezért olyan előadásoknak tekinthetők, amelyek hidat képeznek az eltérő kulturális hagyományok között és a japán kultúrán belül is elkülönülő időbeli és esztétikai rétegek között. A négy *Hamlet*-előadás lehetőséget kínál arra, hogy a japán társadalom saját hagyományaihoz való kapcsolódását, mentalitásának változását, illetve a japán kultúrának a sajátához és az idegenhez való viszonyát kövessük végig a Meiji-kortól napjainkig.

A vizsgált előadások a színházi interkulturalitás példái. Noha a tanulmány nem kifejezetten ebből a szempontból elemzi őket, érdemes előjáróban röviden kitérni az interkulturális színház nehezen meghatározható fogalmára, amelyet Doma Petra Erika Fischer-Lichte nyomán vett értelmezése szerint közelítünk meg. Az interkulturális színház alatt nem „olvasztótégelyt”, hanem „összefonódást” (*Verflechtung*) értünk, ahol az egyes kultúrák elemei kölcsönösen hatnak

⁵ Tanulmányunkban a Hepburn-féle átírást részesítjük előnyben a magyarossal szemben, mivel elsősorban angol nyelvű szakirodalommal dolgoztunk. Ez alól kivételt képeznek a magyar nyelvben már rögzült kifejezések (például Tokió, szamuráj). Emellett a japán nevek sorrendjét természetes formában használjuk, azaz, mint a magyar nyelvben, a vezetéknev szerepel első helyen, melyet a keresztnév követ.

⁶ Tetsuhito MOTOYAMA, Rosalind FIELDING and Fumiaki KONNO, szerk., *Re-Imagining Shakespeare in Contemporary Japan* (London: Bloomsbury Publishing, 2021), 4–5.

⁷ Ninagawa Yukio hivatalos weboldala, hozzáférés: 2024.11.03, <https://www.ninagawayukio.com>.

egymásra, olyan szövetet hozva létre, amely az alkotói és befogadói attitűdtől függően különböző jelentésrétegeket hordoz.⁸

A tanulmány fő limitációját a rendelkezésre álló források korlátozott hozzáférhetősége jelenti. Egyrészt a japán nyelvű szakirodalmak és eredeti források jelentős része nem digitalizált, ezáltal elérhetetlen Magyarországon. Másrészt az előadásokról készült felvételek, dokumentumok hiánya behatárolja a vizsgálat empirikus alapját. A nyugati és keleti színházi gyakorlatok összehasonlítása ezért javarészt másodlagos forrásokra támaszkodik.

A Meiji-kor adaptációi

Shakespeare japán recepciója sajátos történeti és kulturális kontextusban zajlott, amely szorosan összefonódott a Meiji-kor nyugatiasodási törekvéseivel. E folyamatok megértéséhez elengedhetetlen annak ismerete, miért csak a 19. század második felében nyílt lehetőség Shakespeare műveinek térnyerésére. A 17. század elejétől kezdve Japán az ún. *sakoku* (országzár) politikáját folytatta, amelynek célja az ország stabilitásának és társadalmi rendjének megőrzése, valamint a külső befolyások minimalizálása volt, ezáltal a nyugati eszmei és művészeti hatások sem jutottak el az országba.⁹ Az elszigeteltség nagy előnyt adott Japánnak, megteremtették a Meiji-korban szükségessé vált fejlődés alapjait és kialakult egy viszonylag egységes kultúra és identitás.¹⁰ A történészek e korban (Edo-kor) lezajló háborítatlan fejlődésre és átalakulásra vezetnek vissza Japán 19-20. szá-

zadban történő sikeres modernizációját.¹¹ A Meiji-megújulásnak is nevezett időszakban az ország ismét megnyitotta gazdasági és kulturális határait, így Ibsennel és Csehovval együtt kvázi „kortársként” jelent meg a brit drámaíró.¹²

Az 1880-as évek közepétől Japánban széles körű színházi reform bontakozott ki, amely a hagyományos kabuki-műfaj felfrissítésére, valamint a színház új társadalmi és kulturális igényekhez való igazítására törekedett. A modernizáció és a nyugati hatások befogadása számos mozgalmat hívott életre, hogy egy sokszínűbb és korszerűbb japán színházi világot teremtsenek.¹³ A *shinpa* (új iskola) művészeti mozgalom ebből a társadalmi-politikai légkörből nőtt ki. A *shinpa* kifejezést azért alkották meg, hogy elkülönítsék a műfajt a kabukitól, amelyet hamarosan a klasszikus színház megtestesítőjeként kezdtek emlegetni. A tradicionális kabuki nem mindig tudta tükrözni a modern társadalom és az aktuális politika kihívásait, a *shinpa* azonban rugalmasabban és közvetlenebb módon reagált az új korszak elvárásaira. A mozgalom a realizmust favorizálta és társadalmi kérdéseket tematizált: bírósági eseteket, háborús eseményeket, politikai dilemmákat mutatott be.¹⁴

Shakespeare művei ténylegesen 1875-ben jutottak el a japán közönséghez, amikor Kanagaki Robun (1829–1894) *Seiyo Kabuki*

¹¹ Uo., 30.

¹² Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare and Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 2, 2. sz. (2005): 63–73., 67.

¹³ TAKAHASHI Yasunari, „Hamlet and the Anxiety of Modern Japan”, in *Shakespeare Survey*, szerk. Stanley WELLS, 99–112 (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 101.

¹⁴ Toyotaka KOMIYA, *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, ford. Donald KEENE (Tokyo: The Toyo Bunko, 1969), 265.

⁸ DOMA Petra, *Az idegen vonzásában* (Pécs: Kronosz kiadó, 2022), 56.

⁹ Edwin O. REISCHAUER, *Japán története*, ford. KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin (Budapest: Magyar Könyvklub, 1995), 77., 97.

¹⁰ FARKAS Ildikó, *A japán modernizáció ideológiája* (Budapest: L'Harmattan, 2018), 41.

Hamuretto (Nyugati kabuki Hamlet) címmel egy újságban közölte *Hamlet*-adaptációját. Az egyre növekvő érdeklődés nyomán 1877-ben japánra fordította *A velencei kalmárt* is, amelyet azonban prózai elbeszélésként adott közre, nem pedig színpadra szánt műként. 1883-ban Inoue Tsutomu (1850–1928) is lefordította *A velencei kalmárt*, amelynek japán címet adott: *Seiyō Chinsetsu Jin'niku Shichiire Saiban* (Különös nyugati történet a záloghús peréről). Fordítása elsősorban a műperjelenetére helyezte a hangsúlyt, kiemelve annak jogi és erkölcsi vonatkozásait. Két évvel később, 1885-ben Udagawa Bunkai készített egy újságadaptációt a műről, Genzo Katsu pedig a Nakamura Sōjūrō kabuki társulat számára dramatizálta. Az adaptáció *Sakuradoki Zeni no Yononaka* (A cseresznyevirágzás évszaka; a pénz világa) címmel az Edo-kori Oszakában játszódtott, és ez a feldolgozás vált az első japán Shakespeare-előadássá. *A velencei kalmár* ezután kifejezetten népszerű lett, és a darab tárgyalás jelenetét önálló produkcióként is előadták.¹⁵ A kezdeti fordítások gyakran szabad adaptációk voltak, kabuki stílusban, öt- és hét szótagos verssorokkal¹⁶ és bár ezek nem szó szerinti átdolgozások voltak, jelentős szerepet játszottak Shakespeare japán népszerűsítésében. 1884-ben Tsubouchi Shōyō fordította japánra a darabot *jōruri*¹⁷ stílusban.¹⁸

¹⁵Yoshiko KAWACHI, „Hamlet and Japanese Men of Letters”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 14, 29. sz. (2016): 123–135, 123.

¹⁶ A japán irodalom, líra jellemzője az öt- és hétmorás sorok használata, melyeket az egyszerűség érdekében itt szótagoknak nevezünk. Hamlet neve japánul *Hamuretto* (ハムレット), amely öt morából áll, tehát nevének kimondása egy teljes sort tesz ki egy japán versben.

¹⁷ A *jōruri* a japán bunraku bábszínház zenei és narrációs műfaja, amely éneklő narrátor és *shamisen* (háromhúros hangszer) kísére-

Az 1893-ban, amikor még kevés információ állt rendelkezésre a nyugati színházról, Kawakami Otojirō Párizsba utazott, hogy személyesen tanulmányozza a nyugati színházt. Három hónap után hazatérve európai zenei elemeket és jelenetek közötti teljes elsötétítést vezetett be, ami a kabuki hagyományaitól eltérően lehetővé tette az észrevétlen díszletváltást.¹⁹ Újításai a technikai elemek mellett a színészi játékra is kiterjedtek: színészeit arra biztatta, hogy a formalizált konvenciók helyett az érzelmek hiteles átélésére összpontosítsanak. Ez a megközelítés a japán színház realiztikusabbá tételét szolgálta, és elmozdulást jelentett az európai színház logocentrizmusának irányába.²⁰ 1896-ban a Kawakami-társulat megnyitotta Japán első modern színházát, a Kawakamizát, amely proscéniumíves színpaddal, kényelmes ülőhelyekkel és korszerű színpadtechnikával alakította át a színházi teret. Amerikai turnéjuk során a hagyományos színházi elemeket nyugatiakkal ötvözték, hogy befogadhatóbbá tegyék nézőik számára a produkciót.²¹

Kawakami 1903 novemberében Japánban bemutatott *Hamlet*-adaptációja jelentős hatást gyakorolt a japán színházra, és utat nyitott Tsubouchi feldolgozása felé. Az előadás

tében mesél el drámai történeteket. A 17. században alakult ki, főként szerelmi és hősi történeteket dolgozott fel, és nagy hatással volt más színházi műfajokra, például a kabukira. A műfaj nevét egy híres történet hősnője, Jōruri-hime, után kapta és később Chikamatsu Monzaemon írásai tették igazán népszerűvé.

¹⁸ Yoshiko KAWACHI, „Shakespeare’s History Plays in Japan”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 3, 3. sz. (2006): 45–55, 46.

¹⁹ DOMA, *Az idegen...*, 84–85.

²⁰ Ayako KANO, *Acting Like a Woman in Modern Japan* (New York: Palgrave, 2001), 58.

²¹ Doma, *Az idegen...*, 105.

modern tokiói környezetben játszódtott, ahol az uralkodócsalád színpadi megjelenítése korábban elfogadhatatlan és elképzelhetetlen volt. Ennek megfelelően a főhőst, Hamura Toshimarut egy arisztokrata család tagjaként és egyetemi diákként ábrázolták. Kawakami, az előadás sikerének érdekében Gertrude szerepére egy tapasztalt *onnagatát* választott, míg Oiret (Opheliát) egy színésznő, Sadayakko alakította. A színésznő alakítása, különösen az örülési és a haláljelenete elismerésben részesültek. Az előadás egyaránt ötvözte a kortárs, látványos elemeket – mint például Hamlet biciklivel való érkezése a *hanamichin* – és az Erzsébet-kort idéző kosztümöket.²²

A shingeki színjátszás korszaka

A *shinpa* századfordulóra a japán színházi élet szerves részévé vált, de a kabuki mintáinak átvétele miatt nem tudott teljesen eltávolodni a hagyományos formáktól.²³ Ezzel szemben a *shingeki*, vagyis az új dráma, a színházi modernizáció egy új irányát képviselte, amely a nyugati realista színházi formákra összpontosított, és egy modern, értelmiségi közönséget szólított meg. Fontos megjegyezni, hogy a *shingeki* nem azonos a *shinpával*, az új iskola irányzatával. A *shinpa* modernizált kabuki előadásokat és japánosított adaptációkat hozott létre, míg a *shingeki* az európai naturalizmus hatására alakult ki.²⁴

A *shingeki* Tsubouchi Shōyō és Osanai Kaoru (1881–1928) vezetésével bontakozott ki Japánban a 20. század elején, alapjaiban változtatva meg a japán színházi kultúrát. Mindketten elutasították Kawakami próbálkozását, amely Shakespeare japán interpretációja által modernizálni kívánta a japán színházat. Számukra egy intellektuálisabb színház kialakításának az igénye volt elsőd-

leges, amely a realizmusra helyezte a hangsúlyt, eltávolodva a kabuki és a *shinpa* szóra-koztató, színészorientált világától.²⁵ 1906-ban Tsubouchi megalapította az Irodalmi Társaságot (Bungei Kyōkai), amely fiatal amatőr színészek képzésére vállalkozott a nyugati realista játékmód alapelveit követve.²⁶

Az 1911-es *Hamlet* előadás mérföldkőnek számít a japán színháztörténetben, mivel ez az esemény elősegítette a nyugati dráma, különösen Shakespeare műveinek, mélyebb beágyazódását a japán színházi kultúrába. A társulatot Tsubouchi átszervezte, megszüntette az *onnagata* hagyományát, a női szerepeket diákszínésznőkre osztotta és modernizálta a szöveget, hogy az kevésbé archaikus hangvétellű legyen.²⁷ Az előadás helyszíne nem lehetett volna ideálisabb: az újonnan megépült, Comédie Française mintájára tervezett Teikoku Gekijō (Császári Színház) volt.²⁸ Ebben a kivételes környezetben mutatták be azt a teljes öt felvonásos *Hamlet*-produkciót, amely számos tekintetben kiemelkedő sikert ért el, ugyanakkor rámutatott azokra a kihívásokra is, amelyekkel Tsubouchi szembesült fordítóként és színházi szakemberként egyaránt.²⁹

Az előadás kereskedelmi szempontból jelentős eredményeket hozott: Tokióban közbeszéd tárgya lett, a produkció iránti érdeklődés rendkívül magas volt. A hétnapos sorozat minden estéjén szinte teljesen megtöl-

²⁵ Brian POWELL, „Birth of Modern Theatre: shimpa and shingeki”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 200–225 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 207.

²⁶ Uo., 212.

²⁷ KAWACHI, „Shakespeare’s History Plays...”, 47.

²⁸ TAKAHASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 106.

²⁹ Tetsuo KISHI és Graham BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan* (London: Continuum, 2006), 2.

²² Uo., 155.

²³ KOMIYA, *Japanese Culture...*, 41.

²⁴ DOMA, *Az idegen...*, 166.

tötték a nézőteret, így összességében több mint tízezer ember látogatta meg az előadásokat.³⁰ A meghívottak között szerepelt Natsume Sōseki, aki ugyan a produkció során tartózkodott a nyílt bírálattól, de később *Dr. Tsubouchi és Hamlet* címmel egy rövid cikkben fejtette ki álláspontját. Sōseki úgy vélte, hogy Tsubouchinak választania kellett volna: vagy hűséges fordítóként ragaszkodik Shakespeare műveihez, és lemond a színpadra állításról, vagy tudatosan eltér az eredeti szövegektől, hogy előadható formában jelenítse meg azokat. Ez a gondolatmenet előremutatónak tekinthető, hiszen jelzi a mai japán álláspontot is, amely szerint a korai fordítók, mint Tsubouchi, illetve a későbbi fordítók, például Fukuda Tsuneari (1912–1994) és Kinoshita Junji (1914–2006), olyan Shakespeare-átiratokat hoztak létre, amelyek a mai színházi normák szerint nem alkalmasak színpadi előadásra. Az előadásról született elemzések is hasonló aggályokat vetettek fel, kiemelve, hogy a fordítás túlságosan összetett, és a szöveg megértéséhez előzetesen szükséges annak tanulmányozása.³¹

Az előadás vegyes fogadtatása jól szemlélteti azt a 20. század eleji korszellemet, amelyben Japán egyszerre vágyott a Nyugat által nyújtotta modernitásra, felvilágosodásra, ám közben saját identitását, hagyományait és kultúráját próbálta megőrizni,³² amit Kawakami és Tsubouchi *Hamlet*-adaptációi is érzékletesen megjelenítenek.

Fukuda Tsuneari rendezése

A 20. század közepén Fukuda Tsuneari fordítói és rendezői munkássága új szintre emelte Shakespeare japán nyelvű recepcióját. Első Shakespeare-fordítása a *Hamlet* volt, amelyet 1955-ben a kor egyik kiemelkedő *shingeki* társulata, a Bungaku-za (Irodalmi Társulat) vitt színre. Fukuda a háború utáni kritikusok közé tartozott, sohasem kötelezte el magát egyik szélsőség mellett sem. Színházi munkásságában az ideológiától mentes, mélyebb emberi tapasztalatot igyekezett megmutatni, kerülte a politikai narratívák kínálta leegyszerűsített világképet, amelyet ő a művészethez viszonyítva primitívnek ítélt meg.³³

A világháború előtt a *shingeki* a baloldali értelmiség befolyása alá került, amelyet a '30-as évek nacionalista-militarista kormányzása nem nézett jó szemmel, ekkoriban kezdődött meg a cenzúra és a háborús terror korszaka. Takahashi Yasunari a *Hamlet and the Anxiety of Modern Japan* című tanulmányában megemlíti, hogy 1933-ban a japánok Tsubouchi Shōyō Shakespeare-fordításait ünnepelték egy *Hamlet* bemutatóval. Takahashi megállapítja, hogy Fukuda 1955-ben bemutatott *Hamlet* rendezéséig „Shakespeare megszűnt a színházi kísérletezés csataterének lenni”.³⁴

A második világháborút Japán kapitulációja zárta, történelmük során ez volt az első alkalom, hogy az ország vereséget szenvedett.³⁵ Megkezdődött a nyugati kultúra iránti érdeklődés egy újabb hulláma, az 1950-es évektől azonban a *shingeki* belső és külső kritikák érték, részben egyes művészek há-

³⁰ Uo., 22–23.

³¹ Uo., 23., 25.

³² YAMAMOTO Sumiko 山本澄子, „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇：ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”, *Risshō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō*, 3. sz. (1987): 95–129, 95.

³³ Benito ORTOLANI, „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki”, in *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerk. Donald H. SHIVELY, 463–500 (Princeton: Princeton University Press, 1971), 470.

³⁴ TAHAKASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 107.

³⁵ REISHAUER, *Japán története*, 193.

borús kollaborációja miatt. Mindez az 1960-as évekre az *angura* megerősödéséhez vezetett, amellyel a *shingeki* nem tudott lépést tartani, nem tudta befogadni az olyan kísérletező színházi irányzatokat, mint például a brechti színjátszás vagy az avantgárd.³⁶

Az 1955-ös *Hamlet* előadást erősen befolyásolta, hogy Fukuda 1954-ben megtekintette az Old Vicben a Michael Benthall által rendezett *Hamletet*, amelyben kifejezetten izgatta a szöveg hangzása, az, hogy hogyan hatnak a testi és érzéki tapasztalatok a nézőkre és a színészekre egyaránt. Mindezek alapján jegyzeteket készített az előadásról és megfigyelte a színészek játékát és beszédmódját.³⁷ Tapasztalatai később megmutattak a rendezésében és fordításában is, figyelembe vette azt, hogy az általa írt szöveg színpadi felhasználásra kerül. 1965-ben Fukuda meghívta Benthallt a saját társulatához, hogy rendezze meg a *Rómeó és Júliát*, ezáltal megismertette a japán közönséget egy „eredeti” nyugati színrevitelrel.³⁸

Nem egy historizáló előadás létrehozása foglalkoztatta Fukudát, inkább azt vizsgálta, hogy az Erzsébet-kori előadások nyitott színházi terének köszönhetően hogyan kapcsolódott a színész a közönséggel. Függetlenül és díszletváltás nélkül dolgozott³⁹ és szakított a *shingeki* realizmus iránti elkötelezettségével, nem kereste a karakterek Sztanyiszlavszkij-féle pszichológiai motivációját, helyette mindig az adott jeleneten belüli dina-

mikával dolgozott.⁴⁰ Például nem próbálta leegyszerűsíteni vagy egységesíteni Hamlet motivációit, hagyta, hogy a különböző érzelmi és gondolati rétegek természetes módon ütközzenek a színpadon. Hamlet szerepét a neves író, Akutagawa Ryūnosuke fia, az elismert *shingeki* színész, Akutagawa Hiroshi (1920–1981) alakította, lendületes és közvetlen figurát hozva létre.

Fukuda az 1957-ben írt *Bevezetés a színház világába* (劇場への招待, *Gekijō e no shōtai*) című könyvében kritikusan viszonyult a Shakespeare-t előszeretettel választó rendezőkhöz, szerinte ők gyakran önmagukat állítják a középpontba, ezáltal a darabokat átírják úgy, hogy saját értelmezéseiket erőltetik bele. Megtehetik, mivel sem a mű szerzője, sem a korabeli közönsége nem él, így nem élhetnek kifogással a változtatások kapcsán.⁴¹ Fukuda szerint azonban pontosan ezek a beavatkozások azok, amelyek megcsonkítják a darabot és korlátozzák a közönség szabadságát az individuális értelmezésben. Azzal, hogy a rendezők racionális magyarázatot próbálnak adni például Hamlet apja Szellemeinek a megjelenésére, megfosztják a nézőket attól, hogy az előadást eredeti mélységeiben tapasztalják meg és gondolatban korrelációt vonjanak a különféle eseményekkel. Azt, hogy pontosan mely előadásokra, rendezőkre gondolhatott Fukuda, nem egyértelmű – emeli ki Kishi és Bradshaw a *Shakespeare in Japan* című tanulmánykötetükben. Fukuda tehát arra a bizonyosságra jutott, hogy a *Hamletet* nem szabad a realizmus jegyében született drámákkal együtt értelmezni: „a kontradikciók és szembenállások ugyanolyan esszenciálisak Shakespeare-nél, mint magában az életben, és ezek a kiegyenlítésre tett próbálkozások még akkor

³⁶ Guohe ZHENG, „Rise of shingeki: Western-style Theatre”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 234–247 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 267.

³⁷ MOTOYAMA. *Re-Imagining Shakespeare...*, 12–13.

³⁸ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 45.

³⁹ ORTOLANI, „Fukuda Tsuneari...”, 476.

⁴⁰ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 31.

⁴¹ Uo. 32.

is halálosak, ha az előadás látványosnak tűnik.”⁴²

Az 1955-ös *Hamlet* új szövegdramaturgiai megközelítést is alkalmazott, amelyben a nyelv ereje központi szerepet kapott. Fukuda azt állította, hogy Shakespeare drámáiban a cselekvés a szóban is realizálódik, olyan eszköz, amely a karakterek kiterjesztett végtagjaiként funkcionál.⁴³ Szemben a Tsubouchi által használt archaikus lírai nyelvezettel, Fukuda nagyobb közérthetőségre törekedett. A fordítás köztudottan áldozatokat kíván, különösen az angoltól annyira eltérő nyelv esetében, mint a japán, amelyben például a személyes névmások használata és kiválasztása mondhatni külön művészet. A japán szórend, ahol az állítmány mindig a mondat végére kerül, nehézséget jelenthet, hiszen eltolódhatnak a dramatikus súlypontok.⁴⁴ Felmerül emellett az a kérdés, hogy érdemes-e egyáltalán megtartani az eredeti szövegben használt verses formát, tekintve, hogy két eltérő lírai hagyománnyal rendelkező kultúráról beszélünk. Egyrészt a japán nyelv nem szótagokban, hanem morákban gondolkozik, amelyekből a hagyományos versformák (mint a tanka vagy a haiku) már több mint ezer éve 5 és 7 morás verssorokat építenek.⁴⁵ Másrészt, prozódiailag az angol nyelv hangsúlyos, míg a japán nyelvre a hangmagasság változása (az ún. pitch accent) jellemző, amely alapvetően kölcsönöz egyfajta dallamosságot a beszédnek. Fukuda változatában a személyes névmások használata minimális, és olyan semleges hangnem

került megteremtésre, amely lehetővé tette, hogy Hamlet szélesebb érzelmi és kapcsolati spektrumot láttasson anélkül, hogy a japán nyelvben megszokott túlzottan formális vagy státuszközpontú névmáshasználat dominálna. Fontosnak tartjuk kiemelni, hogy bár a 1960-as '70-es évek színházi alkotói még előszeretettel nyúltak Fukuda fordításaihoz, ma már avítnak és bonyolultnak hatnak dramatikus szövegei, köszönhetően a nyelv folyamatos fejlődésének.⁴⁶

Fukuda Tsuneari rendezése egyrészt rávilágított a modernizáció hiányosságaira, valamint a japán társadalomban és a színházban létrejövő modern én törékeny konstrukciójára. Japán egyetlen évszázad alatt kényszerült megélni azt, amit Európa háromszáz év alatt tapasztalt meg.⁴⁷ Fukuda úgy vélte, a színház teret adhat a modernitás megteremtésének, kritikájának és meghaladásának együttes megvalósításához. Ennek jegyében lett Hamlet szellemes, mozgékony és elegáns karakter, aki képes személyiségének gazdag spektrumát felvonultatni anélkül, hogy romantikus magányba vagy intellektuális cinizmusba süllyedne. Fukuda munkásságára visszatekintve elmondhatjuk, hogy bár a *shingekit* kritikával illette, hozzájárult ahhoz, hogy a mozgalmat továbbfejlessze, *Hamlet*-rendezése így a kor kimagasló eredményévé vált.⁴⁸

Fukuda Tsuneari Shakespeare iránti hűsége abban mutatkozik meg, hogy az eredeti művek tartalmát és gondolatvilágát igyekezett átültetni, ahelyett, hogy a japán lírai hagyományok mentén próbálta volna megragadni a Shakespeare-élményt. Ez a rendezés a tanulmány szempontjából különösen releváns, mivel az identitáskeresés és az újraér-

⁴² Uo. (Saját fordítás.)

⁴³ Daniel GALLIMORE, „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”, hozzáférés: 2024. 10. 29, <https://www.sheikusupia.net/newpage>.

⁴⁴ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 40–41.

⁴⁵ VIHAR Judit, *A japán irodalom rövid története* (Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994), 13.

⁴⁶ KISHI és BRADSHAW, szerk., *Shakespeare in Japan*, 58.

⁴⁷ TAKAHASHI, „Hamlet and the Anxiety...”, 108.

⁴⁸ Uo., 109.

telmezés központi szerepet játszott a háború utáni Japán kulturális önreflexiójában.

A shōgekijō mozgalom

A *shōgekijō* (szó szerint: kis színház) avantgárd mozgalom az 1960-as években alakult ki, a *shingeki*vel szemben határozva meg magát, szakítva annak realizmus-imádatával és ideológiai irányultságával. A *shōgekijō* az *angurá*ból nőtte ki magát, amely kifejezés a japán *underground* szóösszevonásból⁴⁹ jött létre.⁵⁰ A *shingeki* alkonya az *angura* felemelkedését eredményezte, amikor is olyan színházi alkotók, mint Kara Jūrō (1940–2024), Ninagawa Yukio, Suzuki Tadashi (1939–), Betsuyaku Minoru (1937–2020), kisebb tereket, pincéket béreltek ki és alakítottak át, hogy helyszínül szolgáljon színházi kísérleteiknek.⁵¹ Az említett művészek megkérdőjelezték a realizmus adta lehetőségeket és a nyugati befolyással szemben önálló formába akarták önteni színházi víziójukat, merítve a japán kultúrából.⁵² Az *angura* fénykorának az 1960–1970-es éveket tartják, azonban kísérletező szelleme közel sem halt ki, csupán közös nevezőre jutott a *shingeki*vel, és együttesen képviselik más irányzatokkal (Takara-zuka, *butō*) a kortárs színházat a hagyományos műfajok mellett.⁵³

Ninagawa látványos és extravagáns formanyelvet alakított ki, olyan formanyelvet,

⁴⁹ アンダーグラウンド演劇, *andaagurando engeki*

⁵⁰ Ronald CAVAYE, Paul GRIFFITH és Akihiko SENDA szerk., *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge* (Tokyo: Kodansha International, 2004), 215.

⁵¹ Uo., 215–216.

⁵² KAN Takayuki, „Sixties Theatre”, in *A History of Japanese Theatre*, szerk. Jonah SALZ, 289–320 (Cambridge: Cambridge University Press, 2016), 289.

⁵³ CAVAYE, GRIFFITH és SENDA, szerk., *A Guide to...*, 216., 244., 255.

melyben a nyugati és a japán színház egyenértékű, egyfajta esztétikai szintézist alkot, és saját kultúrájának elemei gyakran (pusztán) esztétikai funkciót töltenek be.⁵⁴ 1998-as *Hamlet*-rendezése egy olyan lehetséges irányt mutat, amely sikeresen egyesítette Shakespeare szövegét a japán színház hagyományaival. Ninagawa tisztelte a dramatikus szövegeket, ritkán húzott ki vagy írt át nagyobb részeket, s ez esetben sem módosított számottevő mértékben Matsuoka Kazuko fordításán. Az előadás a Barbican International Theatre Event (BITE 98) részeként japán nyelven került bemutatásra.

A díszlet tekintetében Helsingőr újraértelmezése központi szerepet kapott, és a hátsó színpad konceptuális átalakítása révén valósult meg, ahogyan ezt Ninagawa már 1995-ös *Hamlet*-rendezésében is tette.⁵⁵ egy kétszintes, fülkeszerű öltözőkből álló, multifunkcionális építmény alkotta a háttérrel. A fülkék tükrökkel és személyes tárgyakkal berendezve egyszerre szolgáltak praktikus öltözőként, valamint a kastély belső tereinek és külső helyszíneinek vizuális megfelelőjeként. A színpadkép, a képi intertextualitás példaként, ismerős lehet a Shakespeare-szenográfiában jártasok számára: Nyikolaj Okhlopkov 1954-ben Moszkvában bemutatót *Hamlet*jében hasonló kétszintes, fémkeretes páholyokat alkalmaztak az Egérfogó-jelenetnél, amelyek a díszletül szolgáló hatalmas falból, afféle „vasfüggönyből” nyíltak meg.

A díszlet másik központi eleme a mezetlen vaslépcsők, amelyek Leopold Jessner 1920-as évekbeli rendezéseinek Emil Pirchan tervezte lépcsőit (*Jessnertreppen*) idézték. A

⁵⁴ Jon M. BORKERING, „Ninagawa Yukio’s Intercultural *Hamlet*: Parsing Japanese Iconography”, *Asian Theatre Journal*, 24. sz. (2007): 370–396., 371.

⁵⁵ Conor HANRATTY, *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa* (London: Bloomsbury, 2020), 97.

lépcső hétköznapi használati módján kívül lehetőséget kínált a szereplőknek a rejtőzködésre, láthatóvá tette a dán udvari hierarchiát, illetve a Hamlet által felbérelt színtársulat is itt játszott, amelyhez a rendező egy hagyományos japán kulturális elemet emelt át, a *hinadant*.⁵⁶ A babafesztivál alkalmával használt, többszintes kirakatrendszer Nina-gawa értelmezésében a társadalmi rétegződést és a hatalmi viszonyokat reprezentálta. A díszlet kiemelt elemeként szolgáltak még a színpadot uraló függönyök – amely megoldás Edward Gordon Craig *Hamlet*-rendezése (Moszkva, 1911) után terjedt el –, és finom, gomolygó mozgásukkal határozottan elkülönítették az öltözőket. A hullámozó szövetek az előadás során olyan képzeteket keltettek, illetve olyan fogalmakat idéztek meg, mint a rejtőzködés, a természetfeletti jelenlét vagy az érzelmi káosz. A drámai csúcspontokat gyakran e függönyök mozgása, különösen összezáródásuk jelezte.

A hagyományos kezdést, a függöny felgördülését felváltotta az előadás születésének nyílt bemutatása: az öltözők a díszlet szerves részévé, a valóság és a fikció liminális terévé váltak. A *Hamlet* közönsége szemtanúja lehetett a színpad mögötti folyamatoknak, ahogyan a színészek a szerepeikre készülnek, sminkelnek, próbálnak, bemelegítenek. Azáltal, hogy a szereplők egyúttal színészekként is megjelentek, Ninagawa a szerepjátszást és a (szó szerint és átvitt értelemben is vehető) kétszínűséget világította

meg és a darab belső megtévesztéseit az élet általános, megrendezett mivoltával kapcsolta össze. A kezdőjelenet hangsúlyozta a *Hamlet* metaszínházi vonásait, az (ön)reprezentáció mesterséges voltát. A kulisszák feltárásával a rendezés megszüntette a nézők és a színpad közötti hagyományos, misztikus határt, azt húzta alá, hogy az előadás nem korlátozódik a cselekmény bemutatására, egy sokrétű művészi folyamatként értelmezhető. Hamlet szavai, „»Látszik«, felség?... Hát nem! Nekem nincs »látszik«!”⁵⁷ ebben a kontextusban különösen hangsúlyossá váltak, láthatóvá téve a hitelesség és annak látszata (az előadás) közötti feszültséget.

A már említett színház a színházban jelenetben a társulat a hagyományos japán színházi elemeket ötvözte, amely az *onnagaták* megjelenésében, a színészek öltözetében, mozgásában és beszédmódjában volt tetten érhető. Az előadás tudatosan emelte ki a mesterséges színpadi hatásokat, különösen Hamlet apja Szellemének ábrázolásában, amely a nő színházból ismert csúszó léptekkel történt. A nő színpada a transzcendens és a földi világ találkozásánál helyezkedik el, ahol a színészek a *kamik*⁵⁸ világában lépkednek, így e mozgásforma átemelése éteri, túlvilági jelenléte kölcsönözött a karakternek.

A jelmezek szintén a keleti és nyugati stílusok összeolvastásával jöttek létre. Claudius viselete kínai ihletésű hímzést ötvözött japán szabásvonalakkal, amelyet értelmezhetünk egy utalásként arra az időszakra, amikor Japánban meghatározóak voltak a Kínából érkező kulturális és társadalmi hatások. Gertrude ruházata a díszes kimonók és modernebb formák között helyezkedett el, míg Hamlet ruhája a Shakespeare-szöveghez

⁵⁶ A *hinadan* egy hagyományos japán díszítőelem, lépcsőzetes babatartó állvány. A *hinamatsuri*, azaz lányok napján használatos. Az ünnep keretében kiállítják a papírból vagy porcelánból készült figurákat, amelyek a császári udvar tagjait ábrázolják. A legfontosabb figurák a császár és császárné, akiket a legfelső szinten helyeznek el. Alattuk különböző udvari személyeket és zenészeket ábrázoló figurák találhatók, mindegyikük a hagyományos, Heian-kori udvari öltözetben.

⁵⁷ William SHAKESPEARE, *Hamlet*, ford. NÁDASDY Ádám (Budapest: Magvető, 2017), 23.

⁵⁸ Japán kifejezés a szellemlényekre; istenség, lélek.

igazodva fekete köntösből állt.⁵⁹ Ezek a látványelemek az esztétikai értéket képviseltén túl részévé váltak annak a dialógusnak, amely Shakespeare időben, földrajzilag és kulturálisan is roppant távoli drámáját és az ismerős japán hagyományokat helyezte közös térbe, hangsúlyozva a kulturális kölcsönhatások gazdagságát. E kulturális kölcsönhatások azonban történetileg nem csak Shakespeare-től, Európából és az Egyesült Államokból érkeztek, hanem például Kínából is.

„Japán a Kína-központú kelet-ázsiai világrendszer peremén helyezkedett el két évezreden keresztül, ehhez igazodott, átvette annak eredményeit, de időről időre bezárkózott, és az átvételeket addig alakította saját képére, míg azok „eljapánosodtak”, azaz a japán sajátosságoknak megfelelő viszonyokhoz alakultak. A japán hagyomány és jellegzetességek mindig felülkerekedtek a külföldi befolyás és átvételek rendszerén [...]”.⁶⁰

Ezt figyelembe véve, a királyi család (Hamlet, Gertrude és Claudius) öltözetének értelmezését kiterjeszthetjük a teljes alkotásra és a japán gondolkodásmódra is: viselhetnek bár kínai vagy nyugati ihletésű jelmezeket, mindig is tükrözni fogják a japán sajátosságokat, azokat az elemeket, amelyek mélyen gyökereznek a japán kulturális identitásban. Így a jelmezek nem merültek ki a dekorációs elemeként való felhasználásban, mivel a japán kultúra átfogó asszimilációs és adaptációs folyamatainak vizuális lenyomatait hangsúlyozták. Mindez arra is rámutat, hogy a külső hatások befogadása és újraértelmezése a japán művészetben nem passzív átvétel, hanem olyan aktív, kreatív folyamat, amely a japán esztétikai és gondolkodás-

módbeli alapértékek megerősítését szolgálja.

Ez a gondolatmenet megvilágítja a Shakespeare-mű színrevitelének kettős mivoltát is. Egyrészt a tiszteletadást a nyugati kulturális hagyományok előtt, hiszen Ninagawa alig változtatott az eredeti szövegen, és különféle díszletelemek áttemelésével (Jessnertreppe, Craig drapériái) megmutatta kapcsolódását a nyugati Shakespeare-játszás hatás-történetileg kimagasló példáihoz. Másrészt a rendező kihangsúlyozza a japán identitást egy olyan kontextusban, amelyben a keleti és nyugati értékek folyamatos párbeszédben állnak egymással. A jelmezek, a díszlet és maga a rendezés így a kulturális kölcsönhatások térképeként is értelmezhető, megjelenítve a japán hagyományok alkalmazkodó, mégis önazonos jellegét, nemzetközi színpadon mutatja fel a múlt és a jelen horizontja közötti távolságot.

Az 1980-as, de különösen a 2000-es évek-től kezdve megjelenő japán Shakespeare-adaptációk már nem pusztán vizuális módon alkalmazzák a japán motívumokat. A tradicionális színház alkotói (például Takahashi Yasunari, Kawai Shōichiro, II. Nomura Mansai) tudatosan sajátítják ki a brit drámaíró műveit, a 2020-as évektől pedig megerősödött az a szemléletmód, hogy Shakespeare „nem nyugati többé” és ennek szellemében születnek új interpretációk, például nő és kyōgen darabok.⁶¹

Összegzés

Tanulmányunk a Meiji-korban kezdődő nyugati művészeti és kulturális beáramlástól indulva részletezi a *shinpa* és *shingeki* mozgalmak kialakulását és fejlődését, Kawakami

⁵⁹ SHAKESPEARE, *Hamlet*, 23.

⁶⁰ FARKAS, *A japán modernizáció...*, 8.

⁶¹ KAWAI Shōichiro, „New Interpretations and Adaptations of Shakespeare’s Plays in Japan from 2020 to 2023”, *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 30, 45. sz. (2024): 21–35., 34.

Otojirō és Tsubouchi Shōyō által végzett úttörő munkát, Fukuda Tsuneari nyugatias rendezését, valamint Ninagawa Yukio *shōgekijō* vonatkozású rendezését. A tanulmány gazdagon illusztrálja, hogyan formálták a történelmi és társadalmi körülmények a japán Shakespeare-értelmezéseket, és miként alkalmazkodtak ezek a darabok az eltérő kulturális kontextushoz. Shakespeare-t nem csupán átvették, hanem a kezdetekben átírták és „japánosították”, a második világháború után teljesen nyugati módon adták elő, majd Ninagawa által végleg a japán színházi identitás részévé tették. Az eredmények egyértelműen megerősítik, hogy a Shakespeare-adaptációk nem pusztán az angol irodalom importálását jelentették, hanem egy komplex kulturális párbeszéd részét képezték, amely során a japán színház és társadalom önmagáról is új értelmezést nyert.

Kawakami kabuki és *shinpa* határán álló rendezése 1903-ban még a hagyományos színházat ismerő közönség igényeit elégítette ki, amely nézői attitűd viszont 1911-ben megnehezítette Tsubouchi újító szándékú előadásának befogadását. Bár vegyes fogadtatásban részesült, rávilágít arra a feszült társadalmi közegre, ahol a modernitás iránti vágy és a nemzeti, hagyománytisztelő érzetek, Nyugat és Kelet összeértek. Tsubouchi olyan korban alkotott, amelyben Japán hatalmas változásokon ment keresztül, mégis igyekezett megtartani függetlenségét és önállóságát. Fukuda Tsuneari erős igénye a Nyugat autentikus átvétele iránt a japán társadalom második világháborút követő kiábrándulását és identitás-válságát figyelembe véve válik érthetővé. *Hamlet*je jól szemlélteti ezt a kifelé irányuló figyelmet, újító szellemet. Ninagawa Yukio, aki az avantgárd *angura* mozgalomból emelkedett nemzetközileg elismert rendezővé, találta meg azt az arany középutat, amelyben a japán és nyugati kultúra egyenrangúként jelenik meg, élő és dinamikus művészeti entitást alkot. Kawakami és Ninagawa rendezései nyitják

és zárják e kört, amely megmutatja, hogyan talált vissza a japán társadalom a hagyományaira büszke szelleméhez. Az általunk elemzett *Hamlet*-rendezések megmutatják azt a korszellemet, amely saját korukban uralkodott, másfél évszázadnyi társadalmi és kulturális változás lenyomataként. Shakespeare japán színházi recepciója folyamatosan változott, mindig igazodva a kor kulturális és társadalmi kihívásaihoz. A kezdeti adaptációktól a *shingeki* és az avantgárd rendezők munkásságáig a japán művészek sajátos Shakespeare-képet alakítottak ki, amely megőrizte meg az angol drámaíró örökségét és beépült a japán színház esztétikai és gondolati világába.

Bibliográfia

- ASSMAN, Jan. *A kulturális emlékezet*, fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz, 2004.
- DOMA Petra. *Az idegen vonzásában*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- CAVAYE, Ronald, GRIFFITH, Paul és SENDA, Akihiko, szerk. *A Guide to the Japanese Stage: From Traditional to Cutting Edge*. Tokyo: Kodansha International, 2004.
- FARKAS Ildikó. *A japán modernizáció ideológiája*. Budapest: L'Harmattan, 2018.
- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer*, fordította BONYHAI Gábor, szerkesztette FEHÉR M. István és RADNÓTI Sándor. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- GALLIMORE, Daniel. „Setting the Pace: A Dromology of Shakespeare Translation in Post-War Japan”. Hozzáférés: 2024.10.29. <https://www.sheikusupia.net/newpage>.
- HANRATTY, Conor. *Shakespeare in the Theatre: Yukio Ninagawa*. London: Bloomsbury, 2020.
- JAUSS, Hans Robert. „A költői szöveg az olvasás horizontváltásában”. In *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, fordította KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, szerkesztette KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, 320–372. Budapest: Osiris Kiadó, 1997.

- KAN, Takayuki. „Sixties Theatre”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 289–320. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- KANO, Ayako. *Acting Like a Woman in Modern Japan*. New York: Palgrave, 2001.
- KAWACHI, Yoshiko. „Hamlet and Japanese Men of Letters”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 14, 29. sz. (2016): 123–135.
- KAWACHI, Yoshiko. „Shakespeare and Japan”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 2, 2. sz. (2005): 63–73.
- KAWACHI, Yoshiko. „Shakespeare’s History Plays in Japan”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 3, 3. sz. (2006): 45–55.
- KAWAI Shōichirō, „New Interpretations and Adaptations of Shakespeare’s Plays in Japan from 2020 to 2023”. *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance* 30, 45. sz. (2024): 21–35.
- KISHI, Tetsuo és BRADSHAW, Graham, szerk. *Shakespeare in Japan*. London: Continuum, 2006.
- KOMIYA, Toyotaka. *Japanese Culture in the Meiji Era: Music and Drama*, fordította Donald KEENE. Tokyo: The Toyo Bunko, 1969.
- M. BORKERING, Jon. „Ninagawa Yukio’s Intercultural *Hamlet*: Parsing Japanese Iconography”. *Asian Theatre Journal*, 24. sz. (2007): 370–396.
- MOTOYAMA, Tetsuhito, FIELDING, Rosalind és KONNO, Fumiaki, szerk. *Re-Imagining Shakespeare In Contemporary Japan*. London: Bloomsbury Publishing, 2021.
- ORTOLANI, Benito. „Fukuda Tsuneari: Modernization and Shingeki”. In *Tradition and Modernization in Japanese Culture*, szerkesztette Donald H. SHIVELY, 463–500. Princeton: Princeton University Press, 1971.
- POWELL, Brian, „Birth of Modern Theatre: shimpa and shingeki”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 200–225. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- REISCHAUER Edwin O. *Japán története*, fordította KÁLLAI Tibor, KUCSERA Katalin. Budapest: Magyar Könyvklub, 1995.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*, fordította NÁDASDY Ádám. Budapest: Magvető, 2017.
- TAKAHASHI Yasunari. „Hamlet and the Anxiety of Modern Japan”. In *Shakespeare Survey*, szerkesztette Stanley WELLS, 99–112. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- VIHAR Judit. *A japán irodalom rövid története*. Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó, 1994.
- YAMAMOTO Sumiko 山本澄子. „Meiji to igirisu engeki: Hamuretto inyū kō 明治とイギリス演劇 : ハムレット移入考 (A Meiji-korszak és a brit dráma: Gondolatok a *Hamlet* átvételéről)”. *Risshō Daigaku Bungakubu Kenkyū Kiyō*, 3. sz. (1987): 95–129.
- ZHENG, Guohe. „Rise of shingeki: Western-style Theatre”. In *A History of Japanese Theatre*, szerkesztette Jonah SALZ, 234–247. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.

Börtönszínház 1.0.1.

Bevezetés a börtönszínházak világába

RÁKÓCZI ESZTER

Mit értünk 2025-ben „börtönszínházon”? Mitől függ a meghatározás? Változott-e a definíció az elmúlt harminc évben? Tanulmányomban többek között ezekre a kérdésekre keresem a választ, mégpedig azzal a céllal, hogy diskurzust indítsak az egységes börtönszínházi narratíva megteremtésének lehetőségeiről. A börtönszínház 21. századi fogalmát annak integrációs, reszocializációs, rehabilitációs aspektusai karakterizálják, mind az alkalmazott színház ernyőfogalma, mind pedig a büntetésvégrehajtás kodifikációs és intézményi keretrendszere felől közelítve. Az alkalmazott színházon belül egy lehetséges szűkített értelmezési mezőt kínál a szociális dráma és színház kategóriája, ahol olyan más alkalmazási terekkel említhető egy lapon, mint a szociális cirkusz, a hajléktalan játszó színháza vagy a színház a gyermek- és ifjúságvédelemben. Ezek az alkotófolyamatok a fent említett három nagy cél legalább egyikét kívánják megvalósítani, azonban nincsen kimondott terápiás szándékuk.¹ Az önmagát közösségi funkciója felől meghatározó alkalmazott színháztudomány a büntetésvégrehajtási intézményekben megvalósuló programokat és előadásokat jellemzően társadalmi hatásaik, előadói minőségük és politikai vonatkozásaik mentén teszi vizsgálat tárgyává.² A fenntartó ap-

parátus céljait ezzel szemben konkrétabb pedagógiai és kriminológiai szempontok határozzák meg, mint amilyen a magaviselet javítása, a készségfejlesztés vagy a visszaesés csökkentése.³ A börtönszínházat pusztán a társadalmi beavatkozásként vagy reintegrációs cselekvési tervként feltüntetni tehát merőben didaktikus és a kérdéseket túlságosan is leegyszerűsítő definíciós horizonthoz vezet, mely előfeltevésrendszer elfedi e interdiszciplinárisan megfogható jelenség komplexitását, s a számos további kérdést, amelyet magával hoz. Ahhoz tehát, hogy tisztázhassuk, mit is jelent ma Magyarországon a börtönszínház, mindenekelőtt át kell tekintenünk kialakulásának és működésének történeti és gyakorlati tényezőit, a legmeghatározóbb vonatkozó színház- és műfajelméleti kérdéseket, illetve az eddig megvalósult eredményeket, a nemzetközi gyakorlatok kontextusában.

Ha a jelenséget nemzetközileg vizsgáljuk, akkor a börtönszínházak története legalább két évszázados múltra tekint vissza. Előadástokumentációt már 1789-ből találunk, amikor is egy ausztrál börtönben fegyencek színpadra állították George Farquhar *A toborzótiszt* című komédiáját.⁴ A huszadik században pedig több feljegyzés is született

¹ NOVÁK Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 22–75 (Budapest: InSite Drama, 2017), 74.

² Sarah WOODLAND, „Prison Theatre and an Embodied Aesthetics of Liberation: Exploring

the Potentials and Limits”, *Humanities* 10 (3), 101 (2021), <https://doi.org/10.3390/h10030101>, hozzáférés: 2025.10.07.

³ Lásd 2013. évi CCXL. törvény a büntetések, az intézkedések, egyes kényszerintézkedések és a szabálysértési elzárás végrehajtásáról.

⁴ WOODLAND, „Prison Theatre...”.

fogvatartottak színjátszásáról a második világháború alatt létrejött fogolytáborokban, koncentrációs- és internálótáborokban, gettóban.⁵ Eközben a hagyományos büntetés-végrehajtási intézményekben is helyet kaphattak alkalmanként külső, hivatásos vagy fél-hivatásos alkotócsoporthoz által játszott előadások, mint amilyen a Herbert Blau által rendezett, színháztörténeti legendává vált *Godot-ra várva* a San Quentin börtönben 1957-ben.⁶ A börtönszínházak világszintű mozgalommá válását és elterjedését azonban még számos színházi alkotó, pedagógus, pszichológus munkájának és egy általános szociológiai szemléletváltásnak kellett követnie. Színháztörténeti szempontból olyan elképzelések, irányzatok válnak paradigmaticussá, mint például Augusto Boal Paulo Freire pedagógiáját magába építő elnyomottak színháza.⁷ Ezzel párhuzamosan Ezek a színházi kísérletek fischer-lichte-i értelemben modelleznek egy kulturális szemléletváltást: a 20. század végére ugyanis fokozatosan megváltozik az, ahogy a társadalom gondolkodik a bűnelkövetés okairól magáról és a börtönbüntetés céljairól is.⁸ Ennek hír-

hedt, de emblematikus példái Zimbardo 1971-es stanfordi kísérletei, melyek vitatott voltak ellenére is bebizonyítják a dehumanizáló börtönön körülmények az egyénekre gyakorolt káros, személyiségromboló hatásait.⁹ Lassanként megszilárdult az a szociálpszichológiai is megalapozott nézet, mely szerint a retributív, vagyis megtorló intézményi modellek kudarcot vallottak. Sikertelenül elszeparálni a társadalom által ártalmasnak ítélt egyéneket az „ártatlanok” közösségétől, és ez tekinthető adott cselekedet retorziójának is, ám nem voltak képesek két fontos dologra: nem rettentettek el a bűncselekmények végrehajtásától, és még kevésbé tudták elkészíteni a börtönlakókat a közösségbe való visszavezetésre. Megszületett tehát az igény egy új, humánusabb, valóban resztoratív rendszer kialakítására.

A magyar jogi kodifikáció lassan követte le a változásra való igényt az ötvenes-hatvanas éveket meghatározó politikai irányelvek által kijelölt szűkös ideológiai és anyagi keretek miatt. A nyolcvanas években következik be az az eszmei fordulat, melynek nyomán a szabadságelvonás egyénre kifejtett, negatív hatásmechanizmusait ellensúlyozandó, megjelenik az egyénre szabott komplex nevelési program a hazai kodifikációban.¹⁰ Ennek okán (vagy legalábbis ezzel párhuzamosan) a büntetés-végrehajtási intézmények elkezdtek lehetőséget biztosítani olyan szabadidős, reszocializációs elfoglaltságokra, mint a vallásgyakorlás, a sport, a kulturális és művelődési, illetve különböző

⁵ Adelle ULSMEIER, „Applied Shakespeare: a transformative encounter: An analysis of Shakespeare’s use within applied theatre settings, for transformative purposes.” Doctoral thesis (Sunderland: University of Sunderland, 2019), hozzáférés: 2025.09.21. <http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/10875/>

⁶ Russel M. DEMBIN, „Nothing But Time: When ‘Godot’ Came to San Quentin. How the Actor’s Workshop’s storied 1957 performance set the stage for collaborations between correctional facilities and U.S. theatres.” *American Theatre* 2019. 01. 22. <https://www.americantheatre.org/2019/01/22/nothing-but-time-when-godot-came-to-san-quentin/>, hozzáférés: 2025.09.15.

⁷ WOODLAND, „Prison Theatre...”

⁸ RADA Lilla, *Színház a rácsok mögött*, Szakdolgozat (Budapest: Eötvös Loránd Tudo-

mányegyetem Állam- és Jogtudományi Kar, 2010).

⁹ CURTIS BANKS, CRAIG HAYNEY és PHILIP ZIMBARDO, „A Study of Prisoners and Guards in a Simulated Prison”, in *Theatre in Prison. Theory and Practice*, szerk. Michael BALFOUR, 19–33 (Bristol: Intellect, 2004).

¹⁰ Büntetések és intézkedések végrehajtásáról szóló 1979. évi 11. törvényerejű rendelet.

művészeti tevékenységek.¹¹ Ebben az újonnan „megnyílt” kulturális térben, az 1990-es években szórványosan jöttek létre az első jelentős börtönszínházi társulások, jellemzően egyéni civil kezdeményezésekként. 1992-ben a szegedi börtönben alakult meg az Álló Idő Színháza, melynek előadásai közül kettő (*Übű király*, *Börtön Passió*) is helyet kapott a *Thealter* fesztivál programjában.¹² Az Utca-színházi-Alkotóközösség 2007-től, Simon Balázs vezetésével kezdett börtönökben dolgozni, a korábban a kultúrkör részeként működő váci fegyház társulatát pedig Rada Lilla vette át 2004-től.¹³

Az effajta alkalmazott színházi munka népszerűvé válásában és elterjedésében fontos szerepet játszottak a nemzetközi programok is. Pécsen, 2010-ben, az európai uniós Grundtvig projekt keretében megvalósult együttműködés eredményeképpen párbeszéd alakult ki több külföldi börtönszínházi alkotóval.¹⁴ Ezt követően egyre több börtönszínházi műhely kezdett rendszeres működésbe Kecskeméten, Tökölön, Budapesten, Vácott, Sopronban. E színházcsinálás láthatóvá válását mi sem bizonyítja jobban, mint hogy 2008 után szinte minden magyar büntetés-végrehajtási intézetben létrejött és működött valamilyen alkotócsoport,¹⁵ ideértve a fiatalokat fogva tartó javítóintézeteket is. 2021-ben egy, az UNICEF által szervezett program keretében például a Katona József Színház kezdett eleinte alkalmi, majd tőnőegytműködésbe a Rákospalotai

Javítóintézettel, amely egy jelenleg is aktuális, civileket is aktívan bevonó, színházpedagógiai folyamattá nőtte ki magát.¹⁶

A különböző kezdeményezéseket az elmúlt évtizedben már központi szervezeti összefogás is erősíti. A Büntetés-végrehajtás Országos Parancsnoksága 2013-ban megrendezte az I. Börtönszínházi Találkozót, amelyet még három ilyen alkalom követett 2016-ban, 2018-ban és 2024-ben. A találkozót minden alkalommal regionális selejtezők előzték meg, a legjobb döntőbe jutott előadásokat pedig a színházi szakma felől és a büntetés-végrehajtásban dolgozókból álló zsűri értékelte.¹⁷ 2022-ben a Nemzeti Büntető- és Javítóintézetek Tanács támogatásával megvalósuló, intézeteken átnyúló terápiás projektorozat keretében tíz börtön készített előadást a bibliai Tízparancsolat valamelyikéből,¹⁸ 2023-ban pedig *Hét főbűn* címmel, hét intézet fogvatartottjai készítettek előadást, melyek címét és témáját egy-egy egyházi főbűn adta.¹⁹

A börtönszínház mint műfaj recepciója és kanonizációja szempontjából fontos tény, hogy magyarországi börtönszínházak által létrehozott előadások, performanszok jellemzően ritkán kerülnek tömegesen, akár civil nyilvánosság, akár a színházi szakma számára hozzáférhető módon rögzítésre – an-

¹¹ RADA, *Színház a rácsok mögött...*, 22

¹² KOVÁCS Anita Anna, „Megáll az idő...”, in *Fosszília*, különszám (2005): 50–52.

¹³ „Egy új élet kapujában: Performing New Lives”, ford. Kőrösi Boldizsár, <https://teatrodelnorte.com/wp-content/uploads/2022/12/Egy-uj-elet-kapujaban-hungarian.pdf>, hozzáférés: 2025.04.29.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ „Életvárók Program”, <https://katonajozsefszinhaz.hu/klubok-es-csoportok/életvarok-program>,

hozzáférés: 2025.09.10,

¹⁷ „A tököli börtön társulata nyerte a III. Országos Börtönszínházi Találkozót”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/1742>, hozzáférés: 2025.09.20.

¹⁸ „Dráma a börtönben, Tíz parancsolat”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/5341>, hozzáférés: 2025.09.20.

¹⁹ „Ki ölte meg a milliomost a szegedi Csillagban?”, <https://bv.gov.hu/hu/intezetek/bvszervezet/hirek/7208>, hozzáférés: 2025.09.20.

nak ellenére, hogy hazánkban számos²⁰ börtönszínház működik. Nem beszélve az olyan további anyagok publicitásának problematikuságáról, mint a rabok által írott drámák szövege vagy az eseményhez készített előadásfüzetek, próbanaplók és egyéb dokumentumok. Ennek okán elenyésző mennyiségű elemzés és kritika születik. A börtönszínházi előadásokat dokumentálni hivatott sajtótermékek jellemzően inkább a tájékoztatás és a figyelemfelhívás igényével, mintsem egy pontos és árnyalt elemzés szándékával jönnek létre. Ennek eredményeképpen ezen írások gyakori, meghatározó aspektusává válik nemcsak a szubjektív értékítélet, de a játék különböző vetületeinek és az ahhoz kapcsolódó fogalmaknak (például a szerepek és a szereplők) összemosása. Erre jó példa Bóta Gábor beszámolójának alábbi részlete: „Jarry darabjában ugyanis temérdek az agresszió, a brutális öldöklés, amit tán soha nem láttam színpadon ennyire hitelesnek. A rabok merték megmutatni azt a tébolyult indulatot, amivel akár öltek is. Hidegleglősen tudtak nézni, vad, hirtelen, támadómozdulatokat produkáltak, netán teljesen eltorzult az arcuk, kijátszották magukból lelkük ördögi poklait.”²¹

Előfordul az is, hogy a színész és a színház szavak idézőjelbe kerülnek a szövegben. Ilyenkor a szerzők metanyelvi szinten jelölik, hogy a saját színházkonceptiójukat (mely

szerint a színész egy képzett, hivatásos alkalmazott, a színház pedig egy önálló épülettel, színházteremmel, mainstream hagyományokkal rendelkező intézmény) fölébe helyezik az esemény alatt a játszókkal kötött szerződésnek.²² Ez is igazolja Andreas Kotte állítását, mely szerint a színház nem egy öröktől való, normatív fogalom,²³ hanem egy olyan megnevezés, amit „a színházcsinálók és/vagy a nézők rendelnek hozzá egy folyamathoz”,²⁴ és amely megnevezés kapcsán az színházcsinálóknak és a befogadóknak nem kell feltétlenül egyetérteniük. Az olyan befogadó azonban nem tekinthető a börtönszínház „ideális elemzőjének”: a munka és az előadás (a folyamat és a produktum) leírójának és értékelőjének, aki az adott eseményt nem ismeri el színházként. A kanonizálás és a rögzítettség tekintetében ezért van kiemelt szerepe az Országos Börtönszínházi Találkózónak. Az előadások szakmai zsűrizése és díjazása, a díjazott produkciók címének, fotóinak közzététele segít beemelni ezt a jelenséget a színházi kánonba.

Az események kapcsán a magyar büntetés-végrehajtás hivatalos kommunikációjában is megjelennek beszámolók, képek és videófelvételek. Az innen származó nyilvános anyagokra is jellemző viszont, hogy sok esetben inkább a rabok, a bevont alkotók egyéni megéléseit, az intézményvezetők, nevelők véleményét adják közre, az előadásokból pedig többnyire rövid bejátszásokat,

²⁰ Jelenleg nincs egyetlen hivatalos „börtönszínház-szám”, de a Büntetés-végrehajtás honlapja szerint minden hazai büntetés-végrehajtási intézetben működik irodalmi és színjátszó szakkör, az intézetek listáján pedig 37 intézet szerepel. Lásd „ismét színházban léptek fel a fogvatartottak”, <https://bv.gov.hu/hu/node/3383>?, hozzáférés: 2025.10.07.; Büntetés-végrehajtási Intézetek, <https://bv.gov.hu/hu/intezete>, hozzáférés: 2025.10.07.

²¹ BÓTA Gábor, „Börtönszínház”, *Népszava* – Szép Szó, 2014. júl. 12., 3.

²² Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43., <https://jatekter.ro/duska-radosavljevic-a-heterarchikus-rendezo-egy-huszonegyedik-szazadi-szerzoi-modell/>.

²³ Vö. KRICSFLAUSI Beatrix, „Teatralitás és medialitás: avagy miért nem definiálható a színház”, *Játéktér* 9, 4. sz. (2020): 3–18.

²⁴ Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015).

válogatott képeket közölnek. Az állandó szakmai figyelem és rögzítettség hiányában viszont nem jöhet létre közös, egységes történeti hagyomány és kánon. Sokkal nehezebben megfigyelhetőek, összehasonlíthatóak vagy rekonstruálhatóak az egyes munkafolyamatok, előadások, így egyelőre nem lehet a rögzített anyagok alapján egy történeti ívet vagy narratívát felállítani.

A folyamat elemzése okán is fontos beszélnünk a börtönszínházak működési kereteiről. A legtöbb magyar börtönben a rabok önkéntes alapon jelentkezhetnek erre a tevékenységre, amely heti rendszerességgel, szakkörszerűen, intézményenként eltérő időtartamban zajlik. A gyakorlatban ez utóbbit és a foglalkozások minőségét több külső tényező is befolyásolja. Ilyen például a résztvevői fluktuáció, aminek az okai közé tartozik az intézmények túlzsúfoltsága,²⁵ az emiatt létrejövő transzferek, a magatartásbeli problémák miatt való időszakos eltiltások vagy egyszerűen egy adott személy szabadlábra helyezése a próbafolyamat közben. A részt-

²⁵ A hazai börtönök túlzsúfoltsága egy évtizedek óta fennálló probléma, amelyről az elmúlt évek internetes sajtó anyagait átvizsgálva kettős információt találunk. Bár hivatalos kommunikációjában a hazai büntetés-végrehajtás férőhelybővítésekre hivatkozva a túltelítettség megszűnéséről számol be 2020 után, más internetes portálon, többek között a Magyar Helsinki Bizottság honlapján is szerepelnek adatok erre vonatkozóan: „Ismét túlzsúfoltak a magyar börtönök, az elmúlt 33 év legmagasabb fogvatartotti számait tapasztaljuk napjainkban. Aggasztó a folyamatos növekedés: 2022. december 31-én több mint 19 ezren voltak hazánkban börtönben, így aznap 107 százalékos telítettséggel működött a börtönrendszer.” Vö. Magyar Helsinki Bizottság Honlapja, <https://helsinki.hu/az-elmult-33-evben-nem-voltak-ennyien-bortonben-magyarorszagon/>, hozzáférés: 2025.04.29.

vevő fogvatartottak időbeosztása szintén gondot jelenthet, hiszen jellemzően munkát végeznek, amelyek műszakjai eltérhetnek egymástól. A zárt intézményi keretek miatt további komplikációt jelenthet a díszletelemek, a jelmezek, a civil ruhák engedélyeztetése. Ezen felül, mivel a büntetés-végrehajtási intézetekben a fogvatartottakat nem szerint is elkülönítik, nem vagy csak nagyon ritkán van lehetőség koedukált szereposztású előadások megvalósítására. Hiszen a „büntetés-végrehajtási szakmapolitika ma az, hogy legyen rend es fegyelem, illetve teljes foglalkoztatottság, ami a munkáltatást, a tanulást és az egyéb programokat jelenti. Ahhoz egyébként némi kreativitás is kell, hogy a parancsnok vagy valamelyik beosztottja úgy tudja beleilleszteni az érkező programot az adott rendszerbe, hogy az ne okozzon fennakadást a belső működésben”²⁶

Ily módon a börtönök színházi- és dráma-foglalkozásai minőségükben, módszertanukban széles skálán mozoghatnak, annak megfelelően, hogy miket tesznek lehetővé az adott intézményben mennyi a ráfordítható idő és pénz, milyen előképzettséggel rendelkezik a foglalkozást vezető facilitátor személye, mi a foglalkozás célja. A programok lehetnek akár klasszikus drámákat feldolgozó műhelymunkák, a viselkedést és attitűdöket terápiás szemszögből közelítő folyamatok, személyes történeteket feldolgozó *devised* előadások, de a palettán helyet kapnak a zenés, báb-, és táncszínházi megvalósítások is.²⁷ Míg egyes csoportokat az intézményen kívülről érkező szakember, például rendező vagy drámapedagógus vezet, addig más esetekben teljes mértékű önszerveződést tapasztalhatunk, vagyis a facilitátor személye, így az adott darab rendezője,

²⁶ PROICS Lilla „Folyamatosan játszott szerep – A börtön világa a művészeti programok tükrében” *Színház* 52, 11. sz. (2019): 40.

²⁷ WOODLAND, „Prison Theatre...”.

szövegírója lehet egy-egy elkötelezett börtönőr is. Ennek megfelelően ugyanúgy létrejöhetnek valamilyen befogadható artefaktum létrehozását célul kitűző, klasszikus hierarchikus módon felépülő társulatok, mint olyanok, ahol a színházi eszközök felhasználása pusztán terápiás, pedagógiai céllal történik, és a szerveződés inkább a heterarchia felé húz.²⁸

Ahogy a diákszínháztudományban, a projektpedagógiában vagy a civilszínházi kezdeményezésekben,²⁹ úgy a börtönszínház esetében is fennáll a pedagógiai dilemma, hogy van-e egyáltalán szükség bemutatható anyag létrehozására. Ez a kérdés pedig átvezet az előadások gyakorlati problémahalmazából az elméletibe, ahol számos további kérdéssel találkozhatunk: Foglalkozhatunk-e színházi eseményként azokkal a megvalósulásokkal, amelyek nem hoznak létre előadást (legalább a foglalkozások melléktermékeként)? Hogyan reflektálhat a színháztudomány hitelesen olyan eseményekre, amelyeknek (töredékes dokumentációja) is nehezen hozzáférhető a nagyközönség számára, emiatt pedig nehezen ellenőrizhető? Hordoz-e magában többletértéket vagy jelentést egy előadás csak azért, mert börtönben készült? Hogyan viszonyul egymáshoz és hogyan ragadható meg ebben az esetben esztétikum és pedagógikum (politikum)?

A válasz az első kérdésre a legegyszerűsebb. A reintegrációs tervben feltüntetett egyéni nevelési célok, így például az interperszonális készségek, a kifejezőkészség, az empátia fejlesztése immanensen a foglalkozások részét képezhetik, azonban az adott egyén fejlődése egzakt módon nem, vagy csak nagyon nehezen mérhető. Egy konkrét előadás színpadra állítása olyan felmutatha-

tó eredmény, ami tovább erősítheti a színházcsinálók státuszát az intézményi keretek között. A létrejövő produktum sokrétű motivációt jelenthet a fogvatartottak számára: alapot szolgáltathat a nézők (rabtársak, intézményi dolgozók, családtagok) általi elismertségre, alkalmanként akár a külvilággal való kapcsolatteremtésre, továbbá láthatóvá tehet a társadalom számára láthatatlan problémákat. Ráadásul a börtönök a fentebb bemutatott működési komplikációk ellenére is rendelkeznek olyan attribútumokkal, amelyek ideális környezetet teremtenek egy, akár művészsínházi igényű előadás megalkotásához. Mivel a résztvevő performereket az anyagi haszonszerzés célja egyáltalán nem motiválja, nincs hangsúly a kiállítandó előadások mennyiségén. Így a hagyományos, repertoárra épülő játékkal működő kőszínházakkal ellentétben – ahol egy átlagos próbafolyamat nem több mint nyolc-tíz hét –, a börtönszínházakban lehetőség nyílt akár egy több éves próbafolyamat kivitelezésére is, ami alatt az alkotóknak értelemszerűen csupán egyetlen előadáson és szerepen kell dolgozniuk.

Természetesen az, hogy erős fókusz irányul a bemutatóra, alkotói és szervezői oldalról is veszélyeket rejt magában. Egyfelől, hogy a nem megfelelő nyomás vagy próbalegkör a játékosokat éppen a regresszió irányába hajtja. Másfelől fennáll egyfajta morális felelősség, hogy még véletlenül se jöhessenek létre a rabok kiszolgáltatott helyzetét kihasználó, az ő történeteiket vagy személyüket az emberi nyomorúság panoptikumaként felvonultató előadások. Ugyanakkor, ha az előadást a színháztudomány kitüntetett és tipikus tárgyaként kezeljük,³⁰ akkor a börtönszínház diszciplínáján belül is felértékelődnek az ezeket létrehozó alkotófolyamatok. Ez egyrészt megteremt egy katego-

²⁸ Vö. RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező...”, 29–43.

²⁹ Vö. KISS Gabriella, *A tette kész néző* (Budapest, KRE – L'Harmattan, 2024), 92–104. és 155–172.

³⁰ Hans-Thies LEHMANN, „Az előadás – elemzésének problémái” ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000), 46–60.

rizációs kényszert, mely az előadást nélkülöző programokról való diskurzust más társadalomtudományok: a pedagógia, a pszichológia és a szociológia síkjára helyezik. Másrészt rögzíti a börtönszínház definíciós kereteit, és legitim vállalkozássá teszi a nehezen hozzáférhető, töredékes dokumentációjú előadások színháztörténeti, színháztudományos vizsgálati tárggyá tételét.

Éppen ezért fontos újra hangsúlyozni, hogy az intézményesített foglalkozások a reintegráció és a reszocializáció célja köré szerveződnek. A programok résztvevői tapasztalatai alátámasztják a színházi nevelésnek mint a rabok készség- és személyiségfejlesztésének szolgálatába állított módszernek a létjogosultságát.³¹ Azonban egy alkotó folyamat hatásait és utóhatásait vagy egy adott egyén konkrét fejlődését az adatok szubjektivitása és változékonysága miatt nehéz mérni.³² Azt, hogy milyen eszközök révén képes a színház e hatásokat elérni, valamivel egyszerűbb.

Az első és legkézenfekvőbb a foglalkozások olyan hagyományos (drámapedagógiai), készségfejlesztő elemeinek alkalmazása, mint a beszédtechnika, színészmesterség, ének-lés, írás, koncentrációs gyakorlatok vagy a meditáció. Teret és minőségi időt biztosíthat

a rabok számára a kultúra különféle rétegeihez való hozzáférésre a közös filmnézés, vers- és prózaolvasás, zenehallgatás. Ezek olyan ismeretek és kompetenciák lehetnek, amelyek közös kapcsolódási pontként realizálódnak a társadalom többi részével. Mindezek minőségi működtetéséhez az alapot maga a színházi helyzet jelenti, amely egyet jelent a börtönbeli *status quo* megdöntésével, ami önmagában reintegráló és reszocializáló hatással bírhat.

Hiszen közismert nevelépszichológiai tétel,³³ mely szerint az egyént valójában nem lehet nevelni, átnevelni, csupán hiteles jelenléttel átadott minták örökítésével van lehetőség egy személy viselkedés mechanizmusainak befolyásolására. Így különösen jelentékkennyé válhat a rabok számára a börtönben egy olyan esemény, amely rendszeres, amelyben egyenlő félként vehetnek részt, ahol szabad hibázni, és ahol a bennük létrejövő érzések kifejezésére, a felmerülő konfliktusok kezeléséhez közvetetten kétféle „megoldókulcsot” is kapnak. Egyrészt az eljátszott szituációk belső dinamizmusainak átélése és vizsgálata által, másrészt a (véltően erősebb önszabályozással rendelkező) facilitátor vagy facilitátorok beavatkozásai, reakciói és viselkedése nyomán. A facilitátor különös felelőssége tehát, hogy létrehozza a játék fenti feltételek szerint egyenlőséget biztosító,³⁴ biztonságosan működő terét, illetve, hogy magasfokú önszabályozást tanúsítson, viselkedésében legyen következetes. Továbbá ahhoz, hogy hosszútávon fenntartható működést biztosítson, tisztában kell lennie mind az aktuális kriminológiai diskurzussal, mind pedig „kreatív munkavégzés paradoxonjaival egy olyan rendszerben, amely

³¹ BALÁZS Péter, „Reintegrációs tevékenység, oktatás, felzárkóztatás, börtönszínház”, *Börtönügyi Szemle* 36, 1. sz. (2017): 110–112.

³² Volt olyan magyar börtönszínházi program, amely például a lisszaboni kulcskompetenciákat figyelembe véve alakította módszertanát, (lásd Teatro del Norte-projekt) azonban DICE, vagy ehhez hasonló akciókutatás nem zajlott még hazánkban. Így leginkább az egyéni beszámolók interjúk nyújthatnak kiindulási pontot, illetve a külföldi börtönök kutatások adatai. Vö. Larry BREWSTER, „The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation”, *Justice Policy Journal* 11, 2. sz. (2014): 1–28.

³³ Vö. VEKERDY Tamás, *Az érzelmek útján. Szülők iskolája* (Budapest: Saxum Könyvkiadó, 2013).

³⁴ Michael BALFOUR, szerk., *Theatre in Prison. Theory and Practice* (Bristol: Intellect, 2004), 13.

ugyanolyan elkötelezett a büntetésben, mint a rehabilitációban”.³⁵

S éppen ezért és ekkor válik megkerülhetetlen témává a börtönszínházi diskurzusba mélyen beágyazott fogalom: a szabadság. Az a diszpozíció, mely egyszerre jelenik meg láthatatlan szervezőerőként, alkotói ars poeticaként, esztétikai szempontként és folyamatos konfliktusforrásként. S e folyamatosan mozgásban és változásban lévő elemek által létrehozott, kiterjedt jelentésmátrix éppen ezért képezi a diszciplína egyik legmeghatározóbb aspektusát.

Amikor a szabadságot mint láthatatlan szervező erőt említem, a heterotópia foucault-i fogalmából indulok ki. Ezen elgondolás szerint a börtön egy válság-heterotópia jelenség, vagyis olyan, fizikai valóságban létező tér, amely a társadalmi időn kívül, saját belső időszámítás szerint működik, és amelynek célja a deviáns, társadalomra veszélyes egyének elkülönítése. Vagyis nem más, mint a fogság, a szabadságvesztés alternatív, „más” tere.³⁶ Ha a színház létrejöttének alapszükségleteként valamilyen hiányállapotot tételezünk fel,³⁷ akkor logikus következmény, hogy a formalizált fogság terében ez a hiányállapot, a színház által „elaborálandó obszákulum” nem más, mint maga a bezártság, az elkülönülés.³⁸

Szempontunkból fontos, hogy Foucault szerint a heterotróp terek egyik tulajdonsága az is, hogy hatalmukban áll ütköztetni egy vagy több olyan helyszínt, amelyek önmagukban egymással ellentmondásban állnak, s példaképpen éppen a színpadokat hozza

fel, ahol egymástól eltérő, idegen terek követhetik egymást. A börtön önmagában is egy ilyen jelenség, mivel egy helyrajzi szám alá, egy épületbe csoportosulnak olyan funkcionális terek az adott egyén számára, mint a szállás, a munkahely, a kórház, a kápolna, az edzőterem. A börtönszínház tehát egy olyan fraktál jelenség, amely heterotópia-ként működik a heterotópiában, vagyis egy alapvetően a társadalomtól elkülönített, „más” térhez és „más” időhöz képest is „kívül” áll. Ennek a jelentősége pedig abban rejlik, hogy ez a nehezen meghatározható állapot, ez a kívül helyezkedés teremti meg annak a lehetőségét és feltételeit, hogy a játékosok és a befogadók, a kintiek és a bentiek egymást egy kimondatlan megállapodás keretében ideiglenesen színészként és nézőként fogadják el.

Ezzel is összefüggésbe hozható, hogy ami a börtönszínházat illeti, olyan megnevezésekkel találkozhatunk, mint [sanctuary space],³⁹ [sacred space],⁴⁰ „angolul” [sziget],⁴¹ melyek a börtön idejétől és terétől független esemény, ergo a szabadság létrehozásának szándékát foglalják magukban. A projektet vezető, sokszor a liberális és radikális politikai, pedagógiai irányzatok felől érkező facilitátorok személye és nézetei feszültséget szülhetnek a fenttartó intézménnyel.⁴² Ezáltal paradox helyzet alakul ki, amelyben a szabadságot a zászlajukra tűző alkotók arra kényszerülnek, hogy az általuk elítélt rendszer cinkosaivá váljanak. Ezt a szabadságesz-

³⁵ Uo., 18. (Saját fordítás.)

³⁶ Michel FOUCAULT, „Más terekről”, ford. ERHARDT Miklós, <https://exindex.hu/hu/nemtema/mas-terekrol-1967/>, hozzáférés: 2025.04.25.

³⁷ Jacques COPEAU, *A színház megújulása*, ford. Sz. SZÁNTÓ Judit (Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961).

³⁸ Uo.

³⁹ Jonathan SHAILOR, *Performing New Lives – Prison Theatre* (London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 2011).

⁴⁰ Uo.

⁴¹ DI BLASIO Barbara, „Armando Punzo börtönszínházi módszertana”, in *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 181–191 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2016).

⁴² WOODLAND, „Prison Theatre...”.

tétikát Sarah Woodland teszi átfogó vizsgálat tárgyává,⁴³ melynek során annak különböző dimenzióit vázolja fel. Az *Acts of Escape* (A menekülés aktusai), az *Acts of Unbinding* (A feloldozás aktusai), az *Acts of Love* (A szeretet aktusai) vagy az *Acts of Liberation* (A felszabadulás aktusai) olyan cselekvéseket és alkotási körülményeket jelölnek, amelyek az egyének szabadságának megvalósulási lehetőségei. Vagyis a szabadságot olyan entitásként írja le, amely a hang, a test és az identitás felszabadításától kezdve, a közösség, a bizalom és a kölcsönös gondoskodás építésén át a közösség egészére kiható tapasztalatként is realizálódhat. S talán ez a börtönszínház legtagább, ezért leghasználhatóbb definíciója.

A börtönszínházi narratíva kialakítása

A börtönszínházról tehát megállapítható, hogy egy sok irányba elkötelezett és kiszolgáltatott entitás, mely sajátos helyet foglal el a kortárs színházi és társadalomtudományi diskurzusokban. A színháztudományon belül, az alkalmazott színház fogalma alá tagozódott be, ahol maga is ernyőfogalomként működve fog össze számos műfajt, módszert és kezdeményezést. Ez a paradox jelenség egyszerre válik a művészi kifejezés fórumává és a büntetés-végrehajtási rendszer egyik eszközévé, miközben folyamatosan feszegeti a szabadság és a bezártság fogalmi és fizikai határait.

Nyilvánvaló, hogy a műfaj kanonizációja, hosszú távú dokumentációja és objektív értékelése továbbra is hiányos, ami megnehezíti az egységes történeti narratíva és szakmai hagyomány kialakulását. Mivel az egyes börtönszínházak történetei megbújnak és elvesznek az egyes börtönszínházi alkotók intézményvezetői, civil alkotói, rabjai között, nem kerülnek tudományos igénnyel rögzítésre, vizsgálatra, s ezen mulasztások kez-

dettől való hiányában, félő, hogy számtalan előadás, börtönszínházi hagyomány, módszer és tapasztalat nyomtalanul elvész. Ezek feltárása és egy egységes narratíva bevezetése (bár magában hordozza a szerkesztett narratívák demagógiájának lehetőségét), alapos táptalajt nyújthat annak a kérdésnek a megvizsgálására, hogy végsősoron megváltozik-e a színház a börtönben, és ha igen, hogyan?

Bibliográfia

- BALFOUR, Michael, szerk. *Theatre in Prison. Theory and Practice*, Bristol: Intellect, 2004.
- BALÁZS Péter. „Reintegrációs tevékenység, oktatás, felzárkóztatás, börtönszínház”, *Börtönügyi Szemle* 36, 1.sz. (2017): 110–112.
- BANKS, Curtis, HAYNEY, Craig és ZIMBARDO, Philip. „A Study of Prisoners and Guards in a Simulated Prison”. In *Theatre in Prison. Theory and Practice*, szerkesztette Michael BALFOUR 19–33. Bristol: Intellect, 2004.
- BREWSTER, Larry. „The Impact of Prison Arts Programs on Inmate Attitudes and Behavior: A Quantitative Evaluation”, *Justice Policy Journal* 11, 2. sz. (2014.): 1–28.
- COPEAU, Jacques. *A színház megújulása*. fordította Sz. SZÁNTÓ Judit. Budapest: Színháztudományi Intézet, 1961.
- DI BLASIO Barbara. „Armando Punzo börtönszínházi módszertana”. In *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerkesztette GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, 181–191. Pécs: Kronosz Kiadó, 2016.
- FOUCAULT, Michel. „Más terekről”, fordította ERHARDT Miklós, https://exindex.hu/hu/nem_tema/mas-terekrol-1967/, hozzáférés: 2025.04.25.
- KISS Gabriella. *A tette kész néző*. Budapest: KRE – L'Harmattan Kiadó, 2024.

⁴³ Uo.

- KRICSFLAUSI Beatrix. „Teatralitás és media-
litás: avagy miért nem definiálható a szín-
ház”. *Játéktér* 9, 4 sz. (2020) 3–18.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színházta-
lományba*, fordította Edit KOTTE. Budapest:
Balassi Kiadó, 2015.
- KOVÁCS Anita Anna. „Megáll az idő...”.
Fosszília, különszám (2005): 50–52.
- NOVÁK Géza Máté. „Alkalmazott színház
Magyarországon”. In *Színházi nevelési és
színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztet-
te CZIBOLY Ádám, 22–75. Budapest: InSite
Drama, 2017.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Az előadás – elemzé-
sének problémái”, fordította Kiss Gabriel-
la *Theatron* 2, 1. sz. (1999–2000): 46–60.
- ULSMEIER, Adelle. *Applied Shakespeare: a
transformative encounter: An analysis of
Shakespeare’s use within applied theatre
settings, for transformative purposes*.
Doctoral thesis. Sunderland: Univer-
sity of Sunderland, 2019.
[http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/108
75/](http://sure.sunderland.ac.uk/id/eprint/10875/), hozzáférés: 2025.09.21.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „A heterarchikus ren-
dező: egy huszonegyedik századi szerzői
modell”, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43.
- PROICS Lilla. „Folyamatosan játszott szerep –
A börtön világa a művészeti programok
tükrében”. *Színház* 52, 11. sz. (2019): 40–
42.
- SHAILOR, Jonathan. *Performing New Lives –
Prison Theatre*. London and Philadelphia:
Jessica Kingsley Publishers, 2011.
- VEKERDY Tamás. *Az érzelmek útján. Szülők is-
kolója*. Budapest: Saxum Könyvkiadó,
2013.
- WOODLAND, Sarah. „Prison Theatre and an
Embodied Aesthetics of Liberation:
Exploring the Potentials and Limits”.
Humanities 10 (3), 101 (2021),
<https://doi.org/10.3390/h10030101>.

Hunok a diktatúra színpadán. Szinberger Sándor: *Attila*, 1973

OLAJOS GÁBOR

Az előadás adatai

Cím: Attila. *A bemutató dátuma:* 1973. július 26. *A bemutató helyszíne:* Állami Magyar Opera, Kolozsvár. *Rendező:* Szinberger Sándor. *Zeneszerző:* Giuseppe Verdi. *Szövegkönyv:* Francesco Maria Piave, Temistocle Solare. *Fordító:* Szinberger Sándor. *Karmester:* Vasile Muresan. *Díszlet:* Sz. Witlinger Margit. *Jelmez:* H. Rosescu Lya. *Koreográfus:* Szántó András. *Társulat:* Állami Magyar Opera (Kolozsvári Magyar Opera). *Színészek:* Mátyás Jenő, Kovács Attila (Attila, szerepkettőzés), Szilágyi Ferenc, Szaday Géza (Foresto, szerepkettőzés), Andrásy Gábor, Bretan Endre (Leo, szerepkettőzés), Kónya Dénes Lajos (Ezio), Albert Annamária, Kriza Ágnes (Odabella, szerepkettőzés), Szeibert István, Vasile Ralea (Uldino, szerepkettőzés)

Az előadás színháztörténeti kontextusa

Verdi *Attila* című operájának 1973-as kolozsvári bemutatója különleges művészeti értéke mellett politikai, illetve a kisebbségben élő magyarság szempontjából nézve etnikai-kulturális szempontból is igen jelentős esemény. Először is figyelemreméltó, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Opera vállalta Verdi e kevésbé ismert operájának megvalósítását. A bemutató politikai jelentőségét az adja, hogy az opera a szabadság és nemzeti összetartozás jegyében íródott, amelyek érzékeny kérdések a kommunista ideológia és politikai berendezkedés számára. Mivel az említett két téma Attila, a hun király Róma elleni hadjáratához kapcsolódik, a magyarság kulturális hagyományait tekintve a határon átívelő összetartozás érzését és az

identitástudatot is érinti. Mindez műsorpolitikai szempontból két kérdést is felvet. Hogy kerülhetett színpadra a Ceausescu-diktatúrában a szabadság és a nemzeti összetartozás témáját erősen hangoztató mű, illetve miért esett a választás Verdi népszerűbb művei mellett/helyett egy ritkán játszott, alig ismert operájára?

Az 1970-es évek első felében Kolozsvárott élénk kulturális élet folyt, amelynek egyik fő színhelye az Állami Magyar Opera volt. Az intézmény 1948-ban kezdte meg működését, az akkor már 125 éves múltra visszatekintő kolozsvári operajátszás folytatójaként. Erdély Romániához csatolását követően, a gazdasági világválság és a második világháború után a színjátszás és az opera szempontjából kedvező fordulatot jelentett a román parlamentben 1947. június 22-én elfogadott új színházi törvény. Ennek értelmében – a többi román nemzeti színházi műhelynek megfelelő módon – az állam feladata lett, hogy biztosítsa az Állami Magyar Színház és Opera működésének gazdasági feltételeit.¹

A törvény elfogadására a Groza-kormány szovjetbarát politikájának szellemében került sor.² Petru Groza a második világháborút követően igyekezett békésen rendezni a magyar-román viszonyokat, s a kommunista modellhez igazodó kultúrpolitikát folytatott.

¹ ENYEDI Sándor, *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között* (Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991), 89.

² FÜLÖP Mihály, „Befejezett háború – befejezetlen béke”, *Korunk* III/6, 7. sz. (1995): 13–21., 17.

Ennek keretében alapították meg a kolozsvári Állami Magyar Operát, amely a nagyváradi és a marosvásárhelyi színházzal együtt állami támogatást nyert.³ Ennek velejárója volt az állami befolyás növekedése is, mely a művészeti intézményeken keresztül is a kommunista ideológiát kívánta érvényesíteni. A pénzügyi támogatás mögött az a politikai szándék is sejthető, amely ily módon kívánta reprezentálni a kisebbségben élők segítségét, a különböző etnikumok összekovácsolását. A támogatás mértékéért vonatkozóan nincsnek pontos adatok, de az állami finanszírozás feltehetően fedezte az általános fenntartási és működési költségeket, a béreket, a felmerülő tárgyi kiadásokat, melyeket az intézmény képtelen lett volna csupán a bevételekből rendezni.⁴

Az anyagiakban megnyilvánuló állami-politikai támogatás mellett a magyar opera elindításának és működtetésének társadalmi támogatottságát mutatja a kolozsvári Román Opera részéről érkező segítség és a két intézmény közötti szoros együttműködés.⁵ A

³ CSÁKÁNY Béla, „A két magyar népi szövetség”, *Korunk* III/6, 7. sz. (1995): 109–117., 116.

⁴ LASKAY Adrienne, *A kolozsvári Állami Magyar Opera 50 éve* (Kolozsvár: Erdélyi Híradó Kiadó, 2003), 51. Interjú Kallós József igazgatóval: „Jelentős szubvenciót kaptunk a román államtól. A fizetéseket csak úgy tudtuk folyósítani, hogy mindent az államtól kaptunk, mert a bevétel ehhez képest minimális volt. Körülbelül 280-290 tagunk volt akkor, tehát ez óriási összeget jelentett. A szubvenciót nem nyirbálták. Mi évente kértük a szükséges összeget, tehát mindig a szükségleteknek megfelelően. Hangsúlyozom: ez olyan világ volt, a testvériséget, a kisebbségek támogatását *kimondottan demonstrálták*. Kicsit kirakatjellege is volt az egésznek, de ez nekünk így nagyon hasznos volt.”

⁵ SZENTIMREI Jenő nyilatkozata, *Világosság*, 1948. máj. 23., 2.; SZINBERGER SÁNDOR cikke,

kolozsvári Román Nemzeti Színház és Román Nemzeti Opera 1919-ben foglalta el az addig magyar Nemzeti Színház épületét, amely Észak-Erdély visszacsatolásakor, 1940-ben néhány évre visszakerült magyar kézbe. 1944-től napjainkig a román színháztársulat és operajátszás helyeként működik, míg a magyar színház a Nyári Színkörnek nevezett épületbe került újra vissza. A magyar opera alapítása a politikai ideológiai célokon túl a kisebbségi nyelvhasználat és identitás megőrzésének ügyét is szolgálta. Amint Szentimrei Jenő, a kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója nyilatkozta: „Miért kell Kolozsváron két opera? (...) Mert Kolozsvár ma is kulturális központ, a fővonalon fekszik. Kolozsváron túl félmillió magyar is ide irányítja tekintetét és ide gravitál. Ezért indokolt az operának Kolozsváron és nem Marosvásárhelyen való felállítása, ahol erre mellel színházterem sincs.”⁶ Az interjúrészletből az is kiderül, hogy a magyar opera létrehozására a másik nagy kulturális központ, Marosvásárhely is esélyes volt. Szentimrei szavai még egy népopera tervei mellett érveltek, melynek első igazgatója Eisikovits Mihály zeneszerző lett, aki 1948. május 3-ától a román miniszterelnök jelenlétében tartott első bemutatóig – 1948. december 11-ig – Állami Magyar Népopera intézménynévvvel, majd ezt követően Kolozsvári Állami Magyar Opera elnevezéssel vezette az intézményt.⁷

Az anyagi háttér mellett a személyi-technikai apparátus kialakítása volt a legfontosabb feladat. Az énekesek és zenészek képzése a szintén 1948-ban alapított Magyar Művészeti Intézetben, majd 1950-től a Gheorghe Dima Konzervatóriumban folyt,

Új Élet – Erdélyi Figyelő, 1958. dec. 1., 10.; LASKAY, *A kolozsvári...*, 50.

⁶ SZENTIMREI Jenő nyilatkozata..., 2.

⁷ LAKATOS István, „A 25 éves Kolozsvári Állami Magyar Opera”, *Magyar Zene* 15, 4. sz. (1974): 388–401., 390–391.

amellyel összevonták.⁸ Az első években néhány hivatásos énekes mellett főként műkedvelők, zenei tanulmányokat folytató hallgatók alkották a társulatot,⁹ és többen csatlakoztak az erdélyi városokban tartott tehetségkutató körutak során is.¹⁰ Az első bemutatón, 1948. december 11-én Kodály Zoltán *Háry János* című daljátékát játszották. Az évad többi bemutatója már 1949-re esett. Smetana vígoperájának, *Az eladott menyasszonynak* januári előadása után Johann Schenk *A csodadoktor* című operáját vitték színre, amely mellett két egyfelvonásos táncjátékot – Kodály *Marosszéki hegyekben* és Enescu *Román rapszódia* című műveit – is bemutattak a balettkar tagjai. Mindhárom előadás bemutatója február 3-ra esett. A táncelőadásokat pár nappal később egy újabb követte: *Egy ukrán faluban* címmel mutatták be Anatolij K. Ljadov táncjátékát február 6-án. A következő két hónapban egy-egy operát, Erkel Ferenc *Bánk bánját* (március 8.) és Muszorgszkij *A szorocsinci vásár* című háromfelvonásos vígoperáját adták elő (április 28.). Az első évad utolsó bemutatója Johann Strausstól *A cigánybáró* volt, amely május 24-re készült el. A második évad bemutatóinak sora egy Erkel-operával, a *Hunyadi Lászlóval* kezdődött 1949. november 3-án, majd ez évben még egy premierre került sor: december 21-én Aszafjev művét, *A bahcsiszeráji szökőkutat* táncolták el. Az évad további részében két vígoperát vittek közönség elé: Donizetti *Don Pasquale* és Otto Nicolai *A windsori víg nők* című műveit. Bemutattak két egyfelvonásos művet is: Kodály *Székely-*

fonó című daljátékát és egy *Alkonyattól virradatig* című táncjátékot, amely Muszorgszkij *Egy éj a kopár hegyen* zenéjén alapult. Ennek az évadnak az utolsó premierje szintén egy operettelőadás, a *Dohányon vett kapitány* volt Vlagyimir Scserbacsovtól.¹¹

1950-től, a következő igazgató „Kallós József idején kerül műsorra Puccini *Gianni Schicchi*je (1951. május 13.) és Bizet *Carmen*je (1950. december 14.) Ezzel indult meg a nagy nemzetközi repertoár kiépítése”¹², hiszen a harmadik évadban már elérték, hogy a híres operaházak által játszott legkedveltebb remekművek egyikét-másikát is be tudták mutatni. Egyedül az okozott gondot, hogy nem volt megfelelő felkészültségű rendező. Az igazgató bukaresti szakembereket felkeresve jutott el Constantin Georgescu-hoz, aki azonban csak rövid időre kapcsolódott be a kolozsvári opera életébe. Emlékezetes *Carmen*-rendezése mégis nagy előrelépést jelentett a társulat művészi színvonalának kibontakozása során.¹³ „Az énekesgárda, a szólisták és zenekar fejlődése a *Carmen* bemutatóján azt látszott igazolni, hogy a fiatal társulat igényes feladatok megoldására vállalkozhat. A kezdeti évek idején kisebb, de jelentősebb kamara- és vígoperák, valamint népi és verbunkos hangvétellű dalművek szerepeltek műsoron és így a következő esztendő leg sürögősebb teendői közé a nemzetközi operarepertoár kiépítése kerül.”¹⁴

Ennek megvalósításában kulcsszerepe volt Szinberger Sándornak, aki 1951-től rendezőként és főrendezőként huszonhárom évet töltött a kolozsvári magyar operában, melyből tizenhetet igazgatói pozícióban, Rónai Antalt¹⁵ váltva, 1956-tól 1973-ig.¹⁶ Sem

⁸ SÓFALVI Emese, „A kolozsvári Magyar Művészeti Intézet Zenei Fakultása (1948–1950)” in *Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szaksztyályában*, szerk. EGYED Emese és FEJÉR Tamás, 21–30 (Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2018), 28.

⁹ LAKATOS, „A 25 éves...”, 391.

¹⁰ LASKAY, *A kolozsvári...*, 13.

¹¹ Uo., 505.

¹² LAKATOS, „A 25 éves...”, 391.

¹³ LASKAY, *A kolozsvári...*, 51.

¹⁴ LAKATOS, „A 25 éves...”, 392.

¹⁵ Szinbergeren kívül Rónai Antal volt az Állami Magyar Operánál hasonlóan hosszú időn

előtte, sem utána nem volt senki még megközelítőleg sem ennyi ideig ebben a hivatalban. Nem csak rendezői, hanem igazgatói működése is mélyen meghatározta az elemzendő előadás színháztörténeti kontextusát.

Közvetlen elődeihez képest Szinberger nem tartozott és nem csatlakozott a magyar értelmiségi réteg tekintélyesebb csoportjához: „Szinberger elsősorban szakmai körökben volt ismert, sajnálatos módon elszigetelődött a helyi magyar kulturális élettől, nem lehetett látni színházi bemutatókon, tárlatmegnyitókön, író-olvasó találkozókon. A sajátóval sem óhajtott »ápolni« a kapcsolatot, és nyomában a Magyar Opera egész tagsága sem. A jó kezdetek után kialakult saját vonala, magatartását pedig kevésbé lehetett jóvialisnak nevezni.” – jegyzi meg kinevezése kapcsán Szőcs István.¹⁷ Egy másik írásában Szőcs bírálja az igazgatói-főrendezői pozíciót betöltő Szinberger súlyát, „egyeduralmát” az opera életében, és a rendezőnek való általános kiszolgáltatottságot.¹⁸ Az általa festett képet azonban árnyalja a kolozsvári operaigazgató pályatársa, Kovács Ferenc irodalomtörténész, aki a kolozsvári magyar rádió szerkesztőjeként közeli kapcsolatban volt Szinberger Sándorral: „Szinberger a kifinomult rendezők közé tartozott, kiművelt emberként. Nála a szakmai tudás a szellemes előadókészséggel egyesült. Minden érdekelte – ezt elmondhatom, hiszen legkevesebb negyedszázadon át dolgoztam vele. (...) nem csak rendezett és igazgatott, de néha be is ugrott egyes szerepekbe, ha éppen a tituláris nem léphetett fel. (...) Hát ilyen ember volt kolozsvári időszakában Szinberger Sándor,

át karmesterként, 1951 és 1970 között, valamint Demián Vilmos, szintén karmesterként 1949-től 1971-ig. LASKAY, *A kolozsvári...*, 525.

¹⁶ Uo., 524.

¹⁷ Uo., 77.

¹⁸ Szőcs István, „Konceptió – esetlegességekből”, *Igaz Szó* 24, 1. sz. (1976): 37–40.

akire azért sokan haragudtak a Magyar Operában, hiszen vasfegyelemmel tartotta össze munkatársait. Sokan szerették is.”¹⁹

Igazgatói posztra való felkérése a művészeti intézmények működését ellenőrző Művelődési Minisztérium kezdeményezésére történhetett, a helyi pártszervezettel együttműködésben. Maga Szinberger így emlékszik vissza erre az időre:

„1956. október 23-án erőszakolták rám a Magyar Opera igazgatói teendőit, melyeket hat hónapra vállaltam. (!) Új feladatom teljesítésének első napján (...) az opera bejáratánál egy férfi megkérdezett, hogy este mit játszunk. Közöltem vele a mű címét, mire az ismeretlen ironikusan folytatta: »Nem azt kérdeztem, ami a plakáton van. Olvasni én is tudok, de maguknál az a divat, hogy az utolsó percekben is megváltoztatják a meghirdetett előadást.« Tudtam, hogy igazat beszél és felette dühös lettem önmagamra, minek kellett elvállalnom ennek a szétmenőben levő intézménynek az ideiglenes vezetését. De nyugalmam lassan visszatért, és hirtelen megszületett bennem az első igazgatói terv: rekordidő alatt kihozni a *Rigolettót*, mert van rá szereposztás, és még az év vége előtt egy klasszikus operettel gazdagítani a repertoárt. (...) Mindkét bemutatónak sikere volt, és a nézők rohamosan kezdtek visszatérni az előadásokra. Tudtam, hogy megtaláltam a közönséget vonzó repertoárpolitika alapelvét: az operarepertoár állandó gazdagítása mellett a közönség nevelésének számbeli növelésének legbiztosabb útja az évadonként bemutatott új operamű-

¹⁹ Kovács Ferenc, „Szinberger Sándor emlékezéssorozatának zárókötetéről”, *Romániai Magyar Szó*, 2003. júl. 5–6., Színkép melléklet, G oldal.

vek mellé egy klasszikus operettet is színre vinni. Ennek az elvnek a helyességét a bérlők számának évről évre való növekedése bizonyította.”²⁰

A Szinberger általa vázolt „repertoárpolitika” nem előzmény nélküli a kolozsvári operában, hiszen éppen ennek szellemében zajlott az első három évad. A Szinberger igazgatói kinevezése előtti három évadban azonban nem volt operettbemutatója az operának. Ilyen szempontból a kezdeti műsortervezési stratégiához való visszatérés új irányváltásnak tekinthető.

Szinberger szakmai felkészültségét és tehetségét a rendezéseiről szóló kritikák is megerősítik.²¹ Ezeket tanulmányozva jellemzően magas színvonalú megvalósításról, ötletességről, művészi érzékenységről, a művekhez méltó megjelenítésről olvashatunk. Saját írásaiban könnyed, olvasmányos stílusban kifejtett gondolatai és könyvészeti hivatkozásai alapos történelmi és drámaelméleti ismeretekről tanúskodnak. Szakmai-teoretikus tárgyú cikkeiben, de vele készült

interjúban és későbbi visszaemlékezéseiben is markánsan fogalmazza meg az operarendezésre vonatkozó elképzeléseit, elvárásait.²² Fő elve a drámai gondolkodás előtérbe helyezése zenei eszközök támogatásával, melyeket rendszerbe foglalva mutat be, kiemelve a zenének a drámai kifejezőmódban, a cselekmény ábrázolása során játszott szerepét. Elgondolása szerint a legkisebb zenei egységek is segíthetik a drámai kifejezést a zenei alapismeretek területén belül. Emellett az összhangzattan és az ellenponttan alkotják a „belső zenei építkezés tudományát”,²³ vagyis a szerkezetant. A drámai kifejezés szolgálatában álló harmadik terület a „hangszereléstan, a hangszerek technikájának és írásmódjának az ismerete, a partitúra (vezérkönyv) megalkotásának a tudománya”.²⁴ A zenei kifejező eszközök mellett Szinberger rámutat az operaműfaj egyedülálló vonására, a „többsíkú cselekményre”²⁵, amely kizárólag a zenei környezetben jöhet létre. Az első sík a drámai szöveg, mely a szövegelemet hordozva összekapcsolódik a második sík „szöveggel egybeolvasztott énekelt tolmácsolásával”, mely már egy „vokális alkatelemet” hordoz. E két sík egymással szoros összekapcsolódásban találkozunk a „zenekar drámai kifejezőmódjával”, melyben „insztrumentális alkatelemek” vannak jelen.²⁶ E három sík alkotja a „nagy zenei al-

²⁰ SZINBERGER Sándor, *A visszatekintő számadása* (Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó, 1997), 31–32.

²¹ A teljesség igénye nélkül: LAKATOS István, „Kolozsvári zenei krónika”, *Előre*, 1957. máj. 12., 2.; L. L., „A kolozsvári Állami Magyar Opera nagysikerű előadásai”, *Előre*, 1957. dec. 21., 2.; JÁNOSHÁZY György, „Évadzárás a kolozsvári Állami Magyar Operában”, *Művészet*, 1958. júl. 1., 8.; SZEGŐ Júlia, „Beethoven – Fidelio”, *Utunk*, 1960. febr. 19., 9.; MÁRKI Zoltán, „Országos bemutató”, *Előre*, 1961. jún. 13., 2. (Verdi: *Don Carlos*); SIMON Dezső, „*Falstaff*”, *Utunk*, 1961. dec. 8., 9.; INCZE Ákos, „Bartók bemutató Kolozsváron”, *Új Élet*, 1965. szept. 10., 14.; TERÉNYI Ede, „Borodin: *Igor herceg*. Az Állami Magyar Opera évadzáró előadása”, *Igazság*, 1967. júl. 5., 2.; VIGH Frigyes, „*Nabucco* sikere Kolozsváron”, *Új Élet*, 1968. szept. 25., 15.

²² SZINBERGER Sándor, „Gondolatok az operaszövegkönyv-fordításról”, *Korunk* 37, 5. sz. (1978): 491–495.; BENEDEK Pál, „Szinberger Sándor, a kolozsvári Román Opera rendezője: Világszerte növekszik az érdeklődés az opera iránt”, *Új Kelet*, 1978. jún. 30., 13.; SZINBERGER Sándor, *Gondolatok az operáról* (Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó, 1996)

²³ SZINBERGER, *Gondolatok az operáról*, 38.

²⁴ Uo.

²⁵ Uo., 28.

²⁶ Uo.

katelemet”²⁷, mely az operaműfaj sajátja. Szinberger ezzel bizonyítja, hogy az operadramaturgia és a szövegdraturgia egymással összeegyeztethetetlen. Ebből következően tartja fontosnak az operadramaturgia magas szintű művelését. „Az operadramaturgiával foglalkozó írások száma elenyésző, akárcsak a jól képzett dramaturgoké. Helyettük az operaházakba vagy nyelvészeti doktorátussal rendelkező áldramaturgok fészkeltek be magukat, vagy a mélypszichológia szakértői, akik mindenhez értenek, két dologon kívül: egyik a zene, másik az operaműfaj.”²⁸ Ebből kiindulva fogalmazta meg továbbá Szinberger a magasabb szintű színművészeti képzés szükségességét is az operarénekesek esetében.²⁹

Szinbergernek a kolozsvári Állami Magyar Opera élén végzett munkájáról elítélő vélemények is születtek. Visszaemlékező írásában Szinberger reagál László Ferenc zene-történész cikkére, aki a magyar opera működését kritizálta.³⁰ László úgy vélte, hogy Kolozsváron a magyar és a román opera között kétes kompromisszum lehetett érvényben. Eszerint a román opera a hagyományos nagyoperai repertoár színtere, míg a magyar opera az „alacsonyabb ízlésszintnek is megfelelő, népszerű operákat”³¹ játssza, később pedig főként operetteket. Szinberger ezt visszautasítja,³² és a román, valamint a magyar opera együttműködésére hivatkozva szól arról, hogy „a nagy operabemutatók zeneanyagát a Román Operától kapták kölcsön”³³, és a két intézmény repertoárjában voltak azonosságok. László Ferenc a volt igazgató visszaemlékező könyvéről szóló

cikkében elfogadja ezt az érvelést, de megjegyzéseket fűz Szinberger politikai kapcsolataihoz. Állítása szerint Szinberger a hatalom embere, aki elsősorban a felülről érkező utasításokat tartja szem előtt, nem saját közösségének érdekeit. László számonkéri az igazgatót, hogy „egyetlen zokszóval sem illeti ama kor román kultúrpolitikáját, vagy egyáltalán a rendszert.”³⁴

Szinberger Sándor ellentmondásos megítélésétől (nem) függetlenül az ő igazgatói korszaka „a nemzetközi operarepertoár meghonosodásának és kiteljesedésének” ideje a Kolozsvári Állami Magyar Operában.³⁵ Ennek a korszaknak a jelentőségét a kolozsvári, illetve a romániai operazenei világ határain túlról érkező vendégek is méltatták. A kelet-német zenetudós, Ernst Krause az 1968/69-es évadban látogatott a városba: „Nagyon meglepett az a pezsgő, színvonalas zenei élet, amit Kolozsváron tapasztaltam. (...) Mennyi tehetség, milyen lelkes, elmélyedő munka jellemzi Kolozsvár egész zenei életét.”³⁶ Krause három előadást tekintett meg Kolozsváron, melyekről elismeréssel emlékezett meg, és a város zenei életéről lelkesült hangon így írt: „Nem állunk-e vajon közel az Operaparadicsomhoz, ha egy kétszáz ezer lakosú város két állandó Operaházzal rendelkezik? (...) A két intézmény úgyszólván egyazon közönségnek játszik, egyébként azonban független egymástól. Különös öröm megszámolni a két intézmény repertoár-darabjait: 70!”³⁷ A berlini Zeljko Sztraka honfitársához hasonlóan dicsérő és biztató szavakkal nyilatkozott: „A Magyar Opera a legjobb úton van, ahhoz, hogy nemzetközi rangú és hírű intézménnyé váljon.”³⁸ Lelke-

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 26.

²⁹ BENEDEK, „Szinberger...”, 13.

³⁰ SZINBERGER, *A visszatekintő...*, 31., 32.

³¹ LÁSZLÓ Ferenc, „Visszatér-e a visszatekintő?” *A Hét*, 1998. ápr. 30., 9–10.

³² SZINBERGER, *A visszatekintő...*, 13–14.

³³ Uo., 14.

³⁴ LÁSZLÓ Ferenc, „Visszatér-e...”, 9.

³⁵ LASKAY, *A kolozsvári...*, 77.

³⁶ TERÉNYI Ede, „A Magyar Opera és vendégei”, *Utunk*, 1969. febr. 7., 10.

³⁷ KRAUSE, Ernst, „Operaparadicsom”, *Utunk*, 1969. aug. 22., 11.

³⁸ TERÉNYI, „A Magyar Opera...”, 10.

sedése és értékelése jellemző a korabeli egyoldalú kritikai beállítottságra a szocialista országokban. A kolozsvári operavilágra vonatkozó mégis helyénvaló, érthető, hiszen Európában egyedülálló jelenség, hogy egy városban két olyan operaház működjön, melyek etnikai alapon szerveződnek.

A hatvanas évek végén már nem csak Kolozsvárra érkeztek más országokból vendégművészek, hanem az Állami Magyar Opera társulata is vendégszerepelt Szkopjében, Kumanovóban és Szabadkán 1969 áprilisában. A szkopjei társulat temesvári és kolozsvári bemutatkozásait követően Szinberger és társulata Beethoven *Fidelio*, Verdi *Nabucco*, Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operái mellett Bentoiu *Doktor szerelem* című operáját és Kálmán Imre két operettjét, a *Marica grófnőt* és a *Cigányprímást* vitte jugoszláviai turnéra, nagy sikereket aratva.³⁹ A következő évadban, az olaszországi vendégtájk előtt tartották Salvatore Allegra *Az arckép* című művének kolozsvári ősbemutatóját, melyre külföldi színházi szakemberek – köztük a milánói Scala igazgatója – látogatását várták.⁴⁰ A vendégtájk helyszínei Pármában a Teatro Regio, illetve a közeli város Reggio Emilia színháza voltak. Bartók két színpadi műve (*A kékszakállú herceg vára* és *A csodálatos mandarin*) mellett balettelőadások részletei szerepeltek a műsoron. Olaszországi tartózkodásuk alatt a kolozsvári művészek megtekintették Verdi és Toscanini szülőházát, és Párma kommunista polgármesterével is találkoztak.⁴¹ A külföldi bemutatók és kapcsolatok nem csak az Állami Magyar Opera elismertségét tekintve voltak fontos események. Ezekben az években Szinberger személyes karrierjében is kiemelkedő állomásokként említhetők azok a

nyugat-németországi rendezések, melyek Robert Schulz kolozsvári látogatásához köthetők, aki a *Turandot* és *A nürnbergi mesterdalnokok* megtekintése után ajánlott neki szerződést. Gelsenkirchenben az *Igor herceget*, Kölnben a *Bolygó hollandit*, majd Nürnbergben a *Varázsfuvolát* adták elő az ő rendezésében.⁴²

A sikeres bemutatók, az elismerő kritikák mellett meg kell említeni azokat a közönség felől érkező bírálatokat is, melyek önvizsgálatra, önértékelésre, a művészeti identitás újrafogalmazására és a meglévő problémákkal való szembenézésre készítették az opera meghatározó vezetőit és az operához közel álló kompetens szakembereket, s amely önértékelés egy hosszabb összefoglaló újságcikkben meg is jelent.⁴³ A cikk három kérdéshez kapcsolódó választ rögzített öt válaszadótól, akik Szinberger Sándor, László V. Ferenc, Rónai Antal, Márkos Albert, Terényi Ede voltak. Az Opera tevékenységének legfőbb problémáját abban az aránytalanságban látják, mely a magas színvonalú, kivételes művészeti fejlődést tükröző nagyoperai és balettelőadások, valamint az operettelőadások ehhez képest nagyon elmaradó színvonala között tapasztalható. Nyolc évvel később megjelent írásában Szőcs István ugyanezt a jelenséget a koncepciótlanság fogalmával jellemzi, kivetítve azt Szinberger igazgatói időszakára és az utána következő időkre is. Kritikus hangon szól a „kétarcú politikáról”: arról, hogy nagyoperák látványos előadásai és igénytelen operettelőadások váltják egymást.⁴⁴ Az intézménynek nagyon jelentős bevételei voltak azokból a tájelőadásokból, melyeknek minőségét egyaránt kifogásolták a kritikusok és a közönség. Az operettelőadások színvonalbeli problémáját

³⁹ LASKAY, *A kolozsvári...*, 176.

⁴⁰ SZINBERGER Sándor, „Az új évadról”, *Új Élet*, 1969. okt. 10., 15.

⁴¹ MIKÓ Ervin, „Pármai tudósítás”, *Utunk*, 1970. febr. 27., 11.

⁴² HORVÁTH Arany, „Gelsenkirchen, Köln, Nürnberg”, *Új Élet*, 1967. júl. 10., 16.

⁴³ N. N., „Öt válasz három kérdésre”, *Igazság*, 1968. okt. 6., 3.

⁴⁴ SZŐCS, „Koncepció...”, 43.

Szinberger is elismerte. Úgy vélte, igen nehéz hatékony megoldást találni a kisebb városok színpadjain jellemző elégtelen körülmények miatt. További problémaként említette, hogy az intézmény az operett-meghívásoknak mindenáron, akár erőn felül is eleget akar tenni. Ez mindenképpen a minőség rovására megy, hiszen a társulat felaprózódik, illetve felkészületlen előadóművészeket kénytelen bevonni a műsorba. A jelentős bevételek miatt ugyanakkor nem szívesen mondtak le a vidéki operettjátás lehetőségéről.

Az elemzett előadás közvetlen társadalmi-kulturális környezetének jellemzése mellett figyelemre méltóak a színpadra állított Verdi-művel kapcsolatos tényezők is. A darabválasztással összefüggésben említhető, hogy 1972-ben Budapesten, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon is bemutatták az *Attilát*, és szinte ezzel egyidőben az edinburghi fesztiválon is játszották egy palermói vendéjjáték keretében, Ruggero Raimondi főszereplésével. A kolozsvári előadás előzményeként említendő, hogy a magyarországi előadás két szereplője a kolozsvári Állami Magyar Opera művészeként mutatkozott be a Margitszigeten. Ezio római hadvezér szerepét Kónya Lajos, Foresto aquileiai lovag szerepét Szilágyi Ferenc énekelte. Amíg azonban 1972-ben eredeti olasz nyelven adták elő Verdi művét, Sinberger rendezésében az általa lefordított szövegkönyvből dolgoztak. Ezt a szövegkönyvet használták 1974-ben, Debrecenben is a Csokonai Színházban.

A darab kiválasztásának során fontos körülmény Sinberger Verdi iránti rajongása is, amelyet saját önéletírásai mellett az igazgatói időszakában bemutatott Verdi-operák aránya is igazol. Szinte minden évben színpadra vittek legalább egy Verdi-operát.⁴⁵ A Verdi melletti rokonszenvet ugyanakkor a másik operaszerző-óriás, Wagnerrel szem-

beni ellenérzés is fokozta. Sinberger Sándor a második világháború alatt a buchenwaldi haláltáborba került, s köztudott, hogy a hitleri Németország Wagner művészetét saját hatalmának propagandaeszközeként használta. De Sinberger az antiszemitizmusa miatt is elutasította Wagnert. Éppen Verdi-vel is összefüggésben jegyzi meg: „Mint a legtöbb antiszemita, Cosima gyűlöletének is megvoltak az érdekhatárai, fajgyűlölő férjéhez hasonlóan, aki Bayreuth zenei vezetését a zsidó Hermann Lévy karmesterre bízta, az özvegye is szívesen látta az ünnepi játékok karmesteri pultjánál a megvetett faj fiát, Bruno Waltert. Visszaemlékezéseiben Walter ír arról a Cosimával folytatott beszélgetésről, amikor »jól át nem gondolt« véleményével kivívta az özvegy haragját, amikor megemlítette Verdi csodálatos fejlődését az *Ernánitól* a *Falstaffig*”⁴⁶ Noha Sinbergernek voltak igen sikeres Wagner-rendezései, a két nagy kortárs zeneszerző közül Verdi művészte sokkal jobban foglalkoztatta. Az *Attilát* Verdi legsikerültebb „kísérleti operájának” tekintette: „Verdi hatalmas életművének néhány alkotását bátorkodunk így nevezni, azokat az operákat, melyek a maguk önállóságában csak ígéretei az elkövetkező remekműveknek. Ezek közül kiemelkedik az *Attila*, mely magában foglalja a későbbi alkotóperiódusok nagy megoldásainak kezdetleges, még bátortalan megfogalmazásait.”⁴⁷

Az *Attila* kiválasztása kézenfekvő abból a szempontból is, hogy az olasz operakultúra legnagyobb mestere iránt zenészként és teoretikusként is fogékony operaigazgató társulatából két énekes is szerepelt vendéjjátékosként a magyarországi *Attila*-előadáson 1972-ben. Egy kevésbé ismert és kevésbé játszott mű feldolgozása esetén nem lehet olyan biztos a siker, mint a legnagyobb operák színrevitelekor. A színpadra állítóknak

⁴⁵LASKAY, *A kolozsvári...*, 507–512.

⁴⁶SINBERGER, *A visszatekintő...*, 69.

⁴⁷SINBERGER, *Gondolatok az operáról*, 23.

ugyanakkor nagyobb szabadságuk van, hiszen a feldolgozásnak kevésbé van mihez viszonyítani. A margitszigeti bemutatóhoz képest Szinberger Sándor a saját elképzelése szerint kívánta az *Attilát* bemutatni. Erre utal az is, hogy nem az eredeti olasz szövegkönyvet használta, hanem magyar nyelvűt, melyet sajátfordítás alapján készített el.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Attila* szövegkönyvét Francesco Maria Piave és Temistocle Solera írta, alapját Zacharias Werner *Attila, a hunok királya* című drámája adta, a kolozsvári előadáshoz pedig Szinberger Sándor végezte el a szöveg fordítását.

Az előadásban Attila éppen Rómát hódoltatja győztes serege élén, mégis passzív karakterként van jelen, hiszen az események menetét kevésbé az ő cselekedetei határozzák meg, mint inkább az ellene szövetkező három szereplő tettei. Noha hármójuknak más-más motivációjuk van, mégis a személyes problémájuk feloldásának útjában egyaránt Attila áll. Ezio, a római hadvezér és követ a város feletti hatalom megszerzése érdekében próbál egyezkedni Attilával. Szeretné elérni, hogy Attila a római birodalom meghódítása ellenére hagyja meg a római császárnak az Itália fölötti uralmat, miközben személyes hatalmi ambíciói is vannak. Kérését a hun vezér elutasítja, és Ezio ekkor határozza el, hogy Attila életére tör. A történet talán legmeghatározóbb szereplője Odabella, akit a bosszúvágy hajt Attila ellen, édesapjának, az aquileai fejedelemnek az elvesztése miatt. A hun király közelébe férközve lát esélyt a leszámolásra, ezért csatlakozik Attila kíséretéhez, és ezért fogadja el később Attila házassági ajánlatát. Az Attilával szembenálló csoport harmadik tagja Foresto, aquileai lovag, a menekültek vezetője, aki ugyanakkor Odabella szerelme is. Kettejük kapcsolata zaklatott, konfliktusai és azok feloldása a történet legdrámaibb pil-

lanatai. Első közös jelenetükben a féltékeny férfi árulással vádolja Odabellát, amiért Attila kíséretéhez szegődött, de a lánynak sikerül őt megnyhítenie. Felfedi előtte az Attila elleni merénylet tervét, melyet Foresto is támogat.

Az opera történetét e három összeesküvő Attilához fűződő viszonya határozza meg, és törekvéseik kimenetele tetőzi be. A címszereplőnek nincs hatása az események menetére, inkább passzív elszenvető marad, és fokozatosan halad a bukás felé. Róma meghódítójaként sem tudja erejét és hatalmát sikeresen megtartani. A pápával való találkozását megidéző rémálma, valamint az ellene irányuló sikertelen merénylet előrevetítik tragikus sorsát, amely saját emberi gyengeségei és az összeesküvés sikere által be is következik. A leghatalmasabb királyt mélyseges emberi csalódás éri Odabella miatt, akit rabszolgánőjéből hitvesévé tett; Foresto gonoszsága miatt, holott ő megkegyelmezett neki és népének; valamint Ezio miatt, akinek kedvéért megkímélte Rómát.

Verdinek ez az első olyan operája, mely az olasz hazafiság eszméjével kapcsolódott össze.⁴⁸ Ez lehet az alapja annak, hogy a mű a címszereplő ellen fellépők történetéről szól. A cselekmény szempontjából ők a kezdeményezők, Attila mindig csak reagál az általuk kialakított helyzetekre. Attila ellenségei a hazájukért való küzdelem nemes feladatát teljesíthetnék, de az operában inkább személyes emberi érzelmeik és érdekeik alapján cselekednek. Erkölcsi fölényük a hódítóval szemben ezért mégsem érvényesülhet egyértelműen. Ezio, Odabella és Foresto jelleme, az opera által megmutatott irányultságai és tetteik között a hódító Attila alakja szinte áldozatként tűnik föl.

A hazafiság eszméjének kiemelése a librettisták egyikének köszönhető. „Amíg a librettót Piavénak szánták, Verdi maga írá-

⁴⁸ Julian BUDDEN, *Verdi*, ford. RÁCZ Judit (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007), 50.

nyitotta a drámai építkezést. Mihelyt azonban Solera átvette a munkát, a komponista boldogan hagyatkozott arra a librettistára, akinek a receptjeit eddig még mindig jól fogadta a nagyközönség. Solera igen szabadon kezelte Zacharias Werner dagályos drámáját, és egyszerűen az itáliai – közelebbről velencei – hazafiság kifejezésére használta.⁴⁹ Az *Attila* adaptációjának tervezésével párhuzamosan Verdi és Piave *Madame de Stael De l'Allemagne* című művével is foglalkozott, s ezalatt a zeneszerző úgy döntött, hogy Solerával készített el az *Attila* szövegkönyvét.⁵⁰ Solera munkájának eredményeként az eredeti drámától eltérő történeti felépítés változott. „Solera nem úgy tervezte, hogy Odabella megszökik a menyegző előtt, vagy hogy a vőlegénye kíséret nélkül utána ered, s egyenesen támadói karjaiba fut – de a librettista nem szállította le az utolsó felvonást, így Piavénak kellett megoldania a dolgot, amit legjobb tudása szerint és Verdi irányításával meg is tett.”⁵¹

A dramaturgia bizonytalanságához járul hozzá az opera befejezése is. Eredetileg a bosszúszomjas Odabella eléri célját, és végez a hunok királyával a mű végén. Az operát azonban Magyarországon játszották olyan változatban is, melyben Attila életben marad. Ennek magyarázata a hun-magyar rokonságon alapuló identitás érzékenysége, mely már a műnek a magyar közönséggel való legelső találkozásakor érvényesült. Ezt az előadást egy Pesten vendégszereplő olasz társulat tartotta, akik a magyar házigazdák kérésére megváltoztatták az opera befejezését.⁵² Ehhez hasonló befejezést láthatott a közönség az 1972-es előadáson, a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon, ahol Odabella nem ölhetette meg a hun királyt, hanem ő lett

a zsarnok áldozata.⁵³ A kolozsvári előadás befejezése egy sem-sem megoldást mutat: nem ábrázolja Attila halálát a színpadon, ám a király elfogatását láttatva ennek lehetőségét sem zárja ki. Szinberger színpadán Odabella kezéből Attila kicsavarja a kardot, és embereivel lefoghatja őt, mielőtt ellenséges katonák törnének rá, és rá is kardot szegeznének. Az opera szövegkönyvének az eredeti drámától való önkényes eltérései, a librettisták más-más elképzelései, valamint a mű befejezésének magyarországi sajátosságai együttesen eredményezik az operának az előadást is átható dramaturgiai bizonytalanságait.

A rendezés

Szinberger Sándornak az ezredforduló táján több könyve is megjelent, melyek könnyed hangvétellű visszaemlékezéseket és szakmai tárgyú fejtegetéseket tartalmaznak. Ezekben körvonalazza operarendezői elveit és módszereit, ami alapján egy nagyon céltudatos és nagytudású művész képe rajzolódik ki. Ha pályakezdőként még talán nem is lehetett kellő tapasztalat birtokában, az 1973-as előadás idején, az ereje és tudása teljében lévő rendező a gyakorlatba átültetve sikerrel alkalmazta a későbbi írásaiban is kifejtett vezéreelveket. Ezek között elsődleges a szöveg érthetősége és ezzel együtt a drámai feszültségkeltés. Az opera leglényegesebb eleme pedig a drámai cselekmény zene általi kifejeződése.⁵⁴ Rendezői felfogása a hajdan kelet-berlini Komische Oper alapító-igazgatójának, Walter Felsensteinnek a törekvéseit tükrözi.⁵⁵ Szinberger az opera szövegének fordítójaként a szöveg belső zeneiségét, a

⁴⁹ Uo., 219.

⁵⁰ Uo., 48–49.

⁵¹ Uo., 220–221.

⁵² KERTÉSZ Iván, „Attila”, *Muzsika* 15, 9. sz. (1972): 31–32., 32.

⁵³ Uo., 32.

⁵⁴ SZINBERGER Sándor, *Vesszőparipáim* (Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó, 2000), 28–29.

⁵⁵ KÉKESI KUN Árpád „A Musiktheater vetületei”, *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 3–25.

ritmus, a metrum és a levegővétel helyét illetően is leírta elképzeléseit. A fordítás elméleti kérdéseire is kitérve elfogadja, hogy talán vannak olyan kifinomult színészi képességekkel rendelkező énekesek, akiknek kifejezőkészsége nyomán az előadások nem igénylik a fordítást. Mégis úgy gondolja, hogy a közönség körében nagyobb többségben vannak azok, akik a színpadi látvány és a zene mellett az elhangzó szöveget is szeretnék érteni.⁵⁶ Szinberger – a felsensteini elveket követve – fontosnak tartotta, hogy az énekeseknek alapos háttérismereteik legyenek az előadott operára vonatkozóan. „Volt igazgatónk és rendezőnk, Szinberger Sándor megkövetelte az énekesektől, hogy a történelmi tárgyú operák, mint például Verdi *Attila* című operája esetében a szólisták olvassanak el minden olyan forrásmunkát, amely a mű történelmi háttéréhez kapcsolódik. Az a tőke, amit akkor összegyűjtöttünk, a fiatal kollégákban kamatozik.” – mondta Kovács Attila, operaénekes.⁵⁷

A rendezői feladat nehézsége a korabeli kritika szerint abban rejlik, hogy a cselekmény nem túl lendületes, a drámaiság inkább a háttérben marad. Mivel a kolozsvári operában nem volt lehetőség monumentális előadást színre vinni, a rendezés a történelmi téma alakjainak hiteles megformálására helyezte a hangsúlyt. Noha a cselekmény kiegyensúlyozott, hátránya, hogy lassú.⁵⁸ Az egyik kritikus pontosan állapította meg: „A rendezés fő erényei közé tartozik színpadi szituációk megkomponálása, az alakok-

tömegek tartalomközpontú mozgatása, a játéktér – eseményszínhely megszervezése, a szereplők egymáshoz való viszonyának értelmezése – arányítása. Itt nincs kimondottan főszerep: Attila, Aetius és Odabella egyforma fontossággal és súllyal vannak jelen a cselekményben. Erre az egyensúlyra alapozott az egész előadás felépítése. Attila – Aetius, Attila – Odabella, Aetius – Odabella szembe- vagy egymás mellé állításával teljesedik ki a dráma.”⁵⁹

A színészi játék

A szereplők játéka a hagyományos operajátásnak megfelelő, elsősorban a zenei és éneklési feladatok megoldására törekednek, a színpadi mozgásuk sokszor statikus. Ennek ellenére a szólisták élénk és kifejező játékkal formálják meg a szereplőket, viszont a Forestót alakító Szilágyi Ferenc hőstenor játéka feltűnően merev és kifejezéstenen a többiek alakításához képest. A kritika általában elismeréssel szól az énekesek teljesítményéről. Noha a hang adottságok, a „diszpozíció” kérdésében vannak elmarasztalóbb kijelentések, a színészi játék színvonalát és átgondoltságát dicséretekkkel illetik.⁶⁰ A kiegyensúlyozott színpadi teljesítmény értékelése amiatt is figyelemreméltó, mivel több szerepet (Attila, Foresto, Leo, Odabella) is kettős szereposztásban játszottak. A kritikus ezért kiemeli az ebből fakadó különbségeket, jellemzően az éneklésre vonatkozóan.

Az Attilát játszó Mátyás Jenő zeneiségével szemben Kovács Attila „hangminősége nem állt ezen a szinten”,⁶¹ viszont például Attila álmának jelenetét „sokkal több ökonómiával, jó belső elképzeléssel oldotta

⁵⁶ SZINBERGER, „Gondolatok az operaszöveg-könyv-fordításról”, 491–496.

⁵⁷ NAGY-HINTÓS Diana, „Ez a könyv olyan emlékezés, amely a jövő felé vezet,” hozzáférés: 2024.01.15. 01:07, <https://www.emke.ro/ez-konyv-olyan-emlekezés-amely-jovo-fele-vezet-2545>.

⁵⁸ HENCZ József, „Bemutató az Állami Magyar Operában – *Attila*”, *Igazság*, 1973. júl. 27., 4.

⁵⁹ Uo.

⁶⁰ HENCZ József, „Az *Attila* bemutatója után – Másfél szereposztás”, *Igazság*, 1973. jún. 30., 5.

⁶¹ Uo.

meg.”⁶² Az Attilák alapvetően egységes játéktól eltérően a Forestót játszó művészek különböző adottsága miatt „nem válhatott a két Foresto egyforma kaliberűvé.”⁶³

Az *Attila*, mint „a szó nemes értelmében vett mutatós opera”⁶⁴ a kolozsvári színpad színészei által előadva már egy nemzetközi repertoárral rendelkező zenei műhelyben valósult meg. A színészi játékot tekintve a kor operajátszási elvárásainak megfelelően lehe-
tett sikeres az előadás.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás egységes látvány- és hangzásvilága a drámai tartalom kifejezését a klasszikus színház scenográfiai megoldásaival támasztja alá. Az *Attila* díszlettervezője Sz. Witlinger Margit volt. A színpadon jelzett díszleteket láthatunk, melyek azonban igen kidolgozottak és sokrétűek. Az előadás első képe a hódító hun király bevonulását mutatja. A háttérben hatalmas függöny, melyre rendszertelenül gomolygó formák vannak festve, tűz lángjait vagy füstöt idéznek. A függöny előtt keskeny és meredek lépcsősor, romos várfal részletei és egy óriási ledöntött emberszobor, valamint oszlopmaradványok. A középről bevonuló hun sereg katonái ezek között helyezkednek el, ők alkotják a kórust, melynek tagjai az utolsóként belépő Attila körül letérdelnek. A Róma feletti diadalt táncosok is ünneplik. Mivel sokan vannak a színpadon, így a táncosoknak viszonylag szűkebb terük van.⁶⁵ A tánc után ehhez a so-

⁶² Uo.

⁶³ Uo.

⁶⁴ STRAKY Tibor, „Verdi: *Attila* – Bemutató a Csokonai Színházban”, *Hajdú-Bihari Napló*, 1974. ápr. 13., 72.

⁶⁵ „Sz. Witlinger Margit díszletei történelmi atmoszférateremtésre törekednek, eléggé részletező alapossággal. A játéktér hangulatos és mozgékony, kár, hogy annyira leszűkíti a színpadot. Lya H. Rosescu kosztümjei

kasághoz még bevonulnak a legyőzött Aquileiaiak, akiknek világos és könnyed jelmeze, fényes sisakja látványos kontrasztot képez a hun harcosok sötétebb és nehezebb állatbőr ruháival, nemez vagy krepp kucsmáival és harci viseletük kiegészítőivel. A tömegjelenet után Attila és Ezio duettje alkalmával a szólistákon kívül már csak három-három testőr van jelen kettőjük oldalán.

Az első függöny után újabb többszereplős képet mutat a színpad az imádkozó remetével, majd az aquileiai menekültekkel. A sötét-világos kontrasztja itt is jellemző, a remetét hosszú sötét köpenyben és hosszú sötét szakállal látjuk, a menekültek viselete világos árnyalatú. Ebből a tömegből válik ki Foresto, akit a legyőzött rómaiak vezetőjeként ismerünk meg. A hazaszeretetről szóló grandiózus szólójára a kórus felel, miközben egy római lobogót vonnak fel a háttérben, ami a jelenet emelkedettségét támogatja. Ezt követően leereszkedik a függöny, és a szólisták mögüle előlépve meghajolnak, köszöntik a közönséget.

A következő részben Odabella szólója hangzik el, majd Foresto jelenik meg. Ennek helyszíne egy erdő. Az erdőt ábrázoló fal az előbbi jelenetekhez képest előrébb, a közönséghez közelebb került, a játékosoknak szinte csak oldalsó irányban van lehetőségük mozogni. Ezen a falon nem szabályos fák képét látjuk, hanem kisebb-nagyobb ágakra emlékeztető, szögletes indák absztrakt formái idézik az erdei tájat. Odabella és Foresto kettőse után újra leereszkedik a függöny, és a következő jelenet Attila táborát mutatja, melynek keretei és háttérét az előadás nyitóképével megegyező romos falak és go-

szépek, de a zenéhez viszonyítva túl súlyosnak tűnnek. A balettbetétek – Szántó András koreográfiája – talán éppen a térhiány miatt csupán maszkírozott mozdulatokká szűkülnek, melyek nem törik meg a cselekményt, de hangsúlyozottan részeseivé sem válnak.” HENCZ, „Bemutató...”, 4.

molygó füst alkotja. E környezetnek az előterében, a korábbi lépcsőket elfedve van kialakítva Attila sátra. Az álom-jelenetet, melynek során Attilának egy aggastyán jelenik meg, vetítés segítségével láttatja a rendezés. Ez a hatásos technikai megoldás csak itt fordul elő az előadás során. Az előadásnak ez a része fokozatosan halad a szólótól (Attila álma) a duetten keresztül (Attila szolgájának, Uldinónak mesél az álomról és feltárja kételyeit a másnapi csata kimenetelével kapcsolatban) a tömegjelenet felé, melyben az előzőekhez hasonlóan a világos-sötét kontraszt utalja a látványt Leo pápa és kíséretének érkezésével.

A következő kép a rómaiak katonai táborát mutatja, függőlegesen elhelyezett, hosszú lándzsákkal, melyek rácsot is formáznak, és a római tábornok sátrát is megjelenítik, fényes és kerek pajzsokkal, a magasban elhelyezett római sas jellegzetes képével. Ez a jelenet Ezio szólójával indul, majd a római legionáriusok és a hun harcosok megjelenésével itt is kórusrészek felelgetnek a szólista énekére.

Az újabb függönyfelvonás után ismét tömegjelenetet látunk: Attila népét, akik ünnepi lakomára készülnek, középen asztal mögött ül a hun király, előtte táncosok. Noha nagyobb teret tudnak betáncolni, mint az előadás első részében, mozgásuk mégsem tud igazán kiteljesedni, feszesnek és merevnek tűnik. A koreográfia ötletessége mégis látványossá teszi táncukat, melyet Attila asztalánál fejeznek be, leborulva a hun király előtt. Ugyanebben a térben játszódik Ezio és Attila kettőse, melyet még differenciáltabb tánc követ. Az előadás egészét tekintve a színpadi mozgás szempontjából ez a legváltozatosabb rész, amely egy hosszabb és statikusabb „mérgezési jelenetet” előz meg. Ebben a jelenetben Attila és ellenségei egyszerre vannak jelen, ami a dráma szempontjából kiélezett helyzet, ám a mozgás ebben a szakaszban minimális. A merénylet megghiúsulásával a feszültség fokozódik, és a zenei

hangzás a kórus belépésével teljeseedik ki. A színpad szűkösége kedvez a hangzás egységességének és feszességének, a kóristák jól hallják és érzik egymást. A látvány számára nem előnyös ez a zsúfoltság, de a hangzás tömörsége, sűrűsége valódi energiát ad a drámai kifejezőerőnek. Az előadás további részében már nincs ilyen központi szerepe a kórushangzásnak. Az utolsó jelenetek helyszíne újra az erdő, melyben Odabella, Foresto és Ezio találkoznak, és Attila rájuk talál.

Összességében az előadás illuzókeltő és realista díszletet, illetve realista jelmezeket alkalmaz, melyeket a kortárs színházra jellemző elemek – például a vetítés – egészítenek ki. A sötét-világos szíkontrasztot mutató tömegjelenetek főként oldalirányúak, de lépcsők használatával vertikális tengelyen történő mozgásokkal válnak látványosabbá. A scenográfia egységes képei ideálisak a drámai cselekmény bemutatása szempontjából, és segítik az előadást élményszerűvé tenni.

Az előadás hatástörténete

Az *Attila* a kolozsvári Állami Magyar Opera történetének emlékezetes előadása, de hatástörténete alig kimutatható. Inkább a bemutatásának ideje tekinthető jelentősnek, hiszen az még a helyi operajátszás aranykoraként maradt meg az emlékezetben. Az akkori társulat tagjai sikeres művészekként mutatkoztak be a kolozsvári operán kívül is. „Kónya Lajos talán a legjobban csengő név, de a tragikusan korán elhunyt Ottrok Ferenc vagy Szilágyi Ferenc is említhető – sok más kiválóság mellett.”⁶⁶ A kolozsvári operajátszás színvonalát az akkori igazgató, az *Attila* rendezője, Szinberger Sándor tevékenysége határozta meg, aki a Verdi-mű bemutatóját követő évadban távozott a magyar opera éléről, és néhány évvel később, 1978-ban az

⁶⁶ (ABLONCZY), „Kolozsvári évforduló”, *Film, Színház, Muzsika* 32, 51. sz. (1988): 22.

országot is elhagyta, és Izraelbe költözött. Hozzá hasonlóan a társulat legjelentősebb tagjai is külföldön folytatták pályafutásukat.

A politikai helyzet az 1970-es évek vége felé vált kedvezőtlené a magyar operaját-
szás számára, és az is maradt a Ceausescu-
rendszer bukásáig: „A repertoárt az egykor
»lehullani« látszott bilincsek szorítják. Ma
már nem szántja a császár udvarát Hány Já-
nos; a magyar zenedráma kiváló művei, a
Bánk bán és a *Hunyadi* se kerülhetnek szín-
padra. Kálmán és Lehár azon operettjei sem,
amelyek mentében és rokolyában a magyar
világot idézik. A kolozsváriak ma már csak
emlékeznek arra, hogy egykor Simándy Jó-
zsef vagy Moldován Stefánia vendégszere-
pelhetett városukban.”⁶⁷

Kiemelt figyelmet érdemel, hogy az elő-
adást 1977-ben a Magyar Televízió rögzítet-
te, ami hozzájárult az előadás mélyebb
mikrotörténeti beágyazódásához, hiszen az
emlékezet és a kutatás számára az írásos
dokumentumok mellett audiovizuális for-
mában is hozzáférhető maradt. Az opera té-
véfelvétele egy kivételes alkalom volt, de a
megvalósulás üdvözlendő ténye mellett ke-
serű gondolatokat is felszínre hozott az
anyaországi média működésével kapcsolat-
ban. Egy 1989-es cikk írója felrója a Magyar
Televízió munkatársainak és feletteseiknek,
hogy az *Attila* rögzítése mellett/helyett mi-
lyen erdélyi magyar színházi előadások ér-
demeltek volna sokkal nagyobb figyelmet.
„1970 és 1982 között a romániai magyar
színházak csaknem száz estén játszottak ha-
zánkban. Még csak szándék se mutatkozott
arra, hogy a televízió például rögzítse Tompa
Gábor *Woyzeck*-rendezését, Seprődi Kiss At-
tila Caragiale-értelmezéseit, Illyés Gyula, Sü-
tő András drámáinak előadásait. Különösebb
diplomáciai hadműveletek nélkül pedig elké-
szülhettek volna ezek a felvételek.”⁶⁸ Hason-
ló érdektelenség volt tapasztalható a romá-

niai magyar színházak felvételeinek, és
„egyéb becses dokumentumok átvételének”
kérdésében, mely felvételek végül megsem-
misültek.⁶⁹

Ha a Szinberger-féle *Attila*-előadásnak
nincs is tényleges hatástörténete, a színházi
emlékezet számára nem csupán a kitüntet-
tett televízió-felvétel miatt maradhat meg.
Bemutatása a kolozsvári magyar operaját-
szás legjelentősebb időszakában erős szín-
foltot hagyott, sikere pedig a kor helyi társa-
dalmának kulturális és művészeti potenciál-
járól, a közösség értékteremtő erejéről ta-
núskodik.

Bibliográfia

- (ABLONCZY). „Kolozsvári évforduló”. *Film, Színház, Muzsika, Film, Színház, Muzsika* 32, 51. sz. (1988): 22.
- BENEDEK Pál. „Szinberger Sándor, a kolozsvári Román Opera rendezője: Világszerte növekszik az érdeklődés az opera iránt”. *Új Kelet*, 1978. jún. 30., 13.
- BUDDEN, Julian. *Verdi*. Fordította: RÁCZ Judit. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.
- CSÁKÁNY Béla. „A két magyar népi szövetség”. *Korunk* III/6, 7. sz. (1995): 109–117.
- ENYEDI Sándor. *Öt év a kétszázból. A Kolozsvári Magyar Színház története 1944 és 1949 között*. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.
- FÜLÖP Mihály. „Befejezett háború – befejezetlen béke”. *Korunk* III/6, 7. sz. (1995): 13–21.
- HENCZ József. „Az *Attila* bemutatója után – Másfél szereposztás”. *Igazság*, 1973. jún. 30., 5.
- HENCZ József. „Bemutató az Állami Magyar Operában – *Attila*”. *Igazság*, 1973. júl. 27., 4.
- HORVÁTH Arany. „Gelsenkirchen, Köln, Nürnberg”. *Új Élet*, 1967. júl. 10., 16.

⁶⁷ Uo.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo.

- KÉKESI KUN Árpád. „A Musiktheater vetületei”. *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 3–25.
- KERTÉSZ Iván. „Attila”. *Muzsika* 15, 9. sz. (1972): 31–32.
- KOVÁCS Ferenc. „Szinberger Sándor emlékezéssorozatának zárókötetéről”. *Romániai Magyar Szó*, 2003. júl. 5–6., Színkép melléklet, G oldal.
- KRAUSE, Ernst. „Operaparadicsom”. *Utunk*, 1969. aug. 22., 11.
- LAKATOS István. „A 25 éves Kolozsvári Állami Magyar Opera”. *Magyar Zene* 15, 4. sz. (1974): 388–401.
- LASKAY Adrienne. *A kolozsvári Állami Magyar Opera 50 éve*. Kolozsvár: Erdélyi Híradó Kiadó, 2003.
- LÁSZLÓ Ferenc. „Visszatér-e a visszatekintő?”. *A Hét*, 1998. ápr. 30., 9–10.
- MIKÓ Ervin. „Pármai tudósítás”. *Utunk*, 1970. febr. 27., 11.
- N. N. „Öt válasz három kérdésre”. *Igazság*, 1968. okt. 6., 3.
- NAGY-HINTÓS Diana, „Ez a könyv olyan emlékezés, amely a jövő felé vezet”, *Szabadság*, 2013. április 6, 2., hozzáférés: 2024.01.15, <https://www.emke.ro/ez-konyv-olyan-emlekezés-amely-jovo-fele-vezet-2545>.
- SÓFALVI Emese. „A kolozsvári Magyar Művészeti Intézet Zenei Fakultása (1948–1950)”. In *Előadások a Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szaksztyályaiban*, szerkesztette EGYED Emese és FEJÉR Tamás, 21–30. Kolozsvár: Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2018.
- STRAKY Tibor. „Verdi: *Attila* – Bemutató a Csokonai Színházban”. *Hajdú-Bihari Napló*, 1974. ápr. 13., 72.
- SZENTIMREI Jenő nyilatkozata. *Világosság*, 1948. máj. 23., 2.
- SZINBERGER Sándor. „Az új évadról”. *Új Élet*, 1969. okt. 10., 15.
- SZINBERGER Sándor. „Gondolatok az operaszövegkönyv-fordításról”. *Korunk* 37, 5. sz. (1978): 491–495.
- SZINBERGER Sándor. „Színházaink a népet szolgálják”. *Új Élet – Erdélyi Figyelő*, 1958. dec. 1., 10.
- SZINBERGER Sándor. *A visszatekintő számadása*. Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó, 1997.
- SZINBERGER Sándor. *Vesszőparipáim*. Kolozsvár: Erdélyi Híradó Lap- és Könyvkiadó, 2000.
- SZŐCS István. „Koncepció – esetlegességek-ből”. *Igaz Szó* 24, 1. sz. (1976): 37–40.
- TERÉNYI Ede. „A Magyar Opera és vendégei”. *Utunk*, 1969. febr. 7., 10.

Szertartás-musical. Iglódi István: *Godspell*, 1990

TÓTH GÁSPÁR ANDRÁS

Az előadás adatai

Cím: *Godspell*. *Bemutató dátuma:* 1990. szeptember 27. *Bemutató helyszíne:* Várszínház. *Rendező:* Iglódi István. *A rendező munkatársa:* Szarka János. *Zeneszerző és dalszövegíró:* Stephen Schwartz. *Szöveg:* John-Michael Tebelak. *Fordító:* Sinka Erika. *Dalszövegek:* Gebora György. *Táncok:* Devecseri Vera. *Mozgás:* C. Nagy István. *Zenei vezető:* Fekete Mari. *Dramaturg:* Márai Enikő. *Díszlet:* Benedek Péter m.v. *Jelmez:* Rátkai Erzsébet m.v. *Társulat:* A Nemzeti Színház művészei és főiskolai hallgatók. *Színészek:* Bubik István (Jézus), Ivánka Csaba (Júdás), valamint Alföldi Róbert f.h., Jónás Rita f.h., Kovács Adél, Molnár Zsuzsa, Murányi Tünde f.h., Szakács Tibor f.h., Turóczy Éva f.h., Ungvári István f.h., Végh Péter, Zalán János f.h.

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Nemzeti Színház *Godspell* előadása és annak felújításai több, mint egy évtizeden át szerepeltek a rendszerváltás időszakában is feladatát és helyét kereső intézmény repertoárján, s a telt házas előadások mellett állandó lehetőséget biztosítottak pályakezdő fiataloknak a bemutatkozásra.

A *Godspell* egy viszonyítási pontok, kapaszkodók után kutató történelmi periódusban¹ került a Nemzeti Színház kamaraszínházának deszkáira. A formabontó zenés játék többségében pályakezdő szereplőgárdáján túl import-musical jellegével is egyedül állt a repertoáron: a színház zenés bemutatói

kivétel nélkül mind magyar szerzők művei voltak. A darab történetmesélésének formanyelvével és bibliai témaválasztásával az ugyancsak bibliai témájú és dramaturgiai felépítettségében hasonlóan töredezett *Csík-somlyói passió* (1981) által kijelölt utat követte. A szent szövegeket fricskázó musical (rendezés) azonban az alapjaiban hagyománytisztelő *Passióval* szemben új hangnak számított a Nemzeti heterogén repertoárján.

A bemutató egy évvel az 1989-es váratlan igazgatóváltást követően történt. A megkülönböztetett kritikai figyelem közepette az óvatosan haladó hagyományörzés és az általános forráshiány voltak azon premisszák, amelyek mentén Csiszár Imre második és egyben utolsó évadát indította 1990 őszén.² A *Godspell*, külföldi musicalként, a populáris vonalat képviselte az új bemutatók között: repertoárba illesztésével a Nemzeti, a korszak műsorpolitikai trendjéhez illeszkedve, lépést tett a népszínházi arculat kialakítása felé.

A *Godspell* első, szinte teljesen prózai verziója John-Michael Tebelak rendezői vizsgamunkája volt a Carnegie Mellon Egyetemi Stúdió Színpadán, 1970-ben; a darab néhány himnikus betétdalához Tebelak valamely barátja írt melódiákat. Ennek a shownak egy rövidített verziója került a Kelet-Manhattanben található Cafe la Mama színpadára, ahonnan producerek (Joseph Beruh and Edgar Lansbury) kezdeményezésére a Greenwich Village Cherry Lane Színházának 99 fős szín-

¹ CSISZÁR Imre, „A Nemzeti Színház új évadja elé”, *Kritika* 18, 10. sz. (1989): 36–37., 36.

² SZÁNTÓ Judit, „Színház a pártok fölött. Interjú Csiszár Imrével”, *Színház* 23, 11. sz. (1990): 7–9., 8.

padán már Stephen Schwartz zenéjével szólalt meg 1971-ben. Schwartzot a *Pipin* musical alapján kérték fel a producerek a *Godspell* melódiáinak komponálására.³ A különleges zenés játék a Broadway és nemzetközi sikerei, s nívumként ható formanyelve ellenére (vagy talán éppen emiatt)⁴ csupán a világsikerű *Jézus Krisztus Szupersztár* árnyékában⁵ haladt világhódító útján.⁶ 1986-ban, a *Jézus Krisztus Szupersztár* Dóm téri bemutatójának évében, az Ódry Színpadon debütált először Magyarországon.

A vaskerítésen túlról sokkal lassabban jutottak Magyarországra a később klasszikus-

³ URL: www.godspell.com/remembering-the-godspell-opening-50-years-later, hozzáférés: 2023.01.10.

⁴ „(...) a Stephen Schwartz készítette rock-musical, a *Godspell*, mintegy ellenpárja a Webber–Tim Rice páros *Jézus Krisztus Szupersztárjának*. (...) magával Jézussal mesélte el, s a Megváltó, nagyon is emberi módon, semmi magasztosát nem csempész be saját történetébe.” T-N., „Showman a Bibilából”, *Vasárnapi Hírek* 6, 27. sz. (1990): 9.

⁵ „A *Godspell* talán nem is annyira a »masscult«, mint sokkal inkább a »midcult«, még Umberto Eco számára is oly nehezen körvonalazható tartományába sorolható.” BÁN Zoltán András, „Az emberiség giccsnapjai”, *Színház* 24, 8. sz. (1991): 19–22., 20.

⁶ „A zajos New York-i fogadtatást hónapokon belül követte a szinte óriási londoni siker. (...) 1984-ben egy hiteles és sikeres német előadás jött létre Berlinben. Az első francia nyelvű előadás is gyorsan követte a londonit (1972. február 8., Párizs), majd 1973-ban létrejött az első olasz produkció is, Rómában. Mindenütt óriási siker. A 73-as év hozta meg az amerikai filmváltozatot is. 1976-ban a *Godspell* beköltözött az »igazi« Broadwayra, a Broadhurst Theater-be, és ott is ment közel kétezerszer (...).” GEBORA György, „*Godspell*”, *Színházi Élet* 1, 20. sz. (1990): 8–9., 9.

sá váló zenés világsikerek, mint napjainkban. A külföldi zenés darabok színpadra állításában a prózai színészek zenés képzésében is jeleskedő Színház- és Filmművészeti Főiskola viszont élen járt. Sorra jelentek meg a musical vizsgaelőadások az Ódryn. 1986-ban, újságírói beszámoló szerint,⁷ Horvai István osztályfőnök egy külföldi útjáról hazatérve ajánlotta Iglódi István zenés mesterség tanár figyelmébe a világban színdarabként és filmként már befutott *Godspell*-t. A musical későbbi magyar nyelvű dalszövegeinek szerzője, Gebora György másként emlékezett a színdarab és Iglódi István találkozására: Gebora szerint Komlósi Zsuzsa, a főiskola egyik korrepetitora készített a hetvenes években egy kotta keresztmetszetet a musical zeneiből (melyre egy *Godspell*-rajongó amerikai akadémista-osztálytársa hívta fel a figyelmét),⁸ s mely alapján Marton László 1983-ban végzett osztályával Iglódi már létrehozott egy olyan zenés vizsgát, amelyben angol nyelven szerepeltek a *Godspell* dalai. Amikor Iglódi a Horvai-osztály 1986-os vizsgájához keresett zenés darabot, Komlósi a *Godspell*-t javasolta.

A hazai ősbemutató átütő siker lett: a Horvai-osztály vizsgaelőadása, a teltházás főiskolai előadássorozat mellett, 1987 júliusában ötször Esztergomban, egy előadáson Zsámbékon, és kétszer a Városmajori Szabadtéri Színpadon is szerepelt.⁹ Az ősbemutatót követően Iglódi úgy nyilatkozott, hogy „komoly együttes-játékról van szó (...), nincsenek főszereplők és mellékszereplők (...),

⁷ Sz.B., „Példabeszédek a Városmajorban”, *Vasárnapi Hírek* 3, 32. sz. (1987): 6.

⁸ GÁSPÁR András, „A *Godspell*. Interjú Gebora György dalszövegíróval”, Budapest, 2022. november 6., <https://youtu.be/LxsdrldWgk8>, hozzáférés: 2023.01.10.

⁹ Iglódi István nyilatkozata Fiala Jánosnak. FIALA János, „Láttuk, hallottuk”, *Petőfi Rádió*, 1987. július 19. 10:45. Leirat az OSZMI archívumában.

ebből a szempontból főiskolások ideálisan alkalmasak (...) egy ilyen jellegű játék megteremtésére”.¹⁰ Sőt az egyik kritika szerint Iglódi úgy vélekedett, hogy „profi színháznak nem szabad bemutatnia a darabot, mert az csak vizsgálódásnak ideális”.¹¹ A *Godspell* azonban kinőtte az Ódry Színpadot. Profi színházi játéktörténete a főiskolai előadás-sorozat és a nyári vendéjjátékokat követően az 1987-es, Kerényi Miklós Gábor által rendezett debreceni, drámatagozatos diákokkal megsegített bemutatóval feltartóztatlanul elindult.¹² A Kerényi-féle rendezés az 1988-as Országos Színházi Találkozón csapatmunkáért járó különdíjat nyert, s külföldi turnét is megjárt. Ezt követően a musicalt 1989-ben, Sándor János rendezésében Pécsen is sikerrel játszották.¹³

A *Godspell* Karmelita Udvaron tartott nyári előbemutatójának próbái közben Iglódi új értelmezést adott azon szavainak, hogy vizsgálódásnál többet nem lát a darabban: „Azóta több színházban bemutatták, mindenütt sikert aratott. Amikor az Ódryn ment, azt mondtam: ezt a darabot csak romlatlan emberekkel lehet megcsinálni.”¹⁴

1990 szeptemberében a Nemzetiben fajsúlyos Vörösmarty- és Márai-bemutatókat tartottak.¹⁵ A hónap utolsó előtti napján, a hajdani karmelita kolostor színházzá átalakított templomában, egy júliusi előbemutatót követően (már közönség előtt tesztelve) csendültek fel a *Godspell* bakelit lemezekről

¹⁰ Uo.

¹¹ CSIZNER Ildikó, „Másodszor szól az ige”, *Színház* 21, 4. sz. (1988): 23.

¹² CSIZNER Ildikó, „Játék, amelyet komolyan kell venni”, *Új Tükör* 25, 35. sz. (1988): 28.

¹³ WALLINGER Endre, „Evangélium a színpadon”, *Dunántúli Napló*, 1989. okt. 28., 9.

¹⁴ BOZSÁN Eta, „*Godspell*”, *Pesti Műsor* 39, 27. sz. (1990): 25.

¹⁵ Csiszár Imre: *Csongor és Tünde*, 1990.09.21.; Sík Ferenc, *Kassai polgárok*, 1990.09.28.

sokak számára ismert,¹⁶ isten igéjét¹⁷ hirdető melódiái.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az 1986-os Ódry színpadi ősbemutatóra egy a Broadway-en és a West Enden csiszolt szövegkönyv érkezett Magyarországra, melyről az alkotóknak és a kritikusoknak markánsan különböző véleménye volt.

Iglódi István szerint a *Godspell* „egy olyan előadás, aminek nincs meséje”,¹⁸ „irodalmi értelemben ez nem dráma, a Máté-evangélium idézeteire épül a darab”.¹⁹ A Jézust alakító Bubik István szerint „nem túl jó” a darab,²⁰ a színész pusztá ürügynek tekintette a szövegkönyvet arra, hogy a minőségi betétdalok elhangozhassanak.

Számos kritikus egyetértett ugyan a drámai felépítettséget hiányoló alkotói meglátásokkal, jelenetek laza fűzésének²¹ látva a

¹⁶ A *Godspell*ről – mint rock-operáról – már 1977-ben elismerően ír egy budapesti lemezszaküzlet, a *Hair*rel egy szinten emlegetve a zenét: „A *Godspell* iskolapéldája annak, hogyan lehet egy négytagú zenekarral s pár énekessel egész estét betöltő operát úgy előadni, hogy az izgalmas, érdekesítő legyen.” HORVÁTH Károly. „Két Rock opera”. *Ifjúmunkás* 21, 38. sz. (1977): 6.

¹⁷ Az 1986-os szövegkönyvön nyersfordítás-ként még az „Isten igéje” cím szerepelt. Forrás: SZFE irattár.

¹⁸ FIALA, „Láttuk, hallottuk”.

¹⁹ K.J., „Hittanóra a várban – interjú Iglódi Istvánnal”, *Reformátusok Lapja* 34, 49. sz. (1990): 7.

²⁰ SZÉMANN, „Az öttusázó Jézus – interjú a Jézust alakító Bubik Istvánnal”. *Heti Budapest* 2, 28. sz. (1990): 19.

²¹ „David Greene és J. M. Tebelak librettója tulajdonképpen nem más, mint jelenetek laza fűzése. Szöveg és szituáció sokkal kevésbé megkötött itt, mint a hasonló műveknél

művet, de kifejezetten méltatták a töredezett szerkezetet, mondván, „a példabeszédek azért nem unalmasak, mert a mai életre vetítve szólnak meg, jelenünk cinikus, köznap dialectusa válaszol rájuk”.²² Továbbá „a példázatok egyszerűségében megfogalmazott mélysége, a játékosságban kiteljesedő tanítások, a frivol mesterkéletlenség, ahogy a tanítványok az Urat hallgatják, az valóban maga az evangélium, és maga a színház”.²³

Sinka Erika fordító szerint a történet magyar nyelvre átültetése „nem volt igazán nehéz feladat”,²⁴ mivel a prózai szöveg jelentős része bibliai eredetű. Az intertextualitás végig vonul a darabon, a Károli féle fordítás Máté és Lukács evangéliumának szövegeivel több helyütt szó szerint, jelöletlenül integrálódik a dráma szövegébe, míg másutt átírva, parafrázálva. Sinka a dalszövegekhez csupán nyersfordításokat készített. A versek műfordítását, amelyek a kritika szerint „nagyon is mai szövegek”,²⁵ Gebora György illesztette a melódiákra. Geborát egy *Mary Poppins* tematikájú főiskolai zenés vizsga dalszövegeinek fordítását követően kereste meg Iglódi az Ódry Színpad *Godspell* vizsgaelőadásának előkészületei során a dalszövegek fordításának igényével. Versényi Ida, a Színház- és Filmművészeti Főiskola zenés mesterség tanára azt javasolta Geborának, hogy a készülő előadás dalszövegeit mindenképpen általánosítsa, azaz távolítsa el az egyházi tematikától. „Nagyon vigyáztam, hogy Schwartz rímszerkezetét megtartsam, a dalainak a

szokás.” TAKÁCS István, „Jézus a quiz-jockey”, *Népszava*, 1990. júl. 10., 6.

²² ALMÁSI Miklós, „*Godspell*”, *Kritika* 20,1. sz. (1991): 38–39., 39.

²³ RÓNA Katalin, „Isten – Betűről-betűre”, *Film, Színház, Muzsika* 34, 31. sz. (1990): 3–4., 4.

²⁴ NAGY Katalin. „Napközben – interjú Sinka Erika fordítóval”. *Petőfi Rádió*, 1987. augusztus 12. Leirat az OSZMI archívumában.

²⁵ TAKÁCS, „Jézus a quiz-jockey”, 6.

szellemét is. (...) vagyok olyan zenész, aki tudom, hogy mi van beleírva a zenébe” – nyilatkozta Gebora, aki Versényi kérésére a gospellek túlzott „ragyogását” és egyértelmű biblikus jellegét megkísérelte távol tartani a magyar szövegtől. Gebora elmondása szerint, amikor Iglódi először találkozott a magyar dalszöveggel, amely jelentős mértékben eltért az eredeti, angol nyelvű lírától, „szívszélhűdést kapott (...), majd olvasta, olvasta, és beleszeretett, és nem engedett változtatni.”²⁶

A *Day, by day* angol nyelvű, nyersfordított, valamint műfordított szövegeinek összevetése igazolja, hogy Gebora valóban élt az alkotói szabadsággal:

„Day by day, Day by day,
Oh, Dear Lord, Three things I pray: To see
thee more clearly,
Love thee more dearly,
Follow thee more nearly,
Day by day”
(Eredeti szöveg: J. M. Tebelak)

„Nap mint nap, nap mint nap,
Ó édes Istenem három dologért imádkozom:
Hogy jobban lássalak,
Hogy forróban szeresselek,
Hogy szorosabban kövesselek,
Nap mint nap.”
(Nyersfordítás: Sinka Erika)

„Igazság, örök fény,
Ó atyánk, így hívlak én:
Szívem feléd tárom,
Rögös utad járom,
Örök Fény”
(Műfordítás: Gebora György)

²⁶ GÁSPÁR, „A *Godspell*. Interjú Gebora György dalszövegíróval”, <https://youtu.be/LxsdrldWgk8>, hozzáférés: 2023.01.10.

Az 1990-es próbafolyamatra a színészvizsga szöveggönyve Gebora verseinek integrálásával módosult csupán.²⁷ Mindkét verzióban a Cafe la Mamában színpadra lépő színészcsapat keresztnévein voltak jelölve a karakterek,²⁸ ami azt eredményezte, hogy a szereplők saját civil nevükön szólították egymást a Várszínházban is.

A *Godspell* a Jézus-történet kevesebb drámai hangsúllyal bíró verziója, „a tragédiának nem azzal a katartikus erejével, mint a Lloyd Webber féle *Jézus Krisztus Szupersztár*”²⁹ – veti össze a két darabot egy kritika. A *Godspell*ben a játékosság és harsány humor valóban központi szervezőelem, a musical a maiságot a játék során rengeteg apró rögtönzéssel is aláhúzza. A jelenetfűzér sorra mesélteti el Jézussal saját történetét, aki „amolyan bibliai képzettségű showmanként jeleníti meg önnön csodatételeit, példabeszédeit, eljátszatja a történeteket, megelevenítve a köré gyűltekből azokat a figurákat, melyeket valamennyien jól ismerünk a Bibliából”.³⁰ A közönség tempósan sorjázó, Máté és Lukács evangéliumi történetei által inspirált helyzetgyakorlatokat, kreatívan megjelenített etűdsort lát, s magával ragadja a csapattá váló színészek közössége. A nézőt a farce-szerűen megelevenedő bibliai jelenségek, s a jelenetekből kibomló melódiák tempósan sodorják, de a darab végéhez közeledve, az utolsó vacsora jelenetéhez érve a nézőtér elcsendesül: „Az utolsó vacsora jelenet meghitt szertartásossága során a tanítá-

sokat sejteni vélő, a megértés útján elinduló, bohócból lett »apostolok« a Jézus által körbehordozott tükörbe tekintenek, s lemosásuk magukról a bohócmaszkokat. A Passió beteljesül (...).”³¹

A rendezés

A rendezői munka egyik legfőbb erénye a tapasztalt és a pályakezdő színészekből álló heterogén társulat hatékonyan működő alkotóközösségé formálása volt.

Iglódi időt hagyott a munkára: off-Broadwaynek használta a Karmelita Udvar nyári szabadtéri helyszínét, újrhangszerelte saját 1986-os rendezését, s egy nézőkön tesztelt produkciót helyezett ősszel kőszínházi repertoárra. A nyári próbafolyamat munkálatai során hangsúlyozta, hogy nem remake-re készül: „Más előadást kell csinálnom, mint annak idején az Ódryn. Én magam is más vagyok, a világ is változott körülöttünk.”³²

A recenziók nem felejtik el megemlíteni az emlékezetes ősbemutatót, de nem vetik a rendező szemére, hogy reprízt készített volna.³³ „Különösen gyanakvóná tett az előadás, mivel a darabot Iglódi néhány éve

²⁷ Az 1990-es *Godspell* ügyelői példánya a Nemzeti Színház irattárában érhető el.

²⁸ Carol DE GIERE, „Where Are They Now? – *Godspell*’s Original Cast and Creators”, *Caroldegieri.com*, 2014, <https://caroldegieri.com/where-are-they-now-godspells-original-cast-and-creators/>, hozzáférés: 2023.09.18.

²⁹ TAKÁCS István, „Szentendre-pótló”, *Pest Megyei Hírlap*, 1990. júl. 7., 4.

³⁰ T-N., „Showman a Bibilából”, 9.

³¹ FEISZINGER Marica, „Az olvasó kritizál”, *Film Színház Muzsika* 34, 31. sz. (1990): 12.

³² VÁRHEGYI, „A »tékozló fiú« újra rendez”, *Népszava*, 1990. máj. 23., 6.

³³ Vö. „Újból elővette hát Iglódi István a már az Ódry Színpadon megrendezett *Godspell* című darabot. Jól tette.” NICHES Andrea, „Az Isteni (emberi) ige hirdetése”, *Pesti Hírlap*, 1990. júl. 7., 7.; „Iglódi István, aki annak idején főiskolai vizsgaelőadásként már sikerrel vitte a *Godspell*t, ezúttal a Karmelita udvaron, az őszi nemzeti színházbeli előadás előjátékaként látványos, tartalmas, jól értelmezett és érzelmekkel teli, hatásos előadást hozott létre.” RÓNA, „Isten – Betűről-betűre”, 4.; „Megőrizte az első rendezés frissességét, fiatalos lendületét.” T-N., „Showman a Bibilából”, 9.

megrendezte már növendékeivel a főiskolán. Kényelmes utánjátszás várható, Iglódival amúgy is bajok vannak” – fogalmaz az Iglódi pályájának alakulását rendszerint kritikával illető, vitathatatlan zenés szakmai sikerei fölött rendre átsikló Molnár Gál Péter is –, „kiszikkadtak rendezései (...), zenés darabokra vetett szemet (...), egy idő után feladtam nyomon követni botcsinálta musicaljeit (...).”³⁴ A *Godspell*t látva azonban Molnár Gál revideálja korábbi szigorú álláspontját: „a tehetség egyik biztos ismérve azonban, hányszor képes föltámadni. Reménytelennek látszó esetekben váratlan megrázza magát és új életképességét bizonyítja.”³⁵

Iglódi szereposztással kapcsolatos döntése jelezte, hogy az 1986-os magyarországi ősbemutatóhoz képest új úton járt. Az 1973-as amerikai szereposztás tíz főt számlált,³⁶ Iglódi a főiskolán követte az eredeti szövegkönyv instrukcióját – a hétfős Horvai-osztályhoz három vendégdiákot hívott –, de az 1990-es előadásban már az evangéliumot tekintette irányadónak: a Várszínházban Jézus történeteit, a bibliai apostolok számára utalva, tizenkét színész keltette életre.

Iglódi az előjátékban az eredeti szövegkönyv stilizált megoldását idéző koreográfiát alkalmazott:³⁷ egy tucatnyi fiatal fut az üres színpadra, s a késve érkezőnek a csoportból előlépő későbbi Júdás vörös szalagokat és egy mikrofont nyújt át; a „lekészt” színész

bólint, hátat fordítva letérdel, és szózatba kezd: „Én vagyok a Mindenható, a kezdet és vég nélkül való...”. A szereplő még csak a hangjával, akusztikus eszközzel jeleníti meg a benne élő Teremtőt – a liturgiák hangvétele idéző színész a közösség kiválasztottjává válik, s bevállalja a társai által vállalhatatlannak ítélt feladatot, sorsot. A prológban tehát Iglódi kevés fogódzót adott, szertartásos keretjátékot komponált, s ezzel előre vetítette, hogy nem a klasszikus történetmesélés szabályai szerint bonyolódó dramatikus történet következik, főként nem egy klasszikus musical: inkább „a történet »elemeltségét«, egyetemes keresztény régiókból még jelképesebb magasságokba való helyezését” hangsúlyozta.³⁸ Ezt a gondolatmenetet követi a metaforikus álnyitány után induló valódi nyitány, a Bábeli zűrzavar képpel, amelyet a kritika hol elnézően,³⁹ hol éllel kifogásolt: „Még brechti korszakának adóját fizeti (Iglódi), amikor a prológban Szókratész, Aquinói Szent Tamás, Luther Márton, Jean-Paul Sartre és Keresztelő Szent János mellett föllépteti Marx és Engels duettjét is”.⁴⁰ A fiatalok megannyi filozófus és gondolkodó nevét tartalmazó táblákat megvilágítva érkeznek, s a bölcsek gondolatainak esszenciáját összefoglaló melódiákat szólaltatnak meg, kezdetben szólóban. A dal végére a táblák súlyos kősziklákká válnak a kezekben. A jelenet végére kakofón zűrzavar jön létre, a zenei lezárást követően minden eszme a földre hull, s a Keresztelő Szent Jánosként színpadra lépő Ivánka Csaba előadásában, erős visszhang effekttel megsegítve, felcsendül egy, a kereszténység üzenetét hozó

³⁴ MOLNÁR GÁL Péter, „Taps”, *Mozgó Világ* 16, 9. sz. (1990): 123–127., 126.

³⁵ Uo.

³⁶ Carol DE GIERE, „Where Are They Now? – *Godspell*’s Original Cast and Creators”, *Caroldegiere.com*, 2014, <https://caroldegiere.com/where-are-they-now-godspells-original-cast-and-creators/>, hozzáférés: 2023.01.27.

³⁷ Eredeti szövegkönyv: <https://pdfslide.net/documents/godspell-libretto.html?page=1>, hozzáférés: 2023.01.27.

³⁸ KÁLLAI Katalin, „Evangélium”, *Színházi Élet* 1, 14. sz. (1990): 5.

³⁹ Uo.

⁴⁰ „Leszámítva a *Godspell* várszínházi előadásának elejét és a végét, amikor időszerűsíteni akarja a produkciót, valóban időszerű és elevenen élő előadást állított a közönség elé.” MOLNÁR GÁL, „Taps”, 126.

himnikus melódia. A szereplők talpra ugranak, s extázisban ismétlik a gospellet. Keresztelő Szent János (a későbbi Júdás) megszakítja az eufóriát, kiüldözi az új eszmétől fellelkesült, eszeveszetten ünneplő csoportot, s azt kiabálja, hogy „teremjetelek a megtéréshez illő gyümölcsöt”, majd „felkonferálja” Jézust, aki nem vízzel keresztele, s erősebb nála. „Ő majd Szentlélekkel, s tűzzel keresztele” – kiáltja. A nézőtérrel immáron Jézust jelölő golyós ruhában érkezik a megidézett, s miután megkeresztelkedik, belekezd az „Ó, védj meg urunk!” dalba. A dal hívó szava, igévé válik. Rongyruhákban színpadra özönlenek a kifestett arcú szereplők, akik, mint egy koncerten, együtt „buliznak” a Megváltóval: ők azok a bohócok, akik az előadás folyamán a „naiv ember szemével ismerkednek Jézus tanaival (...). Először őket kell meggyőznie Jézusnak igazáról.”⁴¹

A tempósan sorjázó bibliai témákra épülő etűdök mellett sebesen követik egymást Jézus tanításai is. Iglódi „igazi csapatmunkára épít”,⁴² nem szab gátat a kreativitásnak, és „a zene, ének, mozgás, tánc, világítás játékos szinkronja és ritmusa egyre önfeledtebb jókedvben bomlik ki”.⁴³ Iglódi egymással vetélkedő bohócokat szabadít a színpadra, akik hol *commedia del'arte*, hol árnyjáték, hol rap szám, hol „Most mutasd meg!” formájában próbálják a maguk infantilis módján magukévá tenni, értelmezni a Biblia tanításait: „Ám ebben a játékban a tréfák, kamaszos idétlenkedések, ugratások, gonoszkodások mögött a megváltás, az emberi önfeláldozás, a jobbik énünkbe vetett hit a tét”.⁴⁴

A főszereplő, Bubik István karakteréből következett az egész előadás korszerűségét meghatározó rendezői megoldás: hogy Jézust úgy fogalmazta meg, hogy egy „mai gondolkodó vagy közéleti (tévés, pop-, vagy

politikai) személyiség is lehetne. A Megváltó, nagyon is emberi módon, semmi magasztosat nem csempész be saját históriájába.”⁴⁵

Iglódi nem fogja vissza színészeit, harsány és intenzív az előadás, „egyetlen pillanatra sem »ül le«, tele van nagyon jó rendezői ötlettel, de soha nem billen át a mostanság divatos, napjaink politikáját előtérbe helyező ripacskodásba”.⁴⁶ Iglódi szabad szellemű rendezői nyelve „nemcsak lelkesítő, megható, fölkavaró és mulatságos, hanem olyan vagány is, hogy »isteni« mivoltában ennél már nem is lehetne emberibb”.⁴⁷ Folyamatos konfliktus viszi előre az epizodikus szerkezetű elbeszélést, amely Jézus és a történeteit, tanításait értelmezni, érteni, befogadni igyekvő, olykor lázadó és hitetlenkedő tanítványok között feszül.⁴⁸

Iglódi az önfeledt színpadi játék és a rockzene eszközzrendszerének felszabadult elegyét alkalmazza színpadra, de fegyelmезetten érkezik el az előadás az elkerülhetetlen végkifejlethez. Az utolsó vacsora jelenetétől „játékszegényebb a produkció”,⁴⁹ a szertartásrenden kívül tanúi vagyunk az apostolok megtisztulásának – a szereplők lemosásuk magukról színes bohócmaszkjaikat –, s az eszköztelen játék, valamint a rendező által megkövetelt természetes, lelassult tempó bizonyítja, hogy „Iglódi úgy tiszteli a Bibliát, s benne Jézus történetét, hogy nem engedélyez semmi farizeuszkodást, semmi áláhitatot”.⁵⁰ A záró jelentsorban minden mozdulatnak hangsúlya és jelentése van, Iglódi új-

⁴⁵ T-N., „Showman a Bibilából”, 9.

⁴⁶ NICHs, „Az Isteni (emberi)...”, 7.

⁴⁷ KALLAI, „Evangélium”, 5.

⁴⁸ „Jézus és a tizenkét apostol »párbeszéde« (...) nemcsak az alá és fölérendelt szerepeket, a mester és tanítvány viszonyát mutatja be, hanem az értő, elfogadó és a lázadó, hitetlenkedő nézetek összecsapását is.” NICHs, „Az Isteni (emberi)...”, 7.

⁴⁹ ALMÁSI, „Godspell”, 39.

⁵⁰ TAKÁCS, „Jézus a quiz-jockey”, 6.

⁴¹ K.J., „Hittanóra a várban ...”, 7.

⁴² ALMÁSI, „Godspell”, 38.

⁴³ Uo., 39.

⁴⁴ TAKÁCS, „Jézus a quiz-jockey”, 6.

rafogalmazza a rituálét: „fontos momentum, hogy a keresztfát cipelő Jézus csókolja meg Júdást, ezzel még inkább feloldva az amúgy sem ellenszenves apostol szerepét, ezzel is egyértelművé téve, hogy a mondanivaló a mindenki számára ismeretes keresztényi erények általánossá tétele: a szeretet, a hit, a megbocsátás gyakorlása”.⁵¹

A keresztre feszítés képének kompozíciója puritán, mégis hatásos. Összhangban van az előadás egyenes és nyílt humorával, s a korábban elhangzott melódiák tisztaságával. Az egyszerű fa díszletelemre fellépő Jézus karjára, lábára maga Júdás helyezi az előadás nyitó képében megjelenő vörös szalagokat: a keretjáték körbe ér, „a játéknak, a tréfának vége, el kell vállalni a Golgotát. A darabban felnő egy új nemzedék, amelyik hisz.”⁵²

A *Godspell* rendezői munkájáról szinte kivétel nélkül elismeréssel szólt a kritika. Az előadás kimunkált formanyelve mögött biztos rendezői kéz, a zenés színház területén szerzett megannyi tapasztalat, és a főiskolai zenés mesterség tanítás termékeny hatása mutatkozik meg: „Iglódi (...) színészmesterséget tanít a főiskolán. Nem haszontalanul. Az új fogalmazási rendszerekkel bíró növendékek megtanították a színház lényegére. Visszavezették a színészi fogalmazás elsődlegességéhez.”⁵³

Színészi játék

A *Godspell* 1990-es előadásának erejére, dinamikájára, metakommunikatív üzeneteire erős hatással volt a főszerepet alakító, a Nemzeti Színházban zenés főszerepeit sikerre vivő, „karizmatikus egyéniségű Bubik István, mint Jézus”.⁵⁴ „Bubik a várszínházi *Godspell*-ben akár egy megértően energikus

grundvezér is lehetne, aki biztos kézzel neveli a köré csoportosuló srácokat és lányokat.”⁵⁵

A színdarab, s rendezői szempontból a színészvezetés legfontosabb erénye, hogy „Bubik Jézusként megtalált középhangján karnyújtásnyi közelségbe kerül. Fesztelenül közvetlen. Eldobva feszengő heroizmusát, erkölcsi súllyal és szelíd szellemi fölénnyel, elnéző türelemmel vesz részt a játékban.”⁵⁶ Ez a letisztult alakítás komoly, koncentrált színészi munkát, tapasztalatot, fegyelmezett felkészülést⁵⁷ és koncepciózus rendezői irányítást feltételez: „alakításával megteremtve a *Godspell* lényegét, a tanítást és szórakoztatást”.⁵⁸ A recenzensek egyetértének abban, hogy a főszereplő alakítása meghatározó, és mindenféle ájtatoskodást nélkülöz: ki bandavezérnek, ki tévés műsorvezetőnek vagy showmannek, sőt „quizjockey”-nek⁵⁹ látja. Bubik alakja modern figura, s mivel ő a játék origója, ő szervezi az eseményeket, így az előadás minden időtlenségre és általánosérvényűségre törekvő színházi eszköz (díszlet, jelmez, fényjáték, maszkok, keretjáték) ellenére nagyon is korszerű és jelen idejű.

A színészek magas színvonalú, kreatív és ötletgazdag, egyik karakterből a másikba, egyik játéktípusról a másikra könnyedén váltó munkája, s magas színvonalú vokális

⁵⁵ BÓTA Gábor, „A Bohóc, a mester, a grundfőnök”, *Reform* 3, 46. sz. (1990): 34.

⁵⁶ MOLNÁR GÁL, „Taps”, 126.

⁵⁷ „Elolvastam ismét Máté evangéliumát, egy civil teológus barátom pedig végignézte a próbákat. A vele folytatott beszélgetésekből sokat merítettem. A mozgásomat, a beszédemet úgymond »hétköznapi« kellett tennem, hogy ne kioktató, ájtatoskodó, hanem emberarcú Jézus lehessen.” – nyilatkozta Bubik István. KURUCZ Krisztina, „Hiszek a véletlenben – interjú Bubik Istvánnal”, *Magyarországon* 27, 35. sz. (1990): 27.

⁵⁸ RÓNA, „Isten – Betűről-betűre”, 4.

⁵⁹ TAKÁCS, „Jézus a quiz-jockey”, 6.

⁵¹ NICHES, „Az Isteni (emberi)...”, 7.

⁵² K.J., „Hittanóra a várban ...”, 7.

⁵³ MOLNÁR GÁL, „Taps”, 126.

⁵⁴ KÁLLAI, „Evangélium”, 5.

megoldásai azt eredményezik, hogy az elemzők többsége homogénnek látta színészi teljesítményeket. A kritikusok többsége nem tett különbséget a főiskolai hallgatók és a színház tagjai között, akik mint a „musical-színészek”,⁶⁰ úgy működtek. „Ezt az előadást Iglódi és az ő »tanítványai« jókedvükben teremtték. A Nemzeti Színház tehetségükben föllelkesült színészei éppúgy, mint a tehetséges és életkori kötelességüknél fogva lelkes főiskolások.”⁶¹ Legtöbb helyütt (a közönség és kritika is) a csapat létrejöttét méltatták, szemben az egyik recenzens azon megállapításával, hogy „nem egységes és nem összetartó ez a társaság”.⁶² A kiegyensúlyozatlan színészi teljesítményt szóvá tevő kritikus szerint is letagadhatatlan azonban a főiskolások részéről mutatott csapatjáték, a munka és a közös siker öröme, az oldottság, felszabadultság, gátlástalanság, felkészültség és képzettség. A Nemzeti Színház tapasztaltabb kollégáinak részéről a megbízhatóságot, visszafogottságot és erős szakmai kontrollt nevezte meg a recenzens alkotói attitűdként. Tény: a színház színészei profizmusukat működtetve „nem tombolnak együtt az ifjonccal”.⁶³ A helyzetgyakorlatok közepette vagy a dalok közben ugyanakkor mindenki megvillantja a személyiségét, magas szintű szakmai tudását. „Profik vannak a színpadon, amatőr lelkesedéssel (...)»

⁶⁰ „Azt is mondhatnánk rájuk: musicalszínészek. De talán jobb meghatározás, ha azt mondjuk: színészek, akik értik a mesterségüket.” Uo.

⁶¹ KALLAI, „Evangelium”, 5.

⁶² „A várszínházi közelségnek nemcsak előnye, hanem hátránya is van: itt megmutatkoznak a különbségek életkorban (a női terdek látványa!), ambícióban (rögtönzési hajlandóság!), lelkesedésben (szufla és spiritusz!)”.

STUBER Andrea, „Bohókás bibliaóra”, *Esti Hírlap*, 1990. okt. 1., 2.

⁶³ Uo.

főszereplők: Bubik István, Ivánka Csaba, Kovács Adél, Molnár Zsuzsa, Császár Angela egészen »megifjadtak« a *Godspell* kedvéért.”⁶⁴

Iglódi azon szándéka, hogy együtt szerepeltesse a Nemzeti Színház társulati tagjait a főiskolásokkal, akik „magukkal hoztak mindent, amit csak egy harmadéves érezhet (...), jól működött: a fiatalok remekül beálltak a Nemzeti gárdájába”.⁶⁵ Ráadásul „lendületükkel magukkal húzták a színház idősebb generációját”,⁶⁶ akik az előadásban bebizonyították, hogy „a Nemzeti együttesében mennyien vannak, akik jól mozognak, bírják erővel is, és ráadásul még énekelnek, sőt karaktert is formálnak (...)».”⁶⁷

Színházi látvány és hangzás

A színházi látványelemek (koreográfia, díszlet, jelmez) közös jellemzője az időtlenség és az általános érvényűsége törekvés. A Várszínház előadásának világa kortárs rituálét idéz.

A recenzensek musicalszínészi teljesítményként értékelték,⁶⁸ hogy *Godspell* csapatak tagjai a színészet mellett a mozgást és éneklést is szimultán magas szinten űzték. A „dramaturgiai szintű koreográfia”⁶⁹ kihasználja, hogy a műfaj más darabjaihoz képest kevésbé megkötött szöveg és szituáció a képlékeny, sokféle figurára tagolódó, s mégis egységes tömegnek nagy és tág lehetőséget ad. Devecseri Vera ezt a dramaturgiai vezérfonalat követte a játék alapvetően fontos elemét jelentő, számos helyen improvizatív vagy legalábbis improvizatívnak ható táncok megkomponálásánál. „A lábak-karok nem szinkronban emelkednek, az együttes

⁶⁴ BOZSÁN, „*Godspell*”, 25.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ FEISZINGER, „Az olvasó kritizál”, 12.

⁶⁷ TAKÁCS, „Akrobat, óooh”, *Új Magyarország*, 1991. dec. 14., 9.

⁶⁸ TAKÁCS, „Jézus a quiz-jockey”, 6.

⁶⁹ Uo.

mozgások szépen indulnak, aztán valaki kiesik a tempóból⁷⁰ – értékelt egy kritikus, miközben a koreográfiában időről-időre megjelenő extatikus improvizációk koncepciózusan erősítették a rendezést átható rituálé jellegét. Egy feltöretlen és betöretlen közösséget látunk, „akiket még nem fertőzött meg semmi, akik nyílt, őszinte szívvel állnak az isteni igazság befogadására, a jelmez és a maszk is az ősi »törzsi« állapotokig vezet vissza. Az extatikus mozdulatok, a sokszor csak dobra épülő, rítusszerű zene és mozgás is ezt sugallja.”⁷¹

A jelmezek és a puritán díszlet – a hajdani karmelita templom fekete, üres tere a nyitóképben, majd a magasból leereszkedő vörös bordásfal (melynek lépcsőzete könnyen leemelhető), a színpadra behozott tucatnyi (ugyancsak vörös) kockaelem és a két vörös, lekapható lappal bíró asztal – annak érzetét erősítik, hogy a soron következő rituáléban bármiből bármi lehet,⁷² nincsenek korlátok. „Ez a »szegény színházi« kiállítás (...) a rafinált világítási effektusoktól kezd élni és válik igazán dinamikus térré, valamint az ugyancsak vendég Rátkai Erzsébet azonos színben (narancs és vörös) komponált egységes hangulatú kosztümjeitől.”⁷³

A díszlet kapcsán Iglódi ragaszkodott a főiskolai szetthez, amely az időtlenség érzetét kölcsönözte a látványnak, s a színészi kreativitásnak szinte határtalan lehetőséget biztosított. Az 1986-os ősbemutatóhoz képest újdonságként szerepelt a várszínházi előadásban egy fekete szalagokból álló, éterien lebegő körfüggöny, amelynek hátsó trégerre szerelt egysége a földig ereszkedett a keresztre feszítés képében, engedve, hogy a hátteret borító, hátulról megvilágított operafólia éteri fénybe vonja a jelenetet. A jel-

mezek „foltos gyolcsai”,⁷⁴ összhangban az immateriális körfüggönnyel, minden aktualizáló asszociációt kerültek.

A professzionálisnak ható gospel hangzásban – azon túl, hogy a társulat színészei közül többen zenészként is sikeresek voltak, s a szereplők a szólóikat, duettjeiket pontosan,⁷⁵ átélten, humorral és lendületesen énekeltek –,⁷⁶ fontos szerepe volt a Fekete Mari zenei vezető által összeállított, jazz tanszakról érkező, a műfaj követelményeit tökéletesen ismerő rockzenekarnak és a nyolctagú vokálnak. A nagy találmány a zenei csontvázat, alapot adó hangszerek mellett a zenekari árokban hangszerként funkcionáló vokál, amely profi énekeseivel gondoskodott a több szolamú dalok professzionális megszólaltatásáról.⁷⁷

A darab betétdalainak fegyelmezett és pontos előadásán túl, a prózai szöveg és szituációk felszabadult formanyelve átsugárzik a zenei anyag kezelésére is: a kíséret zenei idézetekkel, poénokkal is dolgozott, s „az ironikus gegek nemcsak feldúsítják az előadás játék-potenciálját, de Iglódi ezekkel az ötletekkel fel is frissítette a több mint húsz éves művet”.⁷⁸

⁷⁴ STUBER, „Bohókás bibliaóra”, 2.

⁷⁵ ALMÁSI, „Godspell”, 39.

⁷⁶ NICHES, „Az Isteni (emberi)...”, 7.

⁷⁷ GÁSPÁR András, „Iglódi István: *Godspell*. Interjú az előadás zenei vezetőjével, Fekete Marival”, Budapest, 2022. december 5. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=na7nUgxLjdQ>, hozzáférés: 2023.01.27.

⁷⁸ „Az eredeti zenei kontextusba ironikus kikacsintással olykor más elemeket is beidéz, például mikor a bohócoknak nem jut eszébe, mi is az »adógaras«, felhangzik a *Cabaret* »Money, money, money« számának néhány taktusa – poén. De beleszó tangót, magyar nótát, bécsi keringőt, magyar táncdalt is (...).” ALMÁSI, „Godspell”, 39.

⁷⁰ ALMÁSI, „Godspell”, 39.

⁷¹ NICHES, „Az Isteni (emberi)...”, 7.

⁷² KELEMEN Gyula, „Kevés pénzből, sok fantáziával”, *Vasárnapi Hírek* 6, 26. sz. (1990): 8.

⁷³ ALMÁSI, „Godspell”, 39.

Az előadás hatástörténete

A *Godspell* újra és újra feltűnt más magyarországi színházak repertoárján is. Volt, ahol kísérletező szándékkal nyúltak az anyaghoz, s színművészeti egyetemi hallgatók vizsgaelőadásaként is többször előkerült. Bár az 1986-os magyarországi ősbemutatóhoz és az 1990-es várszínházi előadáshoz hasonló átütő sikerről sehol sem számoltak be a kritikák, a színészcentrikus darab takarékos költségvetésre lehetőséget adó szerény szcenikai igényeivel, értékközvetítő tematikájával, szórakoztató műfajával, s az alkotói szabadságnak teret nyitó dramaturgiai konstrukciójával mindenütt kockázatmentes választásnak bizonyult.

A Nemzeti Színház élére 1991-ben kinevezett új színházigazgató, Ablonczy László követendőnek tartotta a *Godspell*-lel 1990-ben megkezdett folyamatot, a fiatalok bevonását a Nemzeti Színház munkájába,⁷⁹ s bár a *Godspell* első szereposztásának gerincét adó Horvai-osztályosok közül végül senki sem szerződött a Nemzeti Színházhoz, a *Godspell*-lel indult fiatalításra irányuló kezdeményezés folytatódott az intézményben. Több olyan előadás is született ekkor a Nemzetiben és a Várszínházban, amelyek főiskolásoknak, frissen végzetteknek, később akadémiai növendékeknek is adtak bemutatkozási lehetőséget komoly szerepekben.

1991 őszén történtek a *Godspell* előadás első szerepátvételei, melynek során Iglódi első és egyben utolsó saját színészosztálynak harmadéves hallgatóit, valamint a negyedéves Kerényi-osztály három növendékét építette a produkcióba. Az előadás 1992-es, székesfehérvári vendégszereplése kapcsán egy helyi újságíró, a korábbi recenziókhöz hasonlóan, „szédületes lendületű, jókedvű” produkcióról, valamint „sikerbiztos”

zenéről és táncról számolt be. „Csak éppen kevésbé fedezhető fel benne a négerek liturgikus zenei stílusa, a gospel” – tette hozzá a kritikus.⁸⁰

Az 1990-es *Godspell* rendezést négy évadon keresztül tartotta műsoron a Nemzeti Színház, évadonként módosuló szereposztással. 1995-ben Iglódi, megbízott főrendezőként készített egy reprízt (a székesfehérvári Vörösmarty Színházzal koprodukcióban), egyetlen főiskolást, s főként az Ablonczy által támogatott Akadémián végzett növendékeket léptetve a Várszínház színpadára. 2002-ben Iglódi a Pesti Magyar Színház igazgatójaként a nagyszínház repertoárjára vette a legújabb *Godspell*-t, a színház fiatalabb generációjával, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetemen frissen diplomázott és az Akadémián tanuló, illetve Akadémiát végzett fiatalokkal. A 2002-es előadás kritikája akár a 1990-es premierről is íródhatott volna: „a változatos, villanásnyi szerepeket nagyon fiatal, jó humorú, tehetséges színészek játszották.”⁸¹

A *Godspell* változatlan színvonalú újabb és újabb bemutatói továbbra is lehetőséget nyújtottak fiatal művészek bemutatkozására: Iglódi minden szereposztásban kiegyensúlyozottan funkcionáló együtteseket épített az idősebb és a pályakezdő színészek generációiból, s az évek során több *Godspell*-ben színpadra lépő fiatal meghatározó színésze lett az új évezredre Magyar Színházzá alakult intézménynek.

A két újabb bemutató során (1995, 2002) Iglódi nem követte az 1990-es várszínházi előadás evangélium-hű „szereposztását”. 1995-ben tizenöt, 2002-ben (a nagyszínpadra komponálva) tizenhét főre növelte a Jézussal feleselő apostolok számát. A 2002-es

⁸⁰ KULICH, „Isteni rock-játék”, *Fejér Megyei Hírlap*, 1992. nov. 27., 5.

⁸¹ GANTNER Ilona, „Példabeszédek musicalben elbeszélve”, *Vasárnapi Hírek* 18, 10. sz. (2002): 12.

⁷⁹ SZEGHALMI Elemér, „A színház a nemzet szívverése”, *Magyar Fórum* 4, 22. sz. (1992): 8.

előadás esetében elkerülhetetlen volt a stáb bővítése, mivel a nagyszínpadon elveszett volna az 1990-es bemutató tizenhárom főt számláló színészcsapata.

A látvánnyal kapcsolatos fejlesztés főként a szereplőgárda tekintetében, a nagyobb „tömeg” használatának koncepciójában volt tetten érhető. A koreográfusok és mozgásfelelősök személye változott ugyan,⁸² minden egyéb „elem” azonban változatlan maradt. A díszlettervező személyéhez és az ősbemutatón bevált puritán, minimáldíszlethez ragaszkodott a rendező, s Rátkai Erzsébet jelmeztervező koncepciója is csupán annyiban módosult 2002-re, hogy a ötvözte az 1990-es várszínházi bemutató és az 1986-os Ódry színpadi ősbemutató megoldásait: a „bohócok” rongyszerű öltözetben (a Várszínház bemutatójához hasonlóan), míg a Jézust alakító Jegercsik Csaba hófehér ruhában (az Ódry Színpad Szarvas József által játszott megváltójának öltözképe rímelve) formálta szerepét.

2000-től a Nemzeti Színház Pesti Magyar Színházként folytatta működését, s új korszak köszöntött a kultúrharcban szétilált társulatra: „Boldogok a show evangélistái, mert övék a közönség szeretete” – szól egy kritika Iglódi negyedik, s egyben utolsó *Godspell*-rendezéséről 2002-ben –, (...) a társulatnak csak használt, hogy kikerült a nagy védernyő alól. Mintha a kíméletlen trónfosztással együtt a csapat is felszabadult volna a nemzeti jelzőhöz kötődő »nyomás«, az örökös megfelelés kényszere alól. Mindenesetre mostanában egyre jobb, merészebb és lendületesebb előadások készülnek a Hevesi Sándor téren (...)»⁸³ – összegezte véleményét a kritikus az Iglódi István által igazga-

tott Pesti Magyar Színház népszínházi irányba tartó repertoárjára utalva.

Bibliográfia

- ALMASI Miklós. „Godspell”. *Kritika* 20,1. sz. (1991): 38–39.
- BÁN Zoltán András. „Az emberiség giccsnapjai”. *Színház* 24, 8. sz. (1991): 19–22.
- BÓTA Gábor. „A Bohóc, a mester, a grundfőnök”. *Reform* 3, 46. sz. (1990): 34.
- BOZSÁN Eta. „Godspell”. *Pesti Műsor* 39, 27. sz. (1990): 25.
- DE GIERE, Carol. „Where Are They Now? – Godspell's Original Cast and Creators”. *Caroldegere.com*, 2014, <https://caroldegere.com/where-are-they-now-godspells-original-cast-and-creators/>, hozzáférés: 2023.09.18.
- CSISZÁR Imre. „A Nemzeti Színház új évadja elé”. *Kritika* 18, 10. sz. (1989): 36–37.
- CSIZNER Ildikó. „Másodszor szól az ige”. *Színház* 21, 4. sz. (1988): 23.
- CSIZNER Ildikó. „Játék, amelyet komolyan kell venni”. *Új Tükör* 25, 35. sz. (1988): 28.
- FEISZINGER Marica. „Az olvasó kritizál”. *Film Színház Muzsika* 34, 31. sz. (1990): 12.
- FIALA János. „Láttuk, hallottuk”. *Petőfi Rádió*, 1987. július 19. 10:45. Leirat az OSZMI archívumában.
- GANTNER Ilona. „Példabeszédek musicalben elbeszélve”. *Vasárnapi Hírek* 18, 10. sz. (2002): 12.
- GÁSPÁR András. „A Godspell. Interjú Gebora György dalszövegíróval”. Budapest, 2022. november 6. <https://youtu.be/LxsdrldWgk8>.
- GÁSPÁR András. „Iglódi István: Godspell. Interjú az előadás zenei vezetőjével, Fekete Marival”. Budapest, 2022. december 5. <https://www.youtube.com/watch?v=na7nU9xLjdQ>.
- GEBORA György. „Godspell”. *Színházi Élet* 1, 20. sz. (1990): 8–9.
- HORVÁTH Károly. „Két Rock opera”. *Ifjúmunkás* 21, 38. sz. (1977): 6.

⁸² Az 1995-ös előadás koreográfusa Sebestyén Csaba volt, míg a 2002-es előadásban Fincza Erika, Gyöngyösi Tamás és C. Nagy István feleltek a mozgásért.

⁸³ GANTNER, „Példabeszédek...”, 12.

- KÁLLAI Katalin. „Evangélium”. *Színházi Élet* 1, 14. sz. (1990): 5.
- KELEMEN Gyula. „Kevés pénzből, sok fantáziával”. *Vasárnapi Hírek* 6, 26. sz. (1990): 8.
- K.J. „Hittanóra a várban – interjú Iglódi Istvánval”. *Reformátusok Lapja* 34, 49. sz. (1990): 7.
- KULICH. „Isteni rock-játék”. *Fejér Megyei Hírlap*, 1992. nov. 27., 5.
- KURUCZ Krisztina. „Hiszek a véletlenben – interjú Bubik Istvánval”. *Magyarország* 27, 35. sz. (1990): 27.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Taps”. *Mozgó Világ* 16, 9. sz. (1990): 123–127.
- NAGY Katalin. „Napközben – interjú Sinka Erika fordítóval”. *Petőfi Rádió*, 1987. augusztus 12. Leirat az OSZMI archívumban.
- NICHES Andrea. „Az Isteni (emberi) ige hirdetése”. *Pesti Hírlap*, 1990. júl. 7., 7.
- RÓNA Katalin. „Isten – Betűről-betűre”. *Film, Színház, Muzsika* 34, 31. sz. (1990): 3–4.
- STUBER Andrea. „Bohókás bibliaóra”. *Esti Hírlap*, 1990. okt. 1., 2.
- SZÁNTÓ Judit. „Színház a pártok fölött. Interjú Csiszár Imrével”. *Színház* 23, 11. sz. (1990): 7–9.
- SZ.B. „Példabeszédek a Városmajorban”. *Vasárnapi Hírek* 3, 32. sz. (1987): 6.
- SZEGHALMI Elemér. „A színház a nemzet szívverése”. *Magyar Fórum* 4, 22. sz. (1992): 8.
- SZÉMANN, „Az öttusázó Jézus – interjú a Jézust alakító Bubik Istvánval”. *Heti Budapest* 2, 28. sz. (1990): 19.
- TAKÁCS István. „Jézus a quiz-jockey”. *Népszava*, 1990. júl. 10., 6.
- TAKÁCS István. „Szentendre-pótló”. *Pest Megyei Hírlap*, 1990. júl. 7., 4.
- TAKÁCS. „Akrobat, óooh”. *Új Magyarország*, 1991. dec. 14., 9.
- T-N. „Showman a Bibilából”. *Vasárnapi Hírek* 6, 27. sz. (1990): 9.
- VÁRHEGYI. „A »tékozló fiú« újra rendez”. *Népszava*, 1990. máj. 23., 6.
- WALLINGER Endre. „Evangélium a színpadon”. *Dunántúli Napló*, 1989. okt. 28., 9.

Az antiszemita erőszak emlékezete. Alföldi Róbert: *A velencei kalmár*, 1998

HEVESI LÁSZLÓ

Az előadás adatai

Cím: *A velencei kalmár*. *Bemutató dátuma:* 1998. április 4. *Bemutató helyszíne:* Budapesti Kamaraszínház, Tivoli Színház (Nagymező utca 8.) *Rendező:* Alföldi Róbert. *Szerző:* William Shakespeare. *Fordító:* Szabó Stein Imre. *Dramaturg:* Rácz Erzsébet. *Koreográfus:* Gyöngyösi Tamás. *Díszlettervező:* Erkel László, Kentaur. *Jelmeztervező:* Bartha Andrea. *Zene:* Az előadáshoz Pribil György írt két dalt. *Video:* Arányi Vanda. *Színészek:* László Zsolt m.v. (Antonio), Bozsó Péter (Bassanio, Marokkó hercege, Aragoni herceg), Egri Kati (Portia, Balthasar, I. lány), Rátóti Zoltán (Shylock), Németh Bori (Nerissa, Balthasar segédje, II. lány), Juhász Réka (Jessica, III. lány), Mundruczó Kornél f.h. (Gratiano, Marokkó hercegének kísérete, Aragoni herceg kísérete), Bank Tamás (Salarino), Dózsa Zoltán (Lorenzo), Karácsonyi Zoltán (Lanzelo, Shylock szolgája, I. fiú), Katona Zoltán (Tvriporter, II. fiú, Rendőr), Horváth Ferenc (Öreg Gobbó, Pultos, Portás, Tubal, Dózse).

Az előadás színházkulturális kontextusa

Alföldi Róbert 1998-as korai rendezése, a rendszerváltás utáni első budapesti *A velencei kalmár*-előadás közbeszédformáló hatással bírt, mert a politikatörténeti jelenben kiáltott fel: itt vannak a nácik. Alföldi rendezése politikus feladatát azzal látta el, hogy egy olyan múltat és lehetséges jövőt idézett meg a jelenben, amely az antiszemita erőszak emlékezetével szoros kapcsolatban áll. A Tivoliban bemutatott *A velencei kalmár* nem volt megterhelve az előadás játéktörténetét megkötő kísértő múlttal. Ez nem mondható

el az 1986-ban a Nemzeti Színházban bemutatott „defenzívából” létrehozott Sík Ferenc-rendezésről; amely megtörte a negyvenkét évig tartó játékhíányt és *A velencei kalmár*t visszaemelte a hazai repertoárra.¹ Szintén nem mondható el az 1997/98-as évadban a szolnoki Szigligeti Színházban bemutatott Schwajda György-rendezésről, amelyben Shylockot Garas Dezső alakította:

„Az én problémám az, hogy meg vagyok terhelve '44-gyel, Auschwitzcal, meg vagyok terhelve a Rákosi-korszak-kal, meg vagyok terhelve '56-tal, Lakitelekkel, meg még sok egyébbel, a félelmeim hatalmasak, és úgy szeretnék élni, ahogy nem lehet, mert hiába ügyeskedem, »nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret«. Tehát ezért is gyötörödtem, hogy vállaltam-e Shylockot vagy ne, gyilkos legyek-e vagy ne, öljek-e vagy ne. És ekkor végre, amit már nagyon vártam, fiatal emberek jelennek meg, olyanok, akik nincsenek mindez-

¹ „De igazából az nehezíthette a színre állítók dolgát, hogy [...] sok-sok aggály, félelem, prekonceptcionális meggondolás kísérhette-kísérte a darabot is, a vállalkozást is. Ilyen esetben a különféle s többnyire egzaktan meg sem fogalmazott kifogásnak és igénynek egyszerre s egyidejűleg nem lehet eleget tenni, nem lehet defenzívából művészi alkotást létrehozni. [...] Sík Ferenc többszörösen súlytalanította, eljelentéktelenítette a drámát, elsimította a konfliktusokat, s a produkció jellegét a vígjátéki hangütés szabta meg.” NÁRAY István, „*A velencei kalmár*”, *Színház* 31, 7.sz. (1986): 15.

zel megterhelve. És mint egy darab véres húst, odavágják a darabot, és azt mondják, kérem szépen, nekünk erről ez a véleményünk. És egyszer csak úgy kezdenek játszani, hogy az ember fölfigyel, és azt mondja: a fene egye meg, hát ez tényleg így igaz.”²

Az 1997/98-as évadban *A velencei kalmárt* két színház is színre vitte, mindez az előadás hazai játéktörténetében egyedülálló jelenség.³ 1997. október 3-án a szolnoki Szigligeti Színház mutatta be Schwajda György rendezésében.⁴ Majd 1998. április 4-én a Budapes-

² GARAS Dezső, MÉSZÁROS Tamás „Hétköznapi fasizmus”, *Színház* 31, 7.sz. (1998): 26.

³ A Nemzeti Színházban 1986-ban bemutatott *A velencei kalmár* előadást követően *A velencei kalmárt* csak vidéki színházakban játszották. Még az 1986/87-es évadban bemutatták a kecskeméti Katona József Színházban Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében. Az 1987/88-as évadban a Pécsi Nemzeti Színházban vitték színre Szőke István rendezésében. Az 1994/95-ös évadban Galkó Balázs rendezte meg az Egyetemi Színpadon *Vidám vállalkozó* címmel. Az 1995/96-os évadban pedig a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház mutatta be Telihay Péter rendezésében.

⁴ Schwajda György az 1978/79-es évadra vonatkozóan már beadta *A velencei kalmárt* engedélyeztetésre, azonban a Kulturális Minisztérium annak ellenére sem engedélyezte a darab bemutatását, hogy Schwajda előzetesen Aczél Györggyel tárgyalt *A velencei kalmár* bemutatásáról. Schwajda visszaemlékezését lásd BOGÁCSI Erzsébet, *Rivaldazárlat*, (Budapest: Dovin Kiadó, 1991): 14–32. Schwajda Major Tamást kérte föl Shylock szerepére. Azonban *A velencei kalmár* nem engedélyezésének hatására Schwajda benyújtotta lemondó levelét az MSZMP Szolnok Megyei Végrehajtó Bizottságának. Az 1997/98-as évadban bemutatott Schwajda

ti Kamaraszínház Tivoli játszóhelyének nyitóelőadásaként, Alföldi Róbert rendezésében.⁵ A két előadást összeköti egy színész: Schwajda rendezésében Rátóti Zoltán Bassaniot alakította, Alföldi rendezésében Shylockot.

Alföldi „nem zsidó”-ra osztotta Shylock szerepét.⁶ Az előadás ima-jelenetében pedig szintetizálta a zsidó és a keresztény hitet, és vallási identitástól függetlenül egy olyan embert jelenített meg, aki „halálig ragaszkodik a kultúrájához, a hagyományaihoz, a történelméhez, a polgári, konzervatív életfelfogásához.”⁷

A rendszerváltással a Magyar Köztársaság emlékezetpolitikája szakítani kívánt minden olyan kulturális és ideológiai relációval, amely bármiféle folytonosságot mutat az államszocializmussal. Az új, demokratikus működés önmeghatározó kísérletei két fogalom

György által rendezett *A velencei kalmárban* Shylockot Garas Dezső alakította.

⁵ Az 1998. április 4-én bemutatott *A velencei kalmár*-előadás a 180 fő befogadóképességű Tivoli nyitóelőadása volt. Akárcsak 1936. október 2-án Bárdos Artúr *A velencei kalmár*-rendezése, amely a Művész Színház nyitóelőadásaként került bemutatásra Hevesi Sándor fordításában.

⁶ „Sajnos gyanakvó tekintetek keresztstűzébe is kerültem amiatt, hogy énrám osztották a szerepet. »Miért éppen a Rátóti játssza, hiszen ő nem zsidó.«, jegyezték meg többen is. Ráadásul eddig mindig nálam idősebb színészek kapták meg ezt a szerepet; gondoljunk csak Garas Dezsőre!” RÁTÓTI Zoltán, LÖRINCZ Sándor, *Félúton*, Magyarok lenni CXIV. kötet, (Debrecen: Kairosz Kiadó, 2013). 37–38. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷ Alföldi Róbert a Facebookon közzétett Rátóti Zoltánnak címzett nyílt levelét szövegváltoztatás nélkül a *Színház Online* közölte. ALFÖLDI Róbert „Nyílt levél Rátóti Zoltánnak”, *Színház Online*, hozzáférés: 2025.01.01, <https://szinhaz.online/alfoldi-robert-nyilt-levele-ratoti-zoltannak/>

köré csoportosultak: *nemzeti és keresztény*. A politikai térben a *keresztény* fogalom „valamely etikai normát jelent s bizonyos folyamatosságot sugall az ezeréves Magyarországgal, mely Európába ezzel a kereszténységgel lépett be.”⁸ A *nemzeti* fogalmának meghatározása ezzel szemben problematikus. Mindkét hagyományjelző nyomvonalként kijelölt fogalom a spinozai *omnis determinatio est negatio* szellemében jött létre a liberalizmus, az internacionalizmus, a bolsevizmus ellenében.⁹

Magyarországon a rendszerváltást követően erősödtek a jobboldali radikális pártok és mozgalmak, valamint növekedett az általuk mozgósítható választók száma. 1989-ben például megalapították az 1992-ig Magyar Nemzetiszocialista Akciócsoportként (1992-től már Magyar Nemzeti Arcvonalként, MNA) működő hungarista szervezetet Tatár Imre vezetésével.¹⁰ A radikális jobboldal erősödé-

se a rendszerváltást követően nem kifejezetten magyar sajátosság, hasonló tendenciák mutatkoztak a kilencvenes években Európaszerte.¹¹ Az antiszemitizmus a nyilvános és a politikai beszéd szintjén is megjelent. Az 1989 után újraéledő (?) magyarországi antiszemitizmus egyik vezérlakajaként számon tartott Csurka István, MDF-alelnök, az általa vezetett *Magyar Fórum*ban 1992. augusztus 20-án megjelent *Néhány gondolat a rendszerváltozás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán*. című esszéjét az 1992. augusztus 31-ére összehívott parlamenti ülésen is tárgyalták és heves vitákat váltott ki.¹² A

kinevezését Henney Árpádtól, aki Szálasi Ferenc kivégzését követően vezette az emigrációban tovább működő Hungarista Mozgalmat. Tatár 1995-ben átruházta az MNA vezetését Györkös Istvánra. A mozgalom 2016-ban feloszlott. Működésük során a mozgalom tagjai katonai kiképzéseket kaptak, évente megemlékeztek az 1945-ös budai kitörési kísérletről (Becsület napja), önálló folyóiratokat jelentettek meg (*Új Rend, Jövőnk, Hídő*) valamint hungarista jelképeket használtak nagy nyilvánosság előtt (Árpádsávos zászló).

¹¹ Vö. Hans-Georg BETZ, *Radical Right-Wing Populism in Western Europe* (London: Macmillan, 1994), Reinhard KÜHNEL szerk. *Die extreme Rechte in Europa. Zur neueren Entwicklung in Deutschland, Österreich, Frankreich und Italien* (Heilbronn: Distel, 1998), Sabina P. RAMET, *The Radical Right in Central and Eastern Europe since 1989* (Pennsylvania: Penn State University Press, 1999).

¹² CSURKA István, „Néhány gondolat a rendszerváltozás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”, *Magyar Fórum*, 34. sz. (1992): 9–16. Az 1992. augusztus 31-ére összehívott parlamenti ülésen Kövér László a FIDESZ nevében úgy fogalmazott „Csurka István nem először fogalmazza meg a maga nemzetmegváltó gondolatait, amelyeket szerencsére nem nekem kell először az újabb keletű magyarországi nácizmus alapvetésé-

⁸ UNGVÁRI Tamás, *Ahasvérus és Shylock* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999), 368.

⁹ „Ha ez a kormány a helyén marad, akár mennyire megkötött kezű is, előbb-utóbb megerősödik, kilábal, kivezeti az országot a válságból és akkor örökre befellegzett itt a bolsevizmusnak, a kozmopolitizmusnak, a liberális cafrangokba öltöztetett idegenségnek és a nemzettiprásnak, az 1945-ös szovjet hódítás óta tartó folyamatos és baloldali uralomnak. Akkor mégiscsak a keresztény középrétegek teremtik meg az európai Magyarországot. És ha így történik, akkor Magyarország a magyaroké marad, nem lehet kitárni a határokat mindenféle új betelepítés előtt, akkor a magyar etnikum végső kiszolgáltatottsága soha nem következik el.” CSURKA István, „Jegyzet”, *Magyar Fórum* 3, 8.sz. (1991): 2.

¹⁰ A Magyar Nemzetiszocialista Akciócsoport (1992-től Magyar Nemzeti Arcvonal, MNA) magát az eredeti Hungarista Mozgalom kizárólagos jogutódjának tartotta. Tatár Imre, a mozgalom alapítója, 1980-ban kapta meg

*Magyar Fórum*ban publikált judeo-bolsevik összeesküvéselméletek által áthatott cikkei mellett Csurka István antiszemitizmusa tettelegességben is megnyilvánult.¹³

A *velencei kalmárt* közvetlenül az 1998-as parlamenti választások előtt egy hónappal mutatták be, ahol a Csurka István és a köré tömörülő csoport által 1993-ban megalapított – Magyar Igazság és Élet Pártja (MIÉP), amely az 1994-es országgyűlési választáson még csak 1,59%-ot ért el, az 1998-as választáson

nek nyilvánítanom.” Dr. KÖVÉR László, „Napi-rend előtti felszólalás Csurka István tanulmányával kapcsolatban”, *Országgyűlési jegyzőkönyv*, hozzáférés: 2024.12.30.,

https://www.parlament.hu/documents/39824073/39834009/1992_08_31_OGY.pdf?t=1620746634173. Az 1992. április 28-án Székesfehérváron megrendezett Kónya Imre az MDF és Orbán Viktor a FIDESZ parlamenti frakcióvezetője között megrendezett vitán Orbán Viktor is elhatárolódott Csurka Istvántól. „A FIDESZ-ben olyan szintű publicista, mint Csurka István nem is volt. Nincs is rá szükség. Nem is lesz soha.” KÓNYA Imre, *És az ünnep mindig elmarad? Történetek a rendszerváltástól napjainkig* (Budapest: Alexandra Kiadó, 2016), 18. számú videómelléklet. A videómelléklet online is hozzáférhető: KÓNYA István, „Kónya-Orbán vita”, *Youtube*, hozzáférés: 2024.12.30.,

<https://www.youtube.com/watch?v=RhjQgIXa-Mc>.

¹³ „De kb. a ’60-as évek derekán–végén indult az Alkotóházban a titkos különbségtétel: ki urbánus, ki népi, azaz: a csendes zsidózás. Gáspár Margit akkor egyébként még az Operettszínház zseniális igazgatója volt [...]. Mindez nem mentette meg Gáspár Margitot, hogy férjét, Szűcs László dramaturgot Csurka István részegen le ne zsidózza és nyomatékul a fejére ne köpjön.” ALMASI Miklós, *Pisztoly a könyvtárban* (Budapest: Kalligram, 2019). 143–144.

táson már 5,55 %-kal önálló frakciót alapíthatott.

A rendszerváltás utáni Magyarország demokratikus működését az önmeghatározó kísérletek mellett a politikai aktivizmus, a demonstrációkon, szociális változásra irányuló cselekvésben való részvétel is jellemezte. Budapest társadalmi légkörét a rendszerváltást követően meghatározták a kilencvenes évek elejétől jelenlévő nagy számú demonstrációk.¹⁴ A taxisblokádnak, a pedagógusok, az egészségügyi dolgozók, a közművelődési dolgozók és a tűzoltók bértüntetése, a felsőoktatási tandíj bevezetése (Bokros-csomag) elleni tüntetések, a Kommunális Szolgáltatók Egyesületének blokádja, a rendvédelmi és fegyveres szakszervezetek demonstrációi, és az agrártüntetések.

Alföldi 1998-as, a Budapesti Kamaraszínház Tivoli játszóhelyén bemutatott *A velencei kalmár*-rendezése is politikailag szólalt meg egy olyan színházi mezőben, ahol már jelen van az Arvisura, a Krétakör, Zsótér Sándor és a Bárka Színház, elkezdte működését a Trafó Kortárs Művészetek Háza, de Pintér Béla még az Arvisura társulatának tagja volt és még nem létezett a Szputnyik, a HOPP-art, a Táp Színház, a Maladype és a Koma, a Tűzraktér, Jeles András és Halász Péter még nem vették át a Városi Színház vezetését, a Stúdió K pedig még nem rendelkezett önálló játszóhellyel.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Alföldi 1998-as rendezéséhez Szabó Stein Imre újra fordította *A velencei kalmárt*. A Shakespeare-drámák újrafordítása a rend-

¹⁴ A rendszerváltás utáni, 1990-től 2002-ig tüntetéseket az Index.hu magyar internetes hírportál gyűjtötte össze. N.N., „Tüntetések Magyarországon a rendszerváltás óta”, *Index*, hozzáférés: 2025.02.08.,

<https://index.hu/belfold/tuntetgotol/?token=fdbf2eeeb1bcb6bc574734aaaf2d9ca6>.

szerváltás után már bevett színházi gyakorlatnak számított. Az 1980-as évektől a színházi nyelvhasználat változásai miatt igény mutatkozott a Shakespeare-művek újrafordítására, amely Eörsi István, majd a kilencvenes évektől Nádasdy Ádám, Forgách András és Csányi János munkáival valósult meg.¹⁵ A *velencei kalmár* fordítástörténetében Hajnal Anna be nem mutatott 1968-as fordítását követően harminc évig nem készült új fordítás.¹⁶ A játékhányt megtörő 1986-os, a Nemzeti Színházban bemutatott *A velencei kalmár*-előadásban Vas István 1948-as fordítását használták.¹⁷ Az összdráma-kiadásokban megjelenő, hivatalos Shakespeare-kanon részét képező szövegeket (különösen a XIX. századi klasszikus fordításokat) a rendszerváltás után felváltották „a pontos, célratörő, kevésbé költői Shakespeare-szövegek (...) Alapfeltétel lett a jól mondhatóság, a modern nyelvhasználat; kerülendő a bonyolult mondatszerkezet és az archaizálás.”¹⁸ Ezen

¹⁵ Eörsi István 1980-ban a *Szentivánéji álom*, majd 1983 és 1988 között a *Hamlet*, a *Vihar*, a *Coriolanus* és az *Othello* fordítását készítette el. A kilencvenes években Forgách András elkészítette a *Lear* (1993), Csányi János a *Szentivánéji álom* (1993), Nádasdy Ádám pedig a *Szentivánéji álom* (1994), a *Tévedések vígjátéka* (1997) és a *Hamlet* fordítását.

¹⁶ Hajnal Anna *A velencei kalmár* fordítása nem egy összdráma-kiadás részeként, hanem a fordító *Kölcsönkenyér* című műfordításkötetében jelent meg. William SHAKESPEARE, „*A velencei kalmár*”, ford. Hajnal Anna, in *Kölcsönkenyér* (Budapest: Magvető, 1968), 295–426. Hajnal Anna *A velencei kalmár* fordítását eddig nem állították színpadra.

¹⁷ Vas István 1948-as *A velencei kalmár* fordítása először Shakespeare összes drámája 1955-ös kiadásának részeként jelent meg, amely számos későbbi kiadást megért (1961, 1964, 1972).

¹⁸ SZELE Bálint, „A magyar Shakespeare-fordítás története. Műfordítás-elméleti átte-

adaptációs törekvések jellemzik Szabó Stein Imre munkáját is. Aki az Alföldi Róbert által, Vas István 1948-as fordításából készített, „kiérlelt koncepciója” alapján látott neki *A velencei kalmár* fordításának.¹⁹ Alföldinek *A velencei kalmár* karaktereiről alkotott elképzeléseinek Szabó Stein adott nyelvet.²⁰ A fordító saját adaptációs döntéseit Vas István 1948-as fordításának adaptációs megoldásaival való összehasonlításban fogalmazta meg a *Színház* folyóiratban megjelent teljes fordí-

kintés 1785-től 2005-ig”, *Fordítástudomány* 8, 2. sz. (2006): 78–94, 91.

¹⁹ „Elolvastam Vas István fordítását, (...) Aztán leültem szépen a kis BBC-kötettel, és sorról sorra haladtam. (...) Ötszöri-tízszöri olvasásra sem értettem egy-egy mondatot, hogy fogja így érteni a néző? (...) jött a nálam szokásos következő lépés: beleírtam, átírtam, játszottam a szöveggel. Ez sem működött. Ekkor javasolta Rácz Erzsébet, a dramaturg, hogy újra kell fordíttatni. Ő ajánlotta Szabó Stein Imrét, akit én nem is ismertem. Kiválasztottunk egy jelenetet, ő készített egy próba fordítást, az tetszett – és elkezdtük a munkát. Természetesen Imre fordított, de mivel én minden előadásomhoz készítek egy pontos tervet, egy részletesen kidolgozott kottát, és a fordító ennek mentén haladt, ki lehet mondani, hogy e kotta nélkül egészen más fordítás született volna.” ALFÖLDI Róbert, „Színház és/vagy irodalom”, *Színház* 31, 8.sz. (1998): 17–18.

²⁰ „Miután megegyeztünk, kézhez kaptam Alföldi kiérlelt rendezői koncepcióját. Egyikünk sem gondolta, hogy a »megfejtést«, valamiféle doktriner egyedül helyes értelmezést tartunk a kezünkben, de külön-külön és elfogadhatónak ítéltük a további munka számára: így a rendezői elképzelés természetesen befolyásolt a fordítás folyamata során, és az általam létrehozott szövegtest, természetesen, befolyásolta azután a rendezést és a megszülető előadást.” Uo.

tásszöveg előszavában.²¹ Szabó Stein az adaptáció során az „eredeti hatást” kívánta fordítani az „eredeti szöveggel” szemben.²² Arra törekedett, hogy megfossza a szöveget „a rendezői kezet is megkötő Shakespeare-stíltól”.²³ Ezt nem a drámai jambusok elhagyásával kívánta megvalósítani, az eredeti shakespeare-i formát megtartotta. Ugyanakkor egyszerűbb, első hallásra gyorsabban dekódolható mondatszerkezeteket, meg-

²¹ „A klasszikus értelemben vett fordítói-értelmezői munka helyett inkább a rendező által már meghúzott és átszerkesztett korábbi, Vas István-fordítás *helyeinek* (az előadás konceptuális vázlatának) *újramegírása* volt a fordító dolga, aki kezdetben talán nem is annyira fordítóként, hanem inkább egy angolul jól tudó, magabiztos költői érzékkel bíró dramaturgként működött közre az előadás létrehozásában.” FORGÁCH András, „A velencei dealer. Egy új Shakespeare-fordítás”, *Színház*, 7. sz. (1998): 20. (Kiemelés az eredetiben.)

²² „A hatás fordítása ugyanis mindig a jelen körülményei között történik, ezeknek a körülményeknek kell, hogy eleget tegyen: a fordítás tehát mindig időben fordítás is, valamint a legtöbb esetben egy-egy előadás számára készülő, tehát alkalmazott munka.” TURI Tímea, „Időfordítás”, *Litera*, hozzáférés: 2024.11.11.,

<https://litera.hu/magazin/tudositas/idoforditas.html>.

²³ „Létezik a legelevenebb rendezői kezet is megkötő Shakespeare-stílus: mi magunk vagyunk tanúi a shakespeare-i dikció megmegelevenedésének és annak az örületes távolságnak, amelyet korunk közönségembere érezhet időnként, zsöllyehelyén szorongva, az érinthetetlen színpadra állított, fenségesen halottnak tűnő művel kapcsolatban.” WILLIAM SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. SZABÓ STEIN Imre, *Színház* 31, 7. sz. (1998): Drámamelléklet, 1.

szólalásokat alkotott.²⁴ Szabó Stein a Dózse irgalomról szóló megszólalásának záró felszólításban a *gentle* kifejezést, a magyar nyelvű *A velencei kalmár*-fordításhagyománytól eltérően, *keresztényként* fordította.²⁵ „Keresztény választ várunk, zsidó.”²⁶ A Dózse *keresztény* választ vár a zsidó alperestől: könnyörületet, emberséges szeretetet, irgalmat és civilizált viselkedést. „A *gentle* egyszerre enyhe, szelíd, jámbor; de emlékeztet a *gentile*, nemzsidó szóra is.”²⁷ Szabó Stein tehát azért, hogy a *gentle* kifejezést *keresztényként* fordítja, a magyar nézők számára is egyértelművé teszi, hogy ez a nyájasknak ható megszólalás, milyen cinikus felhanggal bír, és valójában milyen lehetetlen és megálgató kérést szeg az itt a Dózse Shylocknak.

²⁴ „Jelentősen rövidebb lélegzetű mondatok ezek, jól követhető, tiszta (néhol steril) szintaxissal; a fordító inkább konceptuális, igei, mint vizuális vagy érzelmfestő (belső el-entmondásait nem feloldó) metaforákkal él.” FORGÁCH, „A velencei dealer...”, 20.

²⁵ A *gentle* kifejezést a magyar nyelvű *A velencei kalmár*-fordítás hagyományban *szelíd*-nek fordítja Ács Zsigmond, Zigány Árpád, Tóth József, Hevesi Sándor, Hajnal Anna és Vas István. *Nyájasknak* fordítja Radó Antal, Rákosi Jenő, Jánosházy György és Pákozdy Ferenc. Nádasdy Ádám pedig *nemesnek* fordítja a *gentle* kifejezést.

²⁶ „We all expect a gentle answer, Jew.” (4.1.34.) WILLIAM SHAKESPEARE, *The Merchant of Venice*, szerk. John DOVER WILSON, Arthur Thomas QUILLER-BOUCH (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), 73.

²⁷ „Gentle heißt einmal mild, sanft, zahm; erinnert aber auch an gentile, nicht-jüdisch.” ZENO ACKERMANN, Sabine SCHÜLTING, „Einleitung: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Shylock-Figur seit 1945”, in *Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*, szerk. ZENO ACKERMANN, Sabine SCHÜLTING, (Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011), 3.

Szembeesítve Shylockot abszolút idegenségével, egyszerre várja el tőle a könyörületességet, és hogy ismerje el bűnösségét. Ezáltal a felperes váratlanul vádlottá válik.²⁸

Szabó Stein a fordításában meg akarta jeleníteni azokat a kontrasztokat, amelyeket vélekedése szerint Vas 1948-as fordításában „patinás-gyönyörűen, nem sok helyütt jótékony-homályosan” elmosott.²⁹ A szöveg vulgáris rétegeit Szabó Stein a korábbi fordításokhoz képest explicitebben adaptálta, és – az irodalmi nyelvet kiterjesztve a köznyelv felé – fordításába pesti szlengeket is adaptált.³⁰ A fordításban megjelennek jiddis jövevényszavak is: *mesüge*, *tróger*, *tréfli*, *bóvli*, *kóser*, *rüfke*. A jiddis jövevényszavak azonban nem csak Shylock megszólalásaiban szerepelnek, a velencei keresztények is használják őket. Szabó Stein a Shakespeare-szöveget az 1998-as politikatörténeti és társadalmi jelenhez aktualizálta. Bár az előadásban nem szerepelt Salarino első megszólalása, a tőle elhangzó *rich burghers* szókapcsolatot Szabó Stein az országgyűlési választás előtt bemutatott előadás számára „szabad polgárok-

²⁸ „A dözse *gentle gentile*-ként olvasva olyan választ is követel, amelyben Shylock hajlandó félretenni zsidó identitását. Fel kell hagynia a bosszúval, és meg kell nyílnia a keresztény szeretet logikája előtt. De ugyanakkor nem felejt el, hogy ő egy zsidó, aki mindig kívülálló lesz a jelenlévők számára, akiket a *mi* többes szám első személyben homogén közösségként konstruál.” Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁹ Uo.

³⁰ Szabó Stein Imre *A velencei kalmár* fordításában használt szleng kifejezések a *ringbe száll*, *piti*, *haver*, *duma*, *bunyó*. A fordításban megjelennek német jövevényszavak (*seftel*, *slejm*, *fater*, *echte*, *hecc*, *kóceráj*), jiddis jövevényszavak (*mesüge*, *tróger*, *tréfli*, *bóvli*, *kóser*, *rüfke*), angol szleng (*steksz*), argó kifejezés (*nyüzüge*) és cigány jövevényszó (*bipsi*) is.

nak” fordította.³¹ A politikai és nyilvános beszéd szintjén is megjelenő antiszemitizmus mintájára az I. felvonás 3. színében, a kölcsönkérési jelenetben, Shylock az *árja* kifejezést használja.³² Szintén a kölcsönkérési jelenetben a terrorizmusra vonatkozóan találunk utalást amikor Shylock, az eredetileg kalózkodra vonatkozó *water-thieves* kifejezését Szabó Stein *eltérítőkként* adaptálja.³³

A velencei kalmár Szabó Stein Imre első drámafordítása.³⁴ Amely a 2010-ben megje-

³¹ „Hogy a »rich burghers«-t bátor önkénységgel és nagyon maian »szabad polgárok«-nak fordítja (ennyi választási kampány után tiszta sor).” FORGÁCH, „A velencei dealer...”, 22.

³² „Hogy mennyire *árja*, majd megmutatom.” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 6. (Kiemelés tőlem – H.L.)

³³ „A hajók csak deszkák, s a matróz is csak ember, aztán ott vannak a földi és vízi térítők – az *eltérítők*, ha érted, kik nem épp emberfélők.” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 5. (Kiemelés tőlem – H.L.)

³⁴ Szabó Stein Imre *A velencei kalmár* fordítását megelőzően nem foglalkozott drámafordítással. 1989-ben jelent meg *Számbátjon felé: a jeruzsálemi átjáró* című kisregénye. Majd 2006-ban *Pontos idő* című elbeszélése a *Főbűnösök* című hét szerzős antológiában, valamint 2020-ban *Soha-Napló a pokol tornácáról* című holokauszt-kisregénye. *A velencei kalmár* fordítását követően Szabó Stein Imre szintén Alföldi Róbert felkérésére fordította le Shakespeare *Macbeth* című darabját is, amelyet 2001. november 3-án mutattak be először Szabó Stein fordításában a Tivoliban. Szabó Stein *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák* című fordításkötetében *A velencei kalmár* és a *Macbeth* mellett Thomas Kyd *Spanyol tragédia* című fordítása kapott helyet, amelyet Lukáts Andor vitt színre 2006. december 17-én a Tivoliban. Valamint Christopher Marlowe *Dr. Faustus* című művének fordítása, amelyet 2010. május 15-én

lent önálló drámafordítás kötetében Shakespeare *Macbeth*, Thomas Kyd *Spanyol tragédia* és Christopher Marlowe *Dr. Faustus* című drámájának fordítása mellett került kiadásra.³⁵ A *velencei kalmár* Szabó Stein-féle fordítását az 1998-as előadást követően a mai napig nem állították újra színpadra.³⁶ Az 1998-ban, a *Színház* című folyóirat mellékleteként megjelent teljes fordításszöveg egyben az előadás rendezői példányának másolata is.

A teljes fordításszöveget a hagyományos shakespeare-i dramaturgia szerint közölték, jelölve a húzásokat, a rendezői instrukciókat, a jelentősszevonásokat és a kiegészítő jeleneteket is.³⁷ A rendezői példány jelenetezési technikát használ, amely javarészt megfelel a színmű színek szerinti felosztásának. Az ötfelvonásos színművet két részben, egy szünettel játszották. Az első színpadi felvonást tizenhárom, a második színpadi felvonást hat jelenet tagolta. A szöveg II. felvonásának első és hetedik színét, a marokkói herceg jeleneteit, összehúzták, és az előadás I. felvonásának 10. jeleneteként játszották.

Káel Csaba vitt színre először, szintén a Tivoliban.

³⁵ SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. SZABÓ STEIN Imre, In: *Színház* 31, 7.sz. (1998): Drámamelléklet. SZABÓ STEIN Imre, *Benn a pokol. Erzsébet-kori tragédiák* (Budapest: Ulpius-ház, 2010): 227–343.

³⁶ *A velencei kalmár* az 1998-as bemutatót követően 2024-ig 15-ször került bemutatásra magyar nyelven. Az előadások Vas István vagy Nádasdy Ádám fordítását használták.

³⁷ A *Színház* folyóirat drámamellékleteként megjelent teljes fordításszövegben pontosan jelölték, hogy Alföldi *A velencei kalmár*-jában „milyen rendezői utasítások alapján történt a kivitelezés, és hogy a rendezés pontosan mely részeit használta az eredeti szövegnek-darabnak, és mely részeire »nem tartott igényt«.” SZABÓ STEIN, ford. *A velencei...*, 1.

A rendezői példányban belső húzások, szövegközi húzások is vannak. Az előadásban javarészt azok a szövegrészek nem hangzottak el, amelyek mitológiai vagy bibliai utalásokat tartalmaztak.³⁸ Kihúzták azokat az informatív megszólalásokat is, amikor egy-egy szereplő önmagát narrálja és informálja a többi szereplőt vagy a nézőket, hogy mit fog tenni. Azokat a nagyobb hangvételi megszólalásokat, amelyek nem viszik előre a cselekményt, hanem már megtörtént dolgokat összegeznek, vagy egy gondolatmenetet költőileg bontanak ki, rövidebbre húzták. Solanio szerepét kihúzták az előadásból és szövegeit Gratiano, Salarino és Lorenzo között osztották szét.

Az I. felvonás 1. színét az alkotók két különálló jelenetre bontották és két különböző helyszínre adaptálták. A szín első fele, az első jelenet egy szórakozóhelyen játszódik. Shylock már itt, az előadás első jelentében megjelenik. Betér a keresztények szórakozóhelyére, ahol miután Antonio leköpi, elzavarja.³⁹ A jelenetet kiegészítő játékban is megjelenő antiszemita erőszak mellett, hogy már az előadás elején fölvezolta a velencei társadalmi berendezkedést, megalapozta a tárgyalási jelenetet záró pogromszerű betoldást. A tárgyalás után távozó Shylocknak ugyanis a betoldott jelenetben két rendőr útját állja, térdre kényszerítik, le-

³⁸ Belső húzásként kimarad az előadás második jelenetéből, amikor Bassanio Portiát Cato lányához, Brutus Portiájához, Belmontot pedig Kolkhisz partjához hasonlítja. Az első felvonás negyedik jelenetében pedig nem hangzik el Shylock példázata arról, amikor Jákob Lábán juhait őrizte.

³⁹ „SHYLOCK Jó estét! (Odamegy a bárpult-hoz) Kaphatnék egy forró teát? PULTOS Itt nincs tea. *A többiek közelednek a pulthoz.* SHYLOCK (mosolyog) Akkor azt kérem, amit az urak isznak. ANTONIO Azt zsidók nem ihatják. Nem kóser.” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 2.

fogják, így négykézláb írja alá a végzést, miközben Portia vezeti a kezét. Majd Antonio lerúgja a térdeplő Shylockot, és a velencei keresztények körbe állva felváltva rugdossák őt, miközben klezmer zene szól.⁴⁰ Az előadás Gratiano tréfás megszólalása helyett Portia Lorenzótól átvett megszólalásával zárul.⁴¹

A Hevesi Sándor által Novelli-szenírozásnak keresztelt játék Alföldi rendezésében is megjelenik, azonban megkettőzve.⁴² Az első felvonás 11. jelentében a Karácsony Zoltán által alakított Lanzelo a vallási és etnikai előítéletek reprezentálásával parodizálja Shylock veszteség-pillanatát. Antiszemita gúnyolódások közepette számol be Shylock veszteség-pillanatáról. Gesztusaival jelzi: kipát hord, horgas orra van és arca két oldalán pajesza. Shylock érzelmi váltakozásait eltúlozza, a földre vetve magát, mint egy kisgyer-

⁴⁰ „Alföldi rendezése azt véli a néző tudatába, hogy egy zsidó halála is holocaust; hogy Shylock halála nem zsidó halál, hanem egy, a másik halálát akaró embernek más emberek gyűlöletéből fakadó halála; s hogy a gyilkolni készülő magányos áldozatot leölő gyilkos csoport morálisan ugyan halottabb a halottnál, de a bakancsos lábak, feszülő inak, vilámló tekintetek mindenre készek: ez a Velence nem csak más embert nem ismer – embert se.” TARJÁN Tamás, „Holocaust”, *Critikai Lapok* 7, 6. sz. (1998): 4.

⁴¹ Az előadás végén Portiától elhangzó sorokat az eredeti műben Lorenzo mondja Jessicának az V. felvonás 1. színében: „Az ember, aki legbelül zenétlen, / S eltörnek lelken az összhangzatok, Az / kész az árulásra, törvetésre: Szellem / a tompa űr sötétje, Lelke csönd; a / néma árnyékvilág. Ne bízz benne. / Hallgass a zenére! Zenét!” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 25.

⁴² A Novelli-szenírozásról lásd HEVESI László, „A vendégjáték mint stílusformáló tapasztalat”, *Theatron* 18, 2. sz. (2024): 169–186.

mek, hisztizik. Ezt követően berobban Shylock, aki ellentétezőve Lanzelo ábrázolását újra elmondja a monológot. Azonban míg Lanzelo előadásában Shylock veszteség-pillanata nevetést vált ki a nézőkből, addig Shylock személyes elbeszélésében együttérzést.⁴³

Az előadás első felvonása a dráma III. felvonásának 1. színével zárul. A zárójelenetnek egy televíziós műsor, a Velencei Gazdasági Híradó ad játékkeretet. A Shylockkal beszélgető műsorvezető az eredeti szereplők egy-egy szövegrészletét veszi át. Shylock nagymonológja közben a híradóból premierplánban sugárzott arca az összes képernyőn megmerevedik és Shylock metalepszis-szerűen a színpadra robbanva minden megszólalását egy-egy a színpad pástjának két oldalán ülő nézőnek szegezve, ide-oda szaladva osztja szét nagymonológját.

A második felvonás nyitányaként újra Shylockot látjuk, imádkozás közben. Ez az ima Alföldi rendezésének egyik kulcspillanata.⁴⁴

„(...) abban benne volt a zsidó hit és a keresztény hit, mert az Isten volt jelen. És benne volt az, amikor egy ember a halálig ragaszkodik a kultúrájához, a hagyományaihoz, a történelméhez, a polgári, konzervatív életfelfogásához. És jelen esetben teljesen lényegtelen, hogy az az ember egy zsidó volt. Abban a színházi pillanatban az egyén és a világ, az ember és az Isten, az ember

⁴³ Georg Tábori 1978-as *Bárcsak a lányom holtan feküdné a lábam előtt az ékszerekkel a fülében: Improvizációk Shakespeare Shylock-jára* című *A velencei kalmár* adaptációjában a tizenkét színész tizenkétszer játszotta el Shylock veszteség pillanatát (Novelli-szenírozás).

⁴⁴ Az ima szövegét nem tartalmazza a *Színház* folyóirat mellékleteként megjelent, az előadás instrukcióival és húzásaival kiegészített Szabó Stein-fordítás.

és a család, az ember és a nemzet viszonya jelent meg.”⁴⁵

Alföldi az előadás ima jelenetében szintetizálja a zsidót és a keresztényt. Az ima-jelenetben Shylock vendégszövegként két létező zsidó imát mond el. Shylock a *S'má Jiszlél* imával kezdi meg az ima gyakorlatát. A Tórából származó ima „az egyistenhit első megvallása a világtörténelemben, a zsidó hit alapjainak kifejezése.”⁴⁶ Ezt követi az *Amida*, a főimádság (más néven *Smóne eszré* vagy Tizennyolc áldás) a zsidó liturgia központi imája.

Rendezés

A Kapás és Horvai-osztályban színészként végzett Alföldinek *A velencei kalmár* a hetedik munkája volt rendezőként.⁴⁷

Alföldit *A velencei kalmárban* elsősorban nem a történet, hanem a karakterek és azok viszonyai érdekelték. „A szereplőkről, például Portiáról és azok viszonyairól – Antonio/Bassanio – volt határozott és eredeti el-

képzelése.”⁴⁸ Ezen elképzelésekből állt össze az a rendezői koncepció, amelynek Szabó Stein Imre adott nyelvet.

Alföldi *A velencei kalmár* szerepeit javarészt fiatal felnőttekre, a tágabb értelemben vett harmincas korosztályra osztotta. E nagyjából azonos korú velencei keresztények felmutatása által az előadásban hangsúlyozta, hogy „körükben a többszörös másság és az anyagi érdek ellentétén kívül a neveltetés és a nemzedéki lét ellentéteiről is szó van.”⁴⁹ A Budapesti Kamaraszínház társulati tagjai mellett László Zsolt művész vendégként alakította Antoniot, Mundruczó Kornél pedig főiskolai hallgatóként játszotta Gratianot, valamint a marokkói és az aragoniai herceg kísérőit. Alföldi rendezésében szerepösszevonások is alkalmazott. Mundruczó Kornél mellett Horváth Ferenc, Katona Zoltán és Bozsó Péter is több szerepet játszott. Bozsó szerepösszevonásai dramaturgiai funkcióval is bírtak; ő játszotta el Portia összes kérését. Így az előadásban vélelmezhető volt, hogy „azonos férfi ölt különféle jelmezeket, hogy kipuhatolja a ládika és Portia »nyitját«.”⁵⁰

Alföldi Shylock szerepét Rátóti Zoltánra osztotta. *A velencei kalmár*t megelőzően két alkalommal osztotta a főszerepet Rátótira a Budapesti Kamaraszínházban. 1996. február 3-án a Shure Stúdióban Martin Sherman *Hajlam* című művében, amely két férfi tragikus szerelmét mutatja be a dachau koncentrációs táborban, Rátóti alakította Maxot. 1997. február 5-én pedig az Ericsson Stúdióban Csehov *Sirály (Madárkák)* című drámájában Rátóti játszotta Trigorin szerepét. Alföldi rendezésében Rátóti saját korával megegyező, harminchét éves Shylockot alakított. A játékhagyományra nem jellemző, hogy Shylock

⁴⁵ Alföldi Róbert a Facebookon közzétett Rátóti Zoltánnak címzett nyílt levelét szövegváltoztatás nélkül a *Színház Online* közölte. *Színház Online*, 2020. szeptember 2., hozzáférés: 2025. január 1.

<https://szinhaz.online/alfoldi-robert-nyilt-levele-ratoti-zoltannak/>

⁴⁶ HOLLANDER György, „Smá Jiszlél”, *Egység Magazin*, (1996): 4.

⁴⁷ Alföldi 1995. április 28-án debütált először rendezőként a Vígszínházban a Házi Színpadon *Trisztán és Izolda* című előadásával. A Vígszínház Pesti Színház játszóhelyén 1998-ig két rendezését mutatták be: 1996. december 1-jén a *Colombe*-ot és 1997. november 30-án a *Phaedra-story*-t. A Szűcs Miklós által igazgatott Budapesti Kamaraszínházban *A velencei kalmár* bemutatóját megelőzően két rendezését a Shure Stúdióban, egyet pedig az Ericson Stúdióban mutattak be.

⁴⁸ SZABÓ STEIN Imre, „Színház és/vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról”, *Színház* 31, 8. sz. (1998): 18.

⁴⁹ TARJÁN Tamás, „Holocaust”, 3.

⁵⁰ NAGY András, „A velencei bróker”, *Színház* 31, 7. sz. (1998): 17.

fiatal felnőttként jelenjen meg. Alföldi rendezésében ezáltal a szerep megszabadult minden olyan sztereotip képzettársítástól, amely az idősök színpadi ábrázolásához kapcsolódik. Például így Shylockot nem az idős kora miatt nem lehet meggyőzni arról, hogy elálljon az egy font hústól. A rendezésben Shylock ugyanabból a generációból származik, mint Antonio. Mindketten fiatal felnőttek. Akik, képesek lehetnének arra, hogy megértsék egymást és együttesen bírálják felül azt a társadalmi működést, amibe beleszülettek és amit ők is fenntartanak.

Alföldi, azáltal, hogy a magát a rendszerváltás után nyilvánosan is gyakorló kereszténynek valló Rátótira osztotta Shylockot, hangsúlyossá tette, hogy Shylock szerepét „nem zsidóra” osztotta.

A rendezés Antoniónak úgy adott karaktert, hogy a Bassanio iránt érzett vonzalmát szerelemként definiálta.⁵¹ Antonio és Bassanio szerelme megjelent a fordításban is, és nyílt megnyilvánulása volt az I. felvonás 2. jelenete, amikor Bassanio és Antonio lepedővel a derekukon feküdtek a pást közepén

⁵¹ Vas István 1981-ben *A velencei kalmár* című tanulmányában utalásokat tesz arra vonatkozóan, hogy Antonio szerelmes Bassanio-ba: „Azt írja [Antonio] többek között: „minden adósságod eltöröltetett velem szemben, csak éppen látni szeretnélek, miközben meghalok. De azért csak mulass jól; ha szereteted nem beszél rá, hogy jöjj, levelem se tegye.” Hát nem a szerelmes búcsúzik így a szerelmétől?” VAS István „A velencei kalmár”, *Nagyvilág* 26, 7.sz. (1981): 1071–1084, 1077. A *Nagyvilág* című folyóirat 1981-ben biztosított helyet *A velencei kalmár* megvitatásának. Ennek részeként jelent meg Vas István tanulmánya mellett Hegedüs Géza és Kéry László tanulmánya is. Vas István tanulmánya 1982-ben a színmű kiadásának utószavaként is megjelent. William SHAKESPEARE, *A velencei kalmár*, ford. VAS István (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1982), 139–167.

vagy ahogyan Antonio az utolsónak vélt perceiben szorosan magához ölelte Bassaniót.⁵² Az I. felvonás 2. jelenetének szerelmi jelenetében László Zsoltot és Bozsó Pétert félmeztelenül, derekukra lepedőt tekerve látjuk. Meztelen férfi felsőtest az előadás tárgyalási jelenetében tér vissza. Rátóti Shylockja félmeztelenre vetkőzik mielőtt nekilátna kivágni az egy font húst a szintén félmeztelen Antonio mellkasából.

Alföldi a belmonti színeket megfosztotta a játékhagyományra jellemző meseszerűségtől. A *velencei kalmár*-előadásokban a belmonti színek dramaturgiai funkcióját abban látták, hogy Antonio a háromezer dukát kölcsönt azért veszi fel Shylocktól, hogy Bassanio el tudjon utazni Belmontba szerencsét próbálni Portia ládikás leánykérésével. Ezekben a rendezésekben Portia egy a férfi-tekintet által tárgyiasított trófeaként jelent meg, aki nem rendelkezik szabad választási lehetőséggel. Alföldi azonban Portia karakterét emancipált üzletasszonyként jelenítette meg, aki alkalmazkodik a férfiak által uralt üzleti világhoz. És már nem passzív résztvevője a ládikás játéknak, hanem egy nem egyenlő jogokkal rendelkező, ugyanakkor egyenlőségért küzdő nő.

Alföldi egy kortárs üzleti környezetbe helyezte el *A velencei kalmár* történetét. Jóllehet, az előadásban használtak írógépet, vezetékes- és mobiltelefont, VHS kazettát, de ezek a kellékek nem egy meghatározható kor képét rajzolták ki, hanem egy modern

⁵² A tárgyalási jelenetben, amikor Antonio arra vár, hogy Shylock kivágja belőle az egy font húst, és Bassaniót megragadja kezénél, mindenki füle hallatára megvallja érzéseit Bassanionak. Szabó Stein fordításában Antonio érzelme explicitebb formában jelenik meg a korábbi fordításokhoz képest: „„Beszélj rólam, s ítélje meg ő, ha / Vége a mesének, hogy kóstolt-e / Bassanio *igazi szerelmet*.” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 22. (Kiemelés tőlem – H.L.)

kor attribútumaival jelölt térben jelenítették meg a színmű társadalmi viszonyrendszerét.⁵³ Alföldi a rendezésében képekkel kommunikál, előadásainak sajátossága a felmutatás. Távoli asszociációkat egy-egy pillanatra felvillant kommentárok nélkül. Például a marokkói herceg megjelenésében és hanghordozásában is az arabokról alkotott sztereotip képet mutat fel. Ez a néző értelmezésében új jelentésbeli kapcsolódásokat nyithat meg, amikre az előadás egyértelműen nem reflektál.

Alföldi rendezése esztétikailag nem kihívó, azonban politikai állítása sarkalatos. A rendszerváltás utáni egyik első pesti, politikailag erős előadásnak is mondható. A 1998-as parlamenti választások előtt egy hónappal a jobboldali radikális mozgalmak és antiszemita politikai megnyilvánulások jelenlétére hívta fel a figyelmet. Arra, hogy a gyűlöletbeszéd, az uszítás fizikai erőszakhoz vezet. Ezt vetítette előre az ötödik felvonás vége, amikor a radikalizálódó fiatal keresztények, miután minden rendeződni látszik, metál zenére pogózásba kezdtek, majd miközben a zene kiűszott és a színpad lassan elsötétült, bakancsok metrikus dobogása szólt.

Színészi játék

Rátóti Zoltán Kapás- és Horvai-tanítvány, akárcsak Alföldi. Rátóti saját életkorával megegyező, harminchét éves Shylockot alakított. Nem akarta öregebbnek mutatni sem hangtónusában, sem mozgásában. Színpadi hangképzéssel beszélt, gyakran keverve mellhanggal, kissé öblösítve. A shakespeare-

⁵³ „Ami pedig az öltönyt, az írógépet, a videót, a mobiltelefont illeti, én úgy vettem észre, hogy ez a színészeknek is segített abban, hogy ne szavaljanak művelten, ahogy Shakespeare-nél Magyarországon szokás, és az egész valahogy természetesebben szóljon.” ALFÖLDI Róbert, MÉSZÁROS Tamás, „Hétköznapi...”, 24.

i szöveget nem jambikusan szavalta, a hétköznapi beszéd szerint tagolta megszólalásait. Egyenes tartással közlekedett a velencei keresztények között, elnyomottsága, alárendeltsége mozgásában nem jelent meg. A gyűlöletnek, a lobbanékonyságnak nem mutatta játékában jeleit. Az előadás felvételén a kölcsönkérési jelenetben elhagyja a „De tréfából írd be föléje mégis.” – megszólalását.⁵⁴ Rátóti Shylockja ugyanis nem kezelte tréfaként az egy font hús zálogot. Nem bosszúállónak vagy vérszomjasnak akarta mutatni ezzel az alakot, hanem tárgyilagosnak. Nem akarta komikusan ábrázolni Shylockot. Így elhagyott minden olyan játékot, amikor Shylock az alávetettség kényszerűségéből fakadóan mulatságosnak mutatná magát Antonio és Bassanio előtt. Ám Rátóti nem is tragikus alakként formálta meg Shylockot, hanem visszafogottságában mutatta meg. Megszólalása az I. felvonás 3. jelenetében az alak tételmondatává vált: „Mert tanuljon túrni, aki zsidó.”⁵⁵ Rátóti Shylockja lassú, csendes folyamatként gondolt a velencei közegbe való asszimilációjára, melynek legfontosabb cselekvése a túrés. Vallását a közösség elől elrejtve gyakorolta. Nem viselt kipát, amikor betért a keresztények szórakozóhelyére az előadás elején. Először csak akkor láttuk a fején, amikor Antonio és Bassanio meglátogatták őt otthonában a kölcsönkérési jelenetben. Az előadás második felvonásának kezdetekor a monitorokon látjuk, amint Shylock imaszíjat (Tfilin) vesz magára, vállára imakendőt (Tálit), majd félhomályban, könyvvel a kezében bóherolva imádkozik. Az imaszíjban való imádkozás, a kar és a fej Istennek való szertartásos felajánlása, az

⁵⁴ SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 6. Habár a drámamellékletként megjelent rendezői példány-másolat szerint ezt a részt nem húzták ki.

⁵⁵ Uo. Vas Istvánnal az idézett sor így hangzik: „Mert a túrés törzsünknek osztályrésze.” VAS, ford., *A velencei...*, 20.

ortodox judaizmus vallásgyakorlataira jellemző. Rátóti több interjúban is beszélt arról, hogy ateista szülők gyerekeként fiatal felnőttként a keresztény vallás gyakorlása meghatározó lett számára.⁵⁶ A próbafolyamat során egy zsinagógában részt vett a reggeli imákon, hogy pontosan elsajátíthassa a zsidó ima gyakorlatát.⁵⁷

A kölcsönkérési jelenetben Rátóti Shylockja a pást egyik végében az asztalra, háromszög pozícióban támaszkodva áll hátul Bassanionak. Rátóti Shylockja Bassanióval udvarias. Teával és ülőhellyel kínálja.

⁵⁶ Rátóti Zoltán 2006 és 2011 között az őrségi Magyarföld kistelepülés polgármestere volt, ahol templomot építtetett. „Természetesen többen kinevettek, volt, aki durván elhajtott, míg mások azzal jöttek, hogy már nem tudok mivel feltűnni, sikertelen a színészi pályám, ezért építek templomot. Ezek a gondolatok azonban nem fékeztek, hanem nagyon nagy alázatra neveltek, mert majd tíz évet ölelt fel az az idő, amíg a gondolatból megvalósult épület lett.” RÁTÓTI Zoltán, „Hogyan lesz ateista szülők gyereke templomépítő ember?”, *Magyar Kurír Katolikus Hírportál*, hozzáférés: 2025.03.29., <https://www.magyarkurir.hu/hirek/hogyan-lesz-ateista-szulok-gyereke-templomepito-ember>.

⁵⁷ „Szerintem a hit mélysége a lényeg, és nem az, hogy zsidó, keresztény vagy muszlimán színész alakítja-e [Shylockot]. Az a fontos, hogy a hit milyen elementáris erővel van jelen az életében. A zsidó imák tanulmányozására heteken át bejártam a fővárosi zsinagógában zajló reggeli, ám nem nyilvános imákra. A zsidó hitközség támogatta a kérésemet, és gyönyörű világ tárult fel előttem. A darabban egy zsidó imát kellett elmondanom, pontosan megtanulva minden szavát, minden mozzanatát. Tudatosan törekedtem arra, hogy átéljem az ima lényegét, csak így tudtam hiteles alakítást nyújtani.” RÁTÓTI, *Félúton...*, 38.

Ugyanakkor végig fölérendelt pozícióból beszél a fekete műbőr forgószékekben ülő Bassanióhoz. Megszólalásait kereskedőkre jellemző heves, ugyanakkor határozott kézmozdulatokkal kíséri. Amikor arról beszél mit tesz és mit nem tesz a keresztényekkel, a bal kezén veszi sorra az azonos cselekvéseket míg a jobb kezén a különbségeket. Antonio megérkezésével a képernyőkön látjuk ahogy szinte suttogva felfedi Antonio iránt érzett gyűlöletét. Azonban Antonioval szemben nem mutatja ki érzéseit.

A tárgyalási jelenetben Rátóti Shylockja nem tudott tovább tűrni: jobb kezében a késel karkörzéseket végzett, felkészült, hogy kivágja az egy font hús zálogot. Majd nekifutásból készült behajtani a szerződés szerinti jogos jussát. Azonban ebben a pillanatban Heller Ágnes szerint Shylock „a rossz radikalizálódásának kitörése folytán velenceivé válik.”⁵⁸ A rossz radikalizálódása kifejezést Heller Sartre nyomán használja:⁵⁹

„Az elnyomottakat elnyomóik pillantása, tekintete határozza meg. El kell fogadniuk azt a szerepet, amelyet elnyomóik jelölnek ki számukra. Csak úgy szabadíthatják fel önmagukat, ha miközben elfogadják önmagukat, azonnal elnyomóik ellen fordulnak: most ők kezelik tárgyként s nem alanyként azt, aki őket tárgyként kezelte.”⁶⁰

⁵⁸ HELLER Ágnes, „Az abszolút idegen”, in *Kizökkent idő: Shakespeare a történelemfilozófus I.* (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 138.

⁵⁹ Sartre Franz Fanon *A föld rabjai* című könyvéhez írt előszavában ír az elnyomottak generációkon át öröklődő feljűk irányuló erőszakról, amely sajátjukká válva az elnyomók felé irányuló erőszakká radikalizálódik. Ezt nevezi Heller Ágnes Sartre nyomán a „rossz radikalizálódásának”.

⁶⁰ Uo.

Rátóti Shylockja a tárgyalást követően nem száll szembe az erőszaktevőkkel. Miközben rugdossák védekezik ugyan, de nem üt vissza. Némán tűri ahogy végig rugdossák a színen.

Az előadás másik meghatározó alakítása Egri Katihoz kapcsolódik. Egri Kati Portiája eltért a játékgyománny Portia-alakításaitól. Nem azt a hagyományos szerepívet követte, miszerint Portia egy az apja végakarátának kiszolgáltató, szabad férjválasztási joggal nem rendelkező nő, aki a tárgyalási jelenetben páratlan logikai készségéről tesz tanúbizonyságot egy alapvetően férfi szerepkörben. Egri Kati Portiája üzletasszony, aki úgy próbál érvényesülni a férfiak által uralt gazdasági világban, hogy úgy viselkedik és öltözködik, mint a férfiak. Fekete kosztümöt és fehér inget viselt, akárcsak Antonio és Shylock. A kosztüm felső részének váltómé- se széles vállakat kölcsönzött Portiának. Elő- ször színen a Shylock irodájához hasonló térben, íróasztalánál ülve látjuk, amint a Belmonti Gazdasági Magazint lapozza. Rö- vid parókája, élesen kontúrozott sminkje nem a játékgyománnyban megszokott me- sei vagy költői Portiát jelenítette meg, ha- nem egy modern, egyenjogúságért küzdő Portiát. Egri rekeszből indított, sok mell- hanggal kevert határozott, gyors tempójú, hangos megszólalásai erőt kölcsönöztek ala- kításának. Gesztusaiban nem volt lágy- ság. Minden mozdulata, helyzetváltoztatása, ha- tározott volt, akárcsak terpeszállásban el- hangzó megszólalásai. Egri saját koránál idősebb Portiát alakított, aki ebédre salátát eszik fallikusan elrendezett sárgarépával; a kérőkről készült videófelvételek megtekinté- séhez pedig szemüveget vesz fel.

Amikor Portia fogadja a kérőket, rene- szánszt idéző, vajszerű, magasított derékvo- nalú fűzős felsőruhát visel íves kivágással, haragosan szabott, hajtásokkal bővített szoknyával, a hajában hátra bukó fehér fá- tyollal. Amikor Bassanio a jó ládikát választja és Portia leveszi magáról a fátylat a paróká-

val együtt, Egri Portiája megfiatalodik. Gesz- tusaiba, megszólalásaiba fokozatosan lágy- ság költözik. Hanghordozása levegősebbé válik, kevesebb mellhang és több a felső re- giszterben megszólaló hang jellemzi.

A tárgyalási jelenetben aztán Portia nad- rágkosztűmben jelenik meg, hátrafogott haj- jal, férfialapban. Egri nem maszkolja el ma- gát, nem ragaszt álszakállat vagy bajuszt és nem változtatja el a hangját. Mindenki elfo- gadja, hogy ő most Balthasar, egy férfi. Játé- kában itt keveredik a Portia első megjelené- sekor látott határozott mozgás és kommuni- káció és a Bassanióval való jelenetből meg- ismert lágy- ság. Rögtön megnyeri magának Shylock bizalmát, amikor nem tudja megkü- lönböztetni az azonos ruhát viselő Antoniot és Shylockot.⁶¹ Karon fogja Shylockot, és fél- revonva őt, meleg baráti hangon próbálja meggyőzni arról, hogy vonja vissza követelé- sét. Miután Shylock nem hajlandó elállni a követelésétől, Egri Balthasárja egyre sziká- rabbá válik és elismeri Shylock jogos követe- lését.⁶² Balthasar-alakítása mögül olykor jól felismerhetően feltűnik Egri Portia-alakítása is.⁶³ Portia-alakítása kerül előtérbe például,

⁶¹ „PORTIA De melyik a kalmár, s melyik a zsi- dó?” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 21.

⁶² *A velencei kalmár* jogi megközelítéséről lásd PETHŐ Nóra, „»Mérd föl, hogy mennyi hitelt kaphatok« – a jog hitelessége *A velen- cei kalmárban*”, in *Iustitia emlékezik: Tanul- mányok a „jog és irodalom” köréből*, szerk. FEKETE Balázs, MOLNÁR András, 229–245 (Budapest: MTA Társadalomtudományi Ku- tatóközpont, Jogtudományi Intézet, 2020).

⁶³ Amikor a tárgyalási jelenetben Bassanio Antonio vallomására válaszul azt feleli: „An- tonio, tudd meg, a feleségem / Oly drága ne- kem, mint maga az élet: De / hitves, világ s az egész kóceráj Nem ér / nekem többet, mint az életed”, Portia a falba támaszkodva áll, majd azt mondja: „A feleséged nem kö- szönné meg, / Ha ő is hallaná nagylelkűséged.” SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 22.

amikor Shylock nekifutásból készül kivágni az egy font húst. Ekkor Egri finoman megmutatja Portia morális dilemmáját, azt, ahogyan Antonio mellett állva egyszerre akarja Antonio vesztét és megmenekülését is.

Az előadás végén Egri Portiája lezserebbül, kibontott hajjal, fekete blézerben, alatta fehér csipkefelsőben, térdig érő fekete szoknyában és fekete bakancsban ugrik Bassanio nyakába.

Amikor kiderül, hogy Bassanio elajándékozta a Portiától kapott gyűrűjét, Egri Portiája a mellkasánál megragadva dühből ellöki Bassaniót. Erre Bassanio indulatosan, felfújva magát megindul Portia felé. Az indulat erőszakba fordul át amikor Portia úgy kénytelen felfedni Bassanio előtt, hogy ő volt Balthasar, hogy Bassanio az íróasztalon háttára fektetve fojtogatja őt.

Az előadás végén Egri felpattan az asztalra, hogy fokozatosan lassuló tempóban és csökkenő hangerővel a színpadi suttogásig intonálva mondja el a Lorenzótól átvett mondatokat. Hogy aztán a „Hallgass a zenére!”-végszóra megszólaljon a metál zene, ami a velencei keresztényekből fokozódó agressziót vált ki.

Színházi látvány és hangzás

A Tivoli téglalap alapú színháztermének két végében elhelyezkedő színpadot középen egy körülbelül két méter széles pást kötötte össze.⁶⁴ A nézők a pást két hosszanti oldalán

⁶⁴ A Tivoli Színház a Nagymező utca 8. szám alatt, az eredetileg Ernst Lajos műgyűjtő tulajdonában lévő, Fodor Gyula által tervezett szecessziós bérház földszintjén jött létre a Lechner Ödön által tervezett előcsarnokkal és Rippl Rónai József üvegablakaival. A földszinti helyiség az 1914-től Tivoli, majd 1994-ig Tinódi Moziként működött. 1995-ben kezdődött a Tivoli színházzá történő átépítése König Tamás és Wágner Péter építészeti tervei alapján, amely 1997-ig húzódott. A néző-

helyezkedtek el. A színészek a nézőtér fölötti karzaton is játszottak. A játéktér két rövidebb oldalának falán három-három egymás mellett elhelyezett monitor kapott helyet, amin az előadás során különböző előre felvett és élőben sugárzott videófelvevételeket láthattak a nézők.⁶⁵ Az előadás játékterében

tér és a színpad egyterű lett, mobil, igény szerint alakítható a teljes 180 négyzetméternyi felületen, mivel a padló két négyzetméterenként emelhető. Először Meczner Jánost szánták igazgatónak, akit a Budapesti Bábszínház élére nevezték ki, és a Tivolit az Andrássy úti intézményhez csatolták. Az átépítés vezetője Meczner lett, de a főváros egy év után úgy határozott, hogy az új színházi épületet nem tudja fenntartani, így 1996. tavaszán feloszlatta a Tivoli társulatát, és pályázatot írt ki a Tivoli költségvetés nélküli hasznosítására. A nyertes, a Taub Pál által vezetett TE-ART Rt. az épület műszaki állapotát nem találta megfelelőnek, így 1997. februárjában lemondott a működtetés lehetőségéről. A főváros újabb pályázatára heten jelentkeztek, és a háromtagú szakmai zsűri (Meczner János, Márta István és Szabó István) végül a Budapesti Kamaraszínház pályázatát részesítette előnyben. A 180 fős befogadóképességű Tivoli Színház 1998. április 4-én nyitotta meg kapuit Shakespeare: *A velencei kalmár* című darabjának premierjével Szűcs Miklós igazgatósága alatt. A Budapesti Kamaraszínház búcsúelőadásaként 2012. május 7-án a Tivoliban Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámáját játszották utoljára Tordy Géza rendezésében. 2014-ben a Robert Capa Kortárs Fotográfiai Központ vette bérbe a Tivoli Színház helyiségeit, amelyeket rendezvénytérként és kiállítótérként hasznosítanak.

A Tivoli Színház épülettörténetéről lásd <https://www.theatre-architecture.eu/hu/db/?theatreid=468>.

⁶⁵ Alföldi Róbert 1998-as *A velencei kalmár*jának vetítéshasználata a magyarországi

a nézők számára rejtve maradt kamerákon keresztül sugárzott élőkamerás felvételek dramaturgiailag hangsúlyos pontokat emeltek ki, az előre rögzített felvételek pedig stilizálták *A velencei kalmár* meseszerű (the caskets-story) történetaszálát.⁶⁶ A mediatisáltságot az előadás reflexió tárgyává is tette, amikor egy híradó bejátszáson keresztül értesültek a nézők Antonio hajóinak elsüllyedéséről, és Shylock, a híradó vendégeként, kiterjesztettebb formában a teljes közönségnek szegezte megszólalását: „Ti tudtatok mindenkinél többet, mindenkinél többet tudtatok a lányom szökéséről.”⁶⁷

Az előadásban a színészek javarészt üzletemberekre jellemző, fekete öltönyökben voltak. Míg a velencei keresztények színes ingekben, addig Antonio, Shylock és Portia fehér ingben. Ez az üzleti ruhaviselet egyfelől rámutat a színmű azon értelmezésére, miszerint a darab „első jelenetétől fogva mindenki a pénz, a nyereség, a vagyon megszállottja. Semmi másról nem esik szó. Még a szerelem is mindig pénzhésséggel társul vagy annak rendelődik alá.”⁶⁸ Másfelől militáns egyenruhaként hat a tárgyalási jelenetben, ahol a keresztények fekete bakancsok-

vetítést alkalmazó színházi előadások viszonylatában lásd HALÁSZ Glória „És a színház forog tovább”, *Színház*, hozzáférés: 2024.11.12.,

<https://szinhaz.net/2011/12/30/halasz-gloria-es-a-szinhaz-forog-tovabb/>.

⁶⁶ A szerzői utasítás szerint *félre* instrukcióval ellátott megszólalások élő kamerás felvételeken keresztül a monitorokon jelentek meg. Dramaturgiai hangsúlyt kapott Antonio Bassaniónak címzett levele a II. felvonás 2. színében, valamint az Antonio és Shylock közötti szerződés aláírása az I. felvonás 3. színében. Stilizált formában jelent meg a monitorokon Portia arany-, ezüst- és ólomládikáját is, a rajtuk lévő feliratokkal.

⁶⁷ SZABÓ STEIN, ford., *A velencei...*, 14.

⁶⁸ HELLER, „Az abszolút ...”, 137.

ban jelentek meg. A belmonti jelenetekben Portia kérőinek jelmezei karikatúra-szerűen hatnak. A marokkói herceg például a fekete öltöny mellett napszemüveget és fekete-fehér kockás shemagh kendőt visel agallal rögzítve, akárcsak gépfegyveres kísérője. Megjelenésükkel az arabokról alkotott sztereotípiák megtestesítői. Az előadásban feltűnnek Commedia dell' Arte jelmezek is: Lanzelo, mint Arlecchino, fekete-fehér rombusz mintás zakóban és mellényben, valamint az I. felvonás 5. színében a Jessicát megszálltató keresztények Zanni maszkjai. Valamint Reneszánszt idéző jelmezek is megjelennek az előadásban: Portia a belmonti színekben viselt ruhája és a Dózse Tiziano *Marcantonio Trivisano dózse képmása* című festményét megidéző jelmeze a tárgyalási jelenetben.

Az előadásban különböző műfajú bejátszott zenei anyagok tagolják a jeleneteket, teremtik meg a jelenetek miliójét, atmoszféráját.⁶⁹ Az előadásban bejátszott zenék kö-

⁶⁹ Alföldi *A velencei kalmárjában* megszólal klasszikus zene (Berlioz *Nyári éjszakák* című dalciklusának *Villanelle* című darabja), népzene (Itzhak Perlman & The Klezmatics [klezmer], Dead can Dance- *Saltarello* [13. századi nápolyi tánczene]), filmzene (Nino Rota- *Il cirko* című kompozíciója Fellini 1970-ben bemutatott *Bohócok* című filmjéből, a *Milano e nadia* című kompozíciója Fellini 1968-as *Toby Dammit* című filmjéből. Eric Serra kompozíciója Luc Besson 1997-es *Ötödik elem* című filmjéből, valamint Candi Staton *Young Hearts Run Free* című dala Kym Mazelle előadásban, amely szerepelt Baz Luhrmann 1977-es *Romeó+Júlia* című filmjében), könnyűzene (Mellowbag – *Illusion* [hiphop], Blümchen – *Boomerang* [elektronikus zene], Hollywood Persuaders – *Drums a-Go-Go* [surf rock], George Michael – *Older* [popzene]) musical (Jerry Bock, Sheldon Harnick és Joseph Stein *Hegedűs a háztetőn* című musicaljének *If I Were a Rich Man* című dala). Az előadásban bejátszott zenéket a

zül *A velencei kalmár* magyar nyelvű játékhányára való reflexója miatt kiemelkedik a *Hegedűs a háztetőn* című musical legismertebb dala, az *If I Were a Rich Man*.⁷⁰

Az előadás hatástörténete

*A velencei kalmár*t a Tivoliban 2002. január 18-án játszották 100. alkalommal, egyben utoljára.⁷¹ 1998-ban a Budapesti Kamara-

Shazam nevezetű zenefelismerő applikáció segítségével azonosítottam be az előadásról készült videófelvétel alapján. Az előadáshoz Pribil György is írt két instrumentális zeneszámot.

⁷⁰ Magyarországon 1945 után a holocaust és a zsidó identitás tematizálása először a zeneszínházak repertoárjában jelenhetett meg. 1973. február 9-én az Operettszínházban Vámos László rendezésében bemutatott *Hegedűs a háztetőn* című musical legismertebb dala az I. felvonás 3. jelenete, a kölcsönkérési jelenet előtt hangzik el. „A magyarországi recepció szempontjából fontos tény, hogy a holokaust után először kerülhetett színre egy »zsidó« darab, méghozzá olyan történet, amelyben a zsidó vallás és identitás nyíltan, felvállaltan kap helyet. A nem zsidó nézők így egy számukra misztikus világba kaptak betekintést, amiről a holokaust után csak suttogva lehetett beszélni, és amiről nem kérdezhetek, mert a veszteségek és az elfojtás miatt szinte nem volt kit megkérdezni, a zsidó nézők pedig legalább a színpad közvetítésével azonosulhattak identitásukkal, anélkül, hogy megtorlástól kellett volna tartaniuk.” PEREMICZKY Szilvia, *Zsidó dráma, színház és identitás* (Budapest: Ráció Kiadó, 2019). 209–210.

⁷¹ SZÜCS Miklós, „Az igazságosztók – válasz Koltai és Tarján Tamásnak”, *Theater Online*, hozzáférés: 2024.12.13., <https://theater.hu/hu/szinhazak/tivoli-13/irasok/az-igazsagosztok-valasz-koltai-es-tarjan-tamasnak--1099.html>.

színház *A velencei kalmár* előadással képviselte magát a Veszprémben megrendezett Országos Színházi Találkozón.⁷² Még ugyanabban az évben az előadás részt vett a szlovákiai Nyitrai- és az a csehországi Plzeni Nemzetközi Színházi Fesztiválon is.⁷³ László Zsolt *A velencei kalmár*ban Antonio alakításáért megkapta a 2000-ben alapított Gábor Miklós-díjat.⁷⁴ Rátóti Shylock-alakítását a színikritikusok az 1997/98-as évad legjobb férfialakításának értékelték, a legjobb rendezésért járó díjat pedig Alföldi Róbert kapta *A velencei kalmár*ért.⁷⁵ Ez volt az első alkalom, hogy az ekkor már televíziózással is foglalkozó Alföldit a szakma elismerte rendezőként.⁷⁶ Az OSZMI Színházi Adattárában

⁷² *A velencei kalmár*t 1998. június 7-én játszották az Országos Színházi Találkozón a Dimitrov Művelődési Központban. SÁNDOR Erzs, „Évadok és mércék. A XVII. Országos Színházi Találkozó elé”, *Színház* 31, 6. sz. (1998): 5.

⁷³ *A velencei kalmár*t a Nyitrai Nemzetközi Fesztivál programjában az Andrej Bagar Színházban játszották 1998. október 4-én. Hozzáférés: 2025.02.02., <https://dnarchivy.sk/en/years/1998/>. A Plzeni Nemzetközi Színházi Fesztivál programjában *A velencei kalmár*t október 18-án játszották a Peklo Művelődési Házban. Hozzáférés: 2025.02.02., <https://festivaldivadlo.cz/program/1998>.

⁷⁴ Az 1998. július 2-án elhunyt Gábor Miklós emlékére létrehozott díjat Vass Éva, a művész özvegye alapította 2000-ben. Átadására minden évben április 7-én, Gábor Miklós születésének évfordulóján kerül sor, az évfordulót megelőző egy év legjobb Shakespeare-alakításáért. Első alkalommal László Zsolt részesült ebben az elismerésben *A velencei kalmár*ban Antonio alakításáért.

⁷⁵ KOLTAI Tamás, szerk. „A Színikritikusok díja 1997/98”, *Színház* 31, 10. sz. (1998): 2.

⁷⁶ „Mert nagyon fontos előadásokat csináltunk együtt anno a megboldogult Budapesti

2025-ig 123 rendezés tartozik Alföldi nevéhez.⁷⁷

Alföldi *A velencei kalmárja* sok recenziót, előadáskritikát kapott. A *Színház* folyóirat 1998. júniusi száma huszonöt oldalon keresztül foglalkozott az előadással.⁷⁸ Az előadással és történeti kontextusával az MTV2-csatorna Mélyvíz-kerekasztalbeszélgetés sorozata is foglalkozott Gábor Miklós, Garas Dezső, Alföldi Róbert, Géher István és Heller Ágnes részvételével.⁷⁹ A beszélgetés rövidí-

Kamaraszínházban. Olyan előadásokat, amik meghatározták az életemet. Olyan előadást – *A velencei kalmárt* –, ahol először ismert el a szakmám rendezőnek.” ALFÖLDI RÓBERT nyílt levele RÁTÓTI Zoltánnak, *Színház Online*, hozzáférés: 2025.01.01.,

<https://szinhaz.online/alfoldi-robert-nyilt-levele-ratoti-zoltannak/>.

⁷⁷ Az OSZMI Színházi Adattárában Zsótér Sándor neve alatt 132 db rendezés, Zsámbéki Gábor neve alatt 104 db, Ascher Tamás neve alatt 125 db rendezés, Valló Péter neve alatt pedig 271 rendezés szerepel.

⁷⁸ A *Színház* 1998. júniusi számában „Kalmár fejtörő” címmel öt írás foglalkozik Alföldi *A velencei kalmárjával* és annak kontextusával. Szántó Judit „Shylock ringlispíljje” című munkájában *A velencei kalmár* nemzetközi recepciótörténetét, *A velencei kalmár*-értelmezéseket és megközelítéseket gyűjtött össze, ezt követi Nagy András „A velencei bróker” című színikritikája, majd Forgách András „A velencei dealer” című fordításkritikája, majd Mészáros Tamás műsorvezetésével az MTV2 Mélyvíz-sorozatában 1998. május 13-án Gábor Miklós, Garas Dezső, Alföldi Róbert, Géher István és Heller Ágnes részvételével elhangzott kerekasztal-beszélgetés rövidített és szerkesztett változata „Hétköznapi fasizmus” címmel, és végül Balogh A. Fruzsina Alföldi Róberttel készített interjúja.

⁷⁹ A Mélyvíz kerekasztalbeszélgetést az MTV2-csatorna 1998. május 13-án 22:50-tól sugározta.

tett és szerkesztett változata *Hétköznapi fasizmus* címmel jelent meg a *Színház* folyóiratban. Az Alföldi-féle *A velencei kalmár*-előadása közbeszédformáló hatással bírt. Hozzájárult ahhoz a folyamathoz, hogy az államszocializmusban került zsidó kifejezés újra a nyilvános közbeszéd része legyen.⁸⁰

Alföldi 1998-as rendezését követően a 2000-res években *A velencei kalmár* magyar nyelvű bemutatóinak száma is megugrott.⁸¹

⁸⁰ A rendszerváltás utáni magyar zsidóság helyzetéről lásd HARASZTI György, „Nagy változások kezdetén – A magyarországi zsidóság a rendszerváltás utáni első években”, *Egység Magazin* 29, 122. sz. (2019): 61–90.

⁸¹ 2001. január 26-án a Miskolci Nemzeti Színházban viszik színre *A velencei kalmárt* Hegyi Árpád Jutocsa rendezésében Molnár Erik és Szegedi Dezső Shylock-alakításával, váltott szereposztásban. 2004. október 28-án az Arvisura Színházi Társaság mutatja be a művet a Szkéné Színházban Somogyi István rendezésében, Kövesdi Lászlóval Shylock szerepében. 2006. március 10-én a szatmárnémeti Harag György Társulat állítja színpadra a színművet Parászka Miklós rendezésében, Czintos József Shylock-alakításával. 2008. július 24-én a Vidám Színpad mutatta be *A velencei kalmár* a keszthelyi Festetics-kastély parkjában Puskás Tamás rendezésében, Haumann Péter Shylock-alakításával. Puskás Tamás rendezése a Vidám Színpadról Centrál Színház névre módosított intézmény repertoárjának részét képezte 2008. október 17-ei bemutatóval. 2008. szeptember 26-án Zsótér Sándor állította színpadra *A velencei kalmárt* az egri Gárdonyi Géza Színházban, Mészáros Mátéval Shylock szerepében. 2010. november 9-én a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház mutatta be a művet Bocsárdi László rendezésében, Szakács László Shylock-alakításával. Az Alföldi által vezetett Nemzeti Színház 2013. március 22-én mutatta be a színművet Mohácsi János rendezésében, Gáspár Tibor Shylock-alakításával. 2014. má-

2025-ből olvasva Alföldi *A velencei kalmárja* egy olyan az értelmiség polarizálódását megelőző színház-politikai térben jött létre, amikor még együtt dolgozott Alföldi és Rátóti.⁸²

Bibliográfia

ACKERMANN, Zeno, SCHÜLTING, Sabine. „Einleitung: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Shylock-Figur seit 1945”. In *Shylock nach dem Holocaust: Zur Geschichte einer deutschen Erinnerungsfigur*, szerkesztette Zeno ACKERMANN, Sabine SCHÜLTING, 3–10. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2011.

ALFÖLDI Róbert. „Nyílt levél Rátóti Zoltának”. *Színház Online*, hozzáférés:

jus 2-án Szőcs Artúr rendezésében a Komáromi Jókai Színház mutatta be a Shakespeare-művet, Fabó Tiborral Shylock szerepében. 2016. február 13-án Bagó Bertalan rendezésében a székesfehérvári Vörösmarty Színház mutatta be a színművet, László Zsolttal Shylock szerepében. 2016. március 9-én a Pesti Színházban mutatták be *A velencei kalmárt* Valló Péter rendezésében, Kern András Shylock-alakításával. 2018. szeptember 28-án a Kolozsvári Nemzeti Színházban mutatták be a Shakespeare-művet Tompa Gábor rendezésében Bogdán Zsolt és Viola Gábor Shylock-alakításával váltott szereposztásban. 2019. március 29-én Mohácsi János rendezésében a Miskolci Nemzeti Színház vitte színre *A velencei kalmárt*, Görög Lászlóval Shylock szerepében.

⁸² Rátóti Zoltán *A velencei kalmárt* követően kétszer dolgozott együtt Alföldi Róberttel, mind a két alkalommal a Nemzeti Színházban. 2006. október 2-án Rátóti alakította Cléante-ot Alföldi *Tartuffe*-rendezésében. 2009. március 19-én pedig Botho Strauß *A park* című művében Rátóti Georg szerepét alakította Alföldi rendezésében.

2025.01.01., <https://szinhaz.online/alfoldi-robert-nyilt-levele-ratoti-zoltannak/>.

FORGÁCH András. „A velencei dealer. Egy új Shakespeare-fordítás”. *Színház* 31, 7. sz. (1998): 20–23.

HELLER Ágnes. Az abszolút idegen”. In *Kizökönt idő: Shakespeare a történelemfilozófus I.*, 124–145. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.

HOLLANDER György. „Smá Jiszráel”. *Egység Magazin*, 1996. szeptember 1., 4.

NAGY András. „A velencei bróker”. *Színház* 31, 7. sz. (1998): 14–19.

NÁNAY István. „A velencei kalmár”. *Színház* 19, 7. sz. (1986): 12–17.

RÁTÓTI Zoltán. „Hogyan lesz ateista szülők gyereke templomépítő ember?”. *Magyar Kurír Katolikus Hírportál*, hozzáférés: 2025. 03.29.,

<https://www.magyarkurir.hu/hirek/hogyan-lesz-ateista-szulok-gyereke-templomepito-ember>.

RÁTÓTI Zoltán, LÖRINCZ Sándor. *Félúton. Magyaroknak lenni* CXIV. kötet. Debrecen: Kairosz Kiadó, 2013.

SHAKESPEARE, William. *A velencei kalmár*, fordította SZABÓ STEIN Imre. *Színház* 31, 7. sz. (1998): Drámamelléklet.

SZABÓ STEIN Imre. „Színház és/vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról”. *Színház* 31, 8. sz. (1998): 18–20.

SZELE Bálint. „A magyar Shakespeare-fordítás története. Műfordítás-elméleti áttekintés 1785-től 2005-ig.”. *Fordítástudomány* 8, 2. sz. (2006): 78–94.

TARJÁN Tamás. „Holocaust”. *Critikai Lapok* 7, 6. sz. (1998): 3–4.

TURI Tímea. „Időfordítás”. *Litera*, hozzáférés: 2024.11.11., <https://litera.hu/magazin/tudositas/idoforditas.html>.

UNGVÁRI Tamás. *Ahasvérus és Shylock*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999.

Egy forgatás történetfoszlányai. Szentkirályi Színházi Műhely: *A levél*, 2001

SZÉKELY ROZÁLIA

Az előadás adatai

Cím: *A levél*. Bemutató dátuma: 2001. június 2. Bemutató helyszíne: Budapest, VIII. kerület, Szentkirályi utca 4, pince. Rendező: Monori Lili, Székely B. Miklós. Szerző: Monori Lili, Székely B. Miklós (Garaczi László *Csodálatos vadállatok*, Tar Sándor: *Lassú teher*, a *Tibeti halottaskönyv* és Magyar Dezső *A levél* című forgatókönyvének felhasználásával és az alkotók improvizációja alapján). Látvány, zene: Monori Lili, Székely B. Miklós, Horváth Sándor Farkas. Színészek: Monori Lili, Székely B. Miklós, Horváth Sándor Farkas, Gina kutya.



Az előadás színházkulturális kontextusa

A Szentkirályi Színházi Műhelyt Monori Lili és Székely B. Miklós alapították. Hatodik bemutatójuk volt *A levél*, melyre 2001-ben került sor. A Műhely 1990-től 2004-ig Budapesten, egy nyolcadik kerületi pincerendszerben hozott létre előadásokat. Innen van a társulat neve is, hiszen a helyszín a Szentkirályi utca 4. szám alatti pincében volt. (1.

kép) Az előadásokat a két alapító tag írta és rendezte, a játszó is ők maguk, illetve gyermekeik, néha ismerőseik és háziállataik voltak. Jelen előadásban Monorin és Székely B.-n kívül Monori fia, Horváth Sándor Farkas és Gina kutya szerepeltek. *A levél* előadás-elemzését lányuk, Székely Rozália készítette, próbafeleltetések alapján.

A levél című előadás 2001-es elkészültekor már tizenegyedik éve volt a Szentkirályi pince a nyilvánosság része. A hivatalos intézményi struktúrán kívül működő alternatív színházak számára már volt állami pályázati rendszer, előadóművészeti törvény viszont még nem. Ez az azóta létrejött törvény hivatott szabályozni a művészeti ág megfelelő működését, amely a politikai visszaélések miatt ténylegesen nem valósul meg. Az akkori alternatív színházi szegmenst mai kifejezéssel függetleneknek hívjuk. A kétezres évek elején jelentős színházi intézmények jöttek létre, például a Pécsi Országos Színházi Találkozó 2001-ben,¹ és még létezett az Alternatív Színházi Szemle.² 1998-ban nyílt meg a Trafó Kortárs Művészetek Háza, és a befogadósínházként működő intézmény azóta is alapbástyája a független színházi szcénának. Az új Nemzeti Színházat pedig 2002-ben adták át. 2001-től Mácsai Pál a

¹ Az Országos Színházi Találkozó 1982–2000 között budapesti és vidéki városokban került megrendezésre. Utódja, a POSZT 2001–2019 között működött Pécsen, azóta újra vándorfesztivállá alakult át.

² Alternatív Színházi Szemle: Budapesten, majd Szegeden, majd Debrecenben 1994 és 2010 között.

Madách Kamara művészeti vezetője, és ezzel elindul a színház megújulása és leválása a Madách Színházról. Mácsai a korábbi bulvár-színházi koncepció helyett hosszú próbaidőszakkal operáló, irodalmi szövegek használatán alapuló művészsínházzá kívánta alakítani a Madách Kamarát, megtartva a társulati létezését és a repertoárrendszert. Végül 2009-ben függetlenedett teljesen, és a 2004 óta Örkeny Színház nevet viselő korábbi Kamara önálló színházként üzemel.³ A Színikritikusok Céhének díjazási struktúrája a színházi szféra aktuális súlypontjai mentén változott ezekben az években. Az 1994/95-ös évadtól kezdve külön kategóriát kapott a legjobb alternatív színházi előadás (2003/2004-es évadtól legjobb független néven), és a 2013/14-es évadban kapta meg először a legjobb előadás díját független színház: Pintér Béla *Titkaink* című előadása. A 2001-es évtől a legjobb gyerekelőadást is díjat kapott.⁴

Urbán Balázs színikritikus az Alternatív Színházi Szemle összegzése kapcsán kifejti, hogy a professzionális színházak (azaz kőszínházak) kiemelkedő előadásai rendszerint a stúdiószínpadokon valósulnak meg, a lélektani realizmushoz és a meyerholdi stilizáláshoz képest alternatívákkal próbálkoznak. Formanyelvi szempontból némely kőszínházi rendezőket kísérletezőbbnek tart az alternatívoknál, akiknél viszont észrevehető egy tendencia, hogy professzionálissá válnak mind minőségben, mind struktúrájukban. Az alternatívok természetesen sokkal inkább ki vannak téve a pénzügyi bizonytalanságnak, mint a kőszínházak. A tánc- és mozgásszínházi előadások besorolása kérdéses: ha a

mozgás alternatíva a verbalitáshoz képest, akkor az is alternatív színház. A szerepzavar, amelyre a 2001-es 7. Alternatív Színházi Szemlééről készült írásbeli beszámolók rendszerint felhívják a figyelmet, a befogadói pozícióban is megjelenik.⁵ A beszámolók szerint kettős elvárása volt a szakmának az alternativitás felé: egyrészt ne akarjanak kőszínházakra hasonlítani, másrészt a kőszínházak emeljék be az újításait, vagy alternatív társulatokat, rendezőket, színészeket maguk közé. Ez alapján felmerül egy kérdés: hogyan tud fejlődni, széles körben elfogadottá válni és művészi szempontból hosszútávon elmélyülni egy alternatív/független előadás, társulat, alkotó, ha nem intézményesedik, ugyanakkor nem a lényegét veszíti-e el azzal, ha intézményesedik? A kőszínház művészi megújulása egyenlő-e azzal, hogy az alternatív színházcsinálók felfedezéseit megpróbálják beépíteni a profiljukba?

A korszak rendezői színházát két meghatározó irány jellemezte. A hagyományosnak számító lélektani realista fogalmazásmód továbbra is dominált, de létrejött egy olyan irány, mely átértékelte az irodalom és színház viszonyát, feladta a szöveg elsőbbségét. A látvány, a hangzás, a mozgás, az előadói jelenlét egyenértékűvé vált a szöveggel. Ennek meggyőző példái a Krétakör Színház *W-munkáscirkusz* előadása 2001-ben, valamint

³ Az Örkeny Színház honlapja, hozzáférés: 2025.01.10.,

<https://www.orkenyszinhaz.hu/hu/szinhaz>.

⁴ A Színikritikusok Céhének honlapja, hozzáférés: 2025.01.10.,

<https://kritikusceh.hu/szinikritikusok-dija/2001-2002/>.

⁵ Vö. URBÁN Balázs, „Alternatívok alternatívái. Alternatív évad 2000/2001”, *Critikai Lapok* 10, 5–6. sz. (2001): 24–27.; ZSÁMBOKI András, „Nem profik”, *Élet és Irodalom* 45, 22. sz. (2001): 26.; ZSÁMBOKI András, „Alternatív szemeztetés. Jegyzetek a VII. Alternatív Színházi Szemlééről”, *Critikai Lapok* 10, 5–6. sz. (2001): 23.; ARI-NAGY Barbara, BOBO Vian, DEUTSCH Andor, GOLDEN Dániel, HALÁSZ Tamás, VINCZELLÉR Katalin, ZALA Szilárd Zoltán, ZSIGOVICS Gábor, „Hogy is van ez? 7. Alternatív Színházi Szemle”, *Zsöllye* 2, 5. sz. (2001): 50–53.

Pintér Béla első bemutatója, az 1998-as *Népi rablét*.

A Szentkirályi Színházi Műhely *A levél* című előadásának inspirációja egy szakmai és magánéleti történet: Magyar Dezső filmrendező, Monori Lili egykori férje, a '70-es évek elején *A levél* film megíúsulását követő napon disszidált. A forgatás csupán egy napig tartott, mivel egy feljelentést követően központilag leállították. A film egy betiltott orosz novellából tartalmazott részleteket. A filmre szánt állami pénzt egy másik készülő film kapta meg. Monori és Székely B. az egynapos forgatás történetét három egymást követő évben is tematizálták előadásaikban: a 2000-ben készült *A hosszú nyár II.*, a 2001-es *A levél*, valamint a 2002-ben készült *Ernő* című előadásokban. Monori egyik próbanaplójában úgy fogalmazott, hogy „*A Levél* c. ügyben nem mondhattam el az igazságot. Ezért se hús, se hal ez *A hosszú nyár II.* Sajnálom. Ezek a dolgok is gazdagítják a közönség elé nem került ügyeink listáját.”⁶



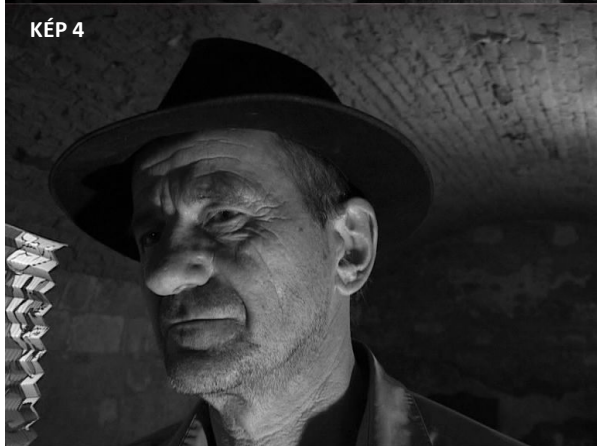
Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Tibeti halottaskönyv, Garaczi László *Csodálatos vadállatok* című színdarabja, Magyar Dezső *A Levél* című forgatókönyve, Tar Sándor *Lassú teher* című novellája, néhány Fellininek tulajdonított mondat és az alkotók improvizációi bakugrásos dramaturgiával ka-

paszkodnak össze. (2. kép) A szülés, újrászületés, személyiségcsere, a hazugság mint a létfenntartás eszköze szöveg szinten kiemelkedő motívumok, ugyanakkor ok-okozati összefüggést, linearitást ne keressünk. A történetfoszlányok kuszaságát Gina kutya oldja fel azzal, hogy az előadás végén színre kerülő méretes marhanyelvet elfogyasztva, szimbolikusan felszámolja a nyelviséget. A megnevezett szereplők (Gábor, Dr. Magyar Dezső), a hozzájuk kapcsolódó magánéleti, szakmai referenciák és az előadás apropóját jelentő filmforgatókönyv nincsenek eléggé kontextusba helyezve és háttérinformációk hiányában a tartalmat és ívet nehéz összerakni.⁷ A kutya jelenléte, az előadóművészet hétköznapi hangolt minősége, a tér atmoszférája, az akusztikai hatások és az elhangzó szövegek viszont olyan erővel rezonálnak egymással, hogy fenntartják a figyelmet, pontosabban kitérítik azt. A darab Ózdon játszódik, ugyanúgy, mint a valóságban megíúsult film története. Az egész előadás egy koncertfellépés próbája, amelyet Fellini fogadására rendeznek. Ebbe az alaptörténetbe ékelődnek be az egymáshoz lazán sem kapcsolódó szöveges vagy szöveg nélküli jelenetek. Ezek a jelenetek olyan motívumokat tartalmaznak, melyek az előadás egészében elszórva kiadnak egy asszociációláncot. A Dr. Magyar Dezsőt „alakító” Székely B. elmeséli, hogy a koncertre hívott Fellinivel érkezett egy pap, aki olyan hangosan imádkozott, hogy ő erre nyeríteni kezdett, rövidesen pedig egymást túlharsogó, imádkozó-nyerítő hangverseny alakult ki. A pap és Fellini végül megfutamodtak. Fellini futtában még odavetette neki, hogy: „Ne törődjön vele, Dr. Magyar Dezső. Nálunk Olaszországban van, aki az egész életét arra teszi fel, hogy ló legyen. Vagy kő. Vagy fa. És senki észre sem veszi. Bagatell.” A következő szöveges jele-

⁶ Monori Lili archívuma.

⁷ Bódy Gábor és Magyar Dezső filmrendezők. Bódy Gábor *A levél* filmben Monori Lili partnerét játszotta volna.



netben Monori Gina kutyát tanítja arra, hogyan cselekedjen, ha újra kell születnie. (3. kép) Nagyon vigyázzon, mert lehet, korábban ember volt, és később mégis kutya lesz újra. A *Tibeti halottaskönyv* újraszületéssel kapcsolatos mondatai, Gina elmélyült figyelme és a Fellini-történet szavai némán visszhangoznak a térben. Később a Tar Sándor-novella *egy szív-két ember, kölcsönadott térdkalács, kölcsöntüdő, a másik embernek átadott fél vese* motívumaival kiegészülve felhangosodnak a gondolati szekvenciák. Az egyik ember a másik ember testébe költözik, az egyik kapcsolat a másikba. Ez a réteg ön-életrajzi: Monori volt férjét játssza a jelenlegi. Mit jelent Gina az anyaölben való születés és a kővé vált ember közötti tengelyen? Tekintete ember és állat lelki egységét testesíti meg egy olyan térben, ahol a falak érintetlenségükben egylényegűvé válnak az emberi arccal, hanggal, lélegzetvétellel. (4. kép) Az alakváltások szimbolikája (ember, aki ló, fa és kő; férj, aki Dezső, de valójában Székely

B.; kutya, aki ember; színész, aki ember; színház, ami valójában pince és pince, ami valójában színház) adja ki azt a rendszert, amely a szavak szintjén megjelenő történetvezetésből hiányzik.

A rendezés

Az előadás elején Székely B. Miklós a földön fekvő, közepes erőlködéssel műanyag játékokat szül, nem sokkal később Monori oda-veti: „Megyek a postára”, majd kísétál a fényből. A rendezés ezen színészi cselekvéseket keresetlenül kezeli, az élet eseményeinek kibogozhatatlanságát és abszurditását nem stilizálja és az előadás részelemei sem illusztrálják a tétova megszólalásokat, az elhangzó szövegek tartalmi részét. A színészek⁸ beejtik a szavakat, mondatokat a térbe: *nem kap levegőt, hollandier*. A játékállatszülés után elhangzó „volt itt már a Fellini?” kérdés viszont pozicionálja az előadást. Kijelöl egy jövőbeli célpontot a figyelem számára: Fellini eljövételét (persze nem jön). Fellini emblemikus név, a Szentkirályi nézői jellemzően értelmiségiek, művészek, minden bizonnyal ismerték az életművét, de minimum egy-két filmet láttak tőle, így azonnal viszonyítási ponttá válik. A kérdés ugyanakkor a levegőben marad, az érkező válasz sem csökkenti a súlyát. Hódmezővásárhely, Oroszáza, Ózd: ezekre a helyszínekre ment Fellini, hogy Székely B.-vel beszéljen, akiről rögvest megtudjuk, hogy Dr. Magyar Dezsőt

⁸ Egyáltalán mit jelent a Szentkirályi esetében a rendezés? Az előadások próbafolyamata alatt a külső szem alapvetően Monori volt. Kamerával rögzítették a jeleneteket, Monori a próbákön kívül többször végignézte a felvételeket, és a leszűrt tapasztalatok alapján készült fel „rendezőként” a következő próbára. Átfogó javaslatokat Székely B. is hozott, és az arányok változó mértékben bilentek el Monori rendezői jelenléte és hatása felé.

játssza. Ez utóbbi szerepnév könnyen referenciálissá válik, hiszen ahogy Deutsch Andor is írja kritikájában,⁹ az előadás műsorfüzetében megtalálható egy leírás *A levél* film megghiúsult forgatásáról, Magyar Dezső rendezőről, Monori Liliről és Bódy Gáborról, akik a főszerepeket játszották volna benne.¹⁰ Bódy csak Gáborként említődik az előadásban, vezetőknév nélkül, kérdéses, hogy mennyire lehetett beazonosítani őt. Egy-egy szóval említenek két további nevet: Béla, János bácsi. Nem exponálják őket igazán, nem tudjuk meg, kik ezek a személyek. De mindez nem

⁹ „A kísérőfüzet szerint egy harminc éve el nem készült film forgatása egy napjának állítatának emléket. A régi barát és a régi történet megidézése személyes ügy – ez nem repertoárszínház, itt nem személyes ügyekkel nem foglalkoznak, nem is volna értelme –, de annyira személyes, hogy az ártatlan néző az előadás számos részletéből ki is van zárva. Nem hinném, hogy ez az előadót meglegyen, hogy ők ezt másképp tervezték volna. Az ő invitálásuk csupán arra szól, hogy magukat mutassák meg: saját életük, élettapasztalatuk sűrű esszenciáját kínálják azoknak, akik fogékonyak az esszenciákra. A többi csak játék. Levél érkezik, rossz hír lehet. Pardon: ha történet állhatott volna össze, nem értettem meg, ha ott magánhasználatra rekonstruáltam is belőle valamit, mostanra elfelejtettem. Feltételezem azért, mert nem volt fontos. Az ő életük a fontos, és mert az nem különbözhet annyira másétól, de itt, ebben a végtelenül mindennapi térben mégis különössé, egyedivé, és legfőképp nagyon sűrűvé tudott válni, az Életről, általában szól.” DEUTSCH Andor, „Szentkirályi pince: A levél”, *Zsöllye* 2, 6. sz. (2001): 81.

¹⁰ Vö. *Pesti Műsor* 50, 19. sz. (2001): 42.; *Pesti Műsor* 50, 20. sz. (2001): 5.; KISS Péter, „A levél: Monori Lili emlékezik”, *Pesti Műsor* 50, 22. sz. (2001): 11.; *Pesti Műsor* 50, 22. sz. (2001): 32.; *Pesti Műsor* 50, 23. sz. (2001): 20.; *Premier* 2, 12. sz. (2001): 93.

is fontos. Az alkotó-előadók sem a rendezői ötletek, sem a színpadi jelenlétük terén nem magyarázkodnak, hanem léteznek. Mintha bekukucskálnánk egy család életébe. Pedig az egész összességében egyáltalán nem életszerű. A nem megmagyarázottság, a töredékes információk, történetfoszlányok révén szinte tapinthatóan az atmoszféra lényegévé válik annak érzete, hogy az előadás valós idejében nem lineárisan szerveződik, hanem lebeg az idő. Ennek az összhatásnak fontos pillére továbbá, ahogyan az előadás és az előadáson-kívüli találkoznak. A bemutatót megelőzően megjelent hirdetésekben és miniinterjúban Monori részletezi, hogy mi történt az egynapos filmforgatás körül, és ő hogyan élte meg, éli meg azóta is ezt az 1972-es eseményt.¹¹ Az alkotók a meta-, illetve paratextusokon és az előadások tematikáin keresztül létrehoznak egy olyan horizontot, amelyet Philippe Lejeune „önéletrajzi térnek” nevez.¹² Kialakul egyfajta előzetes elvárás az előadás személyes vonatkozását illetően. Ugyanakkor ezt a „elvárást” egyszerre használja és írja felül a rendezés, és az önéletrajziság egy másik szinten jön létre: az előadók *real time* élete jelenik meg felfoghatóan, az előadás valós idején, és nem az eseményein keresztül. A Szentkirályi nézői¹³ a korábbi előadások és megnyilatkozások révén többször megtapasztalták már azt a felállást,¹⁴ hogy tudják, önéletrajzi a téma,

¹¹ KISS, „A levél...”, 11.

¹² Vö. Philippe LEJEUNE, „Az önéletrajzi paktum” és „Gide és az önéletrajzi tér”, in Philippe LEJEUNE, *Önéletírás, élettörténet, napló*, szerk. Z. VARGA Zoltán, ford. VARGA Róbert és BÁRDOS Zsuzsanna, 17–76 (Budapest: L'Harmattan, 2003).

¹³ „Rozi is mondta, gyakran látja ugyanazokat az arcokat.” ZENTAI Mari, „Mamutok pedig vannak”, *Kurir*, 1997. febr. 2., 11.

¹⁴ Vö. ZENTAI, „Mamutok...”, 11.; BIHARI László, „Életjel egy pincéből”, *Magyar Hírlap*, 1997, febr. 8., 30.; LEGÁT Tibor, „Egyszerűen

amely ráadásul kiemelten fontos az alkotók világnézetét illetően. Tudják, hogy az egyik alkotó életeseményét a családtagjai adják elő, és azt is tudják, hogy nem törekszenek történeti hűségre, hanem „emlékidézés”¹⁵ lesz. Ugyanakkor, ahogy Deutsch Andor is kiemeli kritikájában, nem az önéletrajzi¹⁶ és egyéb elemekből esetlegesen össze(nem)-álló történet a lényeg, hanem a nézőben létrejövő hatás. „Nagyon egyéni, személyes témájuk minden személyességet nélkülözve a legáltalánosabb kérdésekhez vezet. Tiszta, mint egy Pilinszky-vers.”¹⁷



Színészi játék

A Szentkirályi színészvezetésének lényeges eleme, hogy a színészt nem vezetik. A külső szem maximum a partner, főleg Monori. Fontos viszonyítási pont továbbá az állati jelenlét és a pince anyagisága. Az emberi szó, tekintet, mozdulat, mimika akkor érvényes, ha *legalább* egyenértékű az állatéval, ezen

ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek”, *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2025.01.26.

https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482

¹⁵ Kiss, „A levél...”, *Pesti Műsor* 50, 22. sz. (2001): 11.

¹⁶ DEUTSCH, „Szentkirályi...”, 81.

¹⁷ Uo.

előadás esetében Gina kutyaéval, akinek szemében szintén ott van a közös múlt.¹⁸ (5. kép) Monori olyan mélyen komolyan veszi őt, amikor az újraszületést tanítja, mintha ember lenne, ezáltal partnerré teszi. Mindez érezhetően nem eljátszott dolog, a szó azon értelmében, hogy nem külső megfigyelő meggyőzésére tett szándék, hanem valódi kapcsolatfelvétel a másik élőlénnel. Ugyanígy: a színészi eszköztelenség azonos a pince érintetlenségével. A párbeszéd, monológ hangvétele olyan, mint egy esti beszélgetés a konyhában.¹⁹ (6A és 6B kép) Természetes középhang, az apró, ártalmatlan vitákkor a nyomatékosság kedvéért azért megemelve. Finom kontrasztokkal emelik el a színészi jelenlétet, annyira óvatosan, hogy sose legyen szembetűnő.²⁰ A kevés párbeszéd jelenet egyike, amikor Monori ül a fo

¹⁸ „Monori és Székely B. tartalmas intenzitása lemérhető négy lábú játszótársukon, a tízéves, árokperti, falusi szukán. Nemcsak feszülten figyeli monológjaikat, párjeleneteiket, hanem a drámai fordulatnál helyet változtat, mintha a Sztanyiszlavszkij-rendszer szerint próbált volna.” MOLNÁR GÁL Péter, „A levél”, *Népszabadság*, 2001. jún. 5., 9.

¹⁹ „Előadás közben nem maradnak civilek, de valószínűleg azért játszhatnak a civilséghez ilyen veszélyesen közel, mert színpadon kívül is rendelkeznek azzal az erős kisugárzással, amely olyan különlegessé teszi *A levél* című produkciójukat. A jelenlét erejét teszik próbára, azt vizsgálják, mire képes, mit hoz létre saját intenzitásuk, miközben a játék egy kissé nehezen, időnként egyáltalán nem követhető történetet mesélne.” DEUTSCH, „Szentkirályi...”, 81.

²⁰ „Oda se néznek egymásra, tudják, mire gondol a másik. Látszólagosan nincsen egymással kapcsolatuk. De összeláncoltak. Szétfűrészelhetetlenek. Minimál-színészet. A szenvedélyek hegyeken túli neszezése. Valami meghitt halálközel.” MOLNÁR GÁL, „A levél”, 9.



telben és állathirdetéseket olvas föl. Hangosabb és élénkebb, mint Székely B., jelentősen többet beszél nála. Kellemes, csevegő tónusban olvassa a hirdetéseket, kissé utasító hangnemben szól partneréhez. Hangszíne, élénksége hasonló minőségben pezsdítik fel a légkört, mint amikor egy későbbi jelenetben Gina kutya a Székely B. lába előtt heverő teniszlabdát szuggerálja izgatottan, a férfi pedig a *Lassú teher* veseátadás, kölcsöntüdős szakaszát mormolja, és nem rúgja el neki a labdát. A párbeszédekben Székely

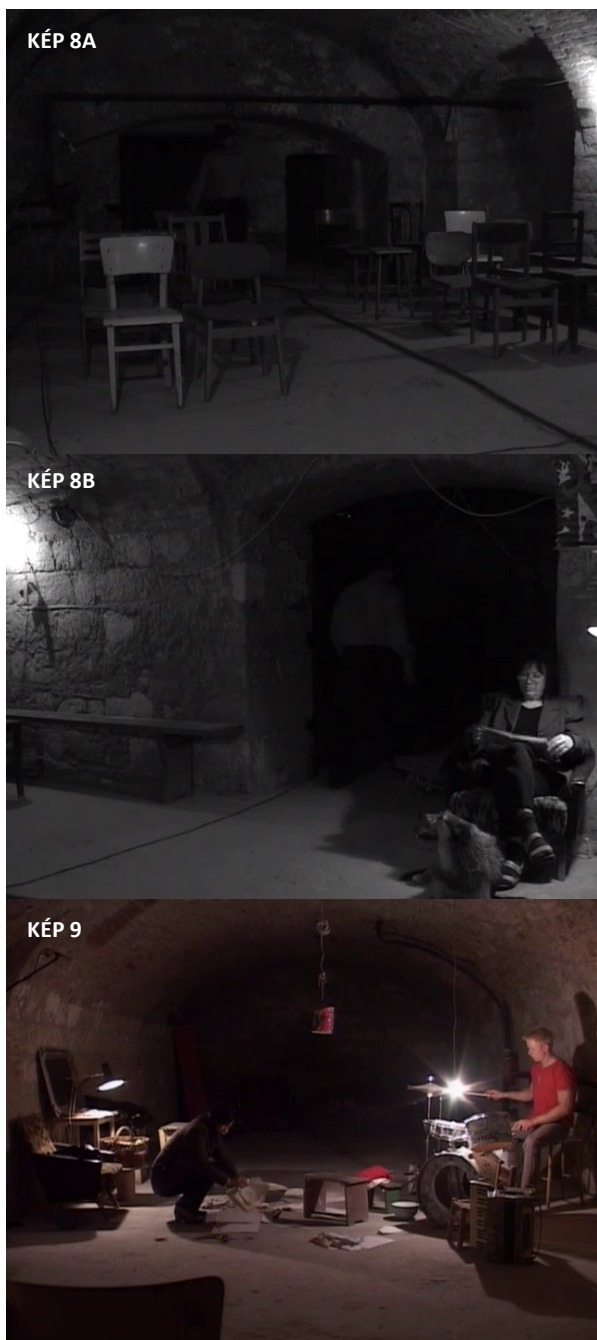
B. látszólag passzív marad, megszólalásai fojtottabbak, szinte mindig csak a másik mondatára adott reakciók. Kisétál a Monorival való párbeszédéből és a korábban, az előadás részeként berendezett székek között harmonikázik, majd elénekli az *Akácus út* című nótát. Kicsit hamisan énekel, ritmustalanul, mégis, ahogy kalapban, zakóban, az őt figyelő nőnek háttal harmonikázik, a szabadságért való küszködés szorongató vonzereje árad belőle. (7. kép)

Horváth Sándor Farkas érkezésekor levelet hoz, amelyet a ház gondnoka, Kaposvári bácsi küldött.²¹ Kioktatja Monorit és Székely B.-t, hogy nem tudnak dobolni. Megmutatja nekik, hogyan kell jól csinálni, majd miután nem kap a marhanyelvből, eltűnik az egyik teremben szaxofonozni. Keresetlen gesztusaival, külső adottságaival, határozott, mégis nyugodt jelenlétével erőteljes, sugárzó férfi benyomását kelti. Magas, izmos fizikum, hirtelenszőke haj, bőrdzseki, piros póló. Nem olvad bele a környezetébe, önmagában vibrálást kelt, ami megint fontos, mivel eljátszott vagy hordozott feszültség nincs az előadásban. Így válik az emberi test is kontrasztképző hatáselemmé.

Színházi látvány és hangzás

A Szentkirályi utca 4. szám alatti pincerendszer négy hatalmas teremből állt. (8A és 8B kép) Az egész terület 420 négyzetméter, ha levonjuk belőle az átjárókat, akkor a termek külön 70 és 90 négyzetmétereseek voltak. Minden teremnek volt egy-egy nyílása a mellette és mögötte lévő termekhez is. Nem színház

²¹ Kaposváriéknál volt a pince kulcsa, tőlük kellett elkérnünk. Közvetlenül a pince fölött laktak, a Szentkirályi u. 4. földszintjén. A felolvasandó levél tartalma A *levél* című forgatókönyv egy részlete. A levelet 1953-ban adták fel. Székely B. felolvassa. Egy vasgyári munkás öngyilkos lesz, a forró, izzó vasfolyamba veti magát.



számára épített, tervezett, berendezett helyszín, viszont a *talált tér* kifejezés sem pontos. A pince mint helyszín Monori és Székely B. művészetfilozófiájának médiuma, nem technikai értelemben vett teátrális tér. Az előadás abban a dimenzióban történik meg, amit a tér megnyit. A *levél* című előadás egy helyszínen játszódott, a pincelejárattól balra eső, hátsó teremben. A játéktér két oldalán három, hatalmas hasadék tátong a falban, csak a pinceablakokon keresztül beszűrődő természetes fény dereng az átjárókon túli

sötétségben, az összes többi teremben le van oltva a villany. A megvilágítás ezen kontrasztja némely esetben tágitja a jelenetek érzékelési horizontját, olyan módon, hogy a kontúr nélküli sötétség kissé hátborzongató, de mindenképpen hiányérzetet kelt. Ez a hiány, a feneketlen lyuk a térben vonzza a tekintetet, a megfeythetlenség, a titok számára nyit kaput, melyen keresztül a darabban elhangzó történetfoszlányok szabadon járnak, kelnek. A párapcsolati dimenzió, mely Monori és Székely B. párbeszédese jeleneteiben, az állathirdetések felolvasásakor vagy a forgatókönyv papírlapjainak rendezgetésekor megnyílik, az alá-fölérendeltségi viszonyt csavarja ki azzal, ahogyan a vitatkozó vagy a vitából kilépő fél eltűnik a sötétségben. Hiába erősebb valaki a másiknál, ha úgys szakadékba lép, ami jelen esetben a falak közötti feketeség és a fényben úszó egyedüllét egyaránt. (9. kép) A kontrasztok használata nem csak a színészi testben és hangvételnél vagy a fény-árnyék-játékban jelenik meg. A dobfelszerelés, a keleties lámpion meglepő tárgyak ebben a térben, de nem hivalkodóan. A barna, szürke, vajsínű, viseltes bútordarabok, a hokedlik, a kopott fotel, a kisasztal, rajta a fonott kosár rendezetlenül, a fémesen csillogó és kimondottan jó állapotú dobfelszereléssel szemben helyezkednek el. Közöttük kislavór játékalattokkal, például lovacska, tini nindzsa teknőc az újrászületés-, és szétszórta papírlapok a forgatókönyv-jelenetekből. Rengeteg az ülőalkalmatosság, több mint a játszó. A tárgyi világ eredeti rendeltetése okán otthonos hangulatot kelt, miközben állapotuk elhagyatottság érzetét hozza be.²² A dobfelszerelés sok darabból álló egysége és a bútorok

²² „A jelzés nélküli vasajtó, a pókhálós, dohos téglafalak, a rogyant falépcső az underground csimborasszója: a talált tárgyat itt nem tisztították meg, nem építették át, hanem pusztuló mindennapiságában teszik műtárggyá.” DEUTSCH, „Szentkirályi...”, 81.

sok darabból álló káosza hatásukban ellentmondást keltenek, amit a koncert-nézőter szabályosan berendezett, üres székei felerősítenek.²³

Az akusztikai világ az emberi beszédhang különböző árnyalataiból, a kutya nyüszögéséből, lihegéséből, adott esetben horkolásából, a dob és tangóharmonika zenéjéből és a pincén kívülről beszűrődő, véletlenszerű zajokból áll össze. Az előadás tónusát pikánsan színesíti az utcazaj: cipőkopogás az utcáról, sziréna, mentőautó. Amikor egy autó elmegy az utcán, mélyen dübörög felettünk. Bagzó macska a ház udvaráról vagy kisgyerekek a járdán? Nehéz eldönteni. Egy újabb kontraszt jelenik meg, ahogy a nyüzsgő élet változatos hangjai, és a pince elzárt világa találkoznak. A látvány és hangzásbeli ellentmondások szintén erősítik az előadás rejtett feszültségét, teret adnak a szemlélődésnek. Minden, ami látható, hallható, felfogható, folyamatosan, finoman piszkálja a figyelmet, fenntartja, de nem tereli, ezáltal befogadhatóvá teszi az érthetlent és a láthatatlant.

Az előadás hatástörténete

A kritikai visszajelzésekből kitűnik, hogy mind általánosságban a magyar színházi szakmától, mind azon belül az alternatívoktól is bizonyos értelemben elválasztják a Szentkirályit mint jelenséget. Ez részint abból a gondolatkörből táplálkozik, amely az Alternatív Színházi Szemlék beszámolóiból is kirajzolódik: megjelenik a *valódi* alternativitás fogalma, azaz a rendszerváltást követően amatőr/undergroundból alternatíváá keresztelkedett szakmai közeg pozíciójának és céljának tisztázása, vagy legalábbis a tisztázás vágya. A szegmens identitáskeresésében – a rendszerint elismerő hangnem elle-

nére – Monori és Székely B. választott útja nehezen megközelíthető a szakírás számára.²⁴ Kiemelten a színészi játék és az összelmény tekintetében értékelik magasra a kritikusok az alkotói munkát. A *levél* előadása kapcsán személyes kisugárzásuk erejét,²⁵ „minimálszínészetet”²⁶ említene. Az alkotói létmód értelmezése viszont olyan küszöb, amelyet nem lépnek át. A színháznéző, -értékelő pozícióban a művészi vízióhoz való kitartás értékelése és értelmezése Deutsch Andor szerint „ízlés dolga”. Nincs rá megfelelő szó, elmélet, fogalom. A befogadás, bár érintetté válik, megtorpan. Molnár Gál Péter azt az utat választja, hogy felmagasztalja és meg nem nevezett alkotókkal állítja szembe a Szentkirályit.²⁷ Molnár Gál ekkor már ti-

²⁴ „Nem tudom, de nekem az alternatív színház gyanús. Még csak nem is dicsőség, mégis túl sokakat neveznek így, pusztán azért, mert mások vagy máshol játszanak. A kevés igazi alternatívok viszont, azok az alkotók vagy csoportok, akik és amelyek a színházban valóban a kutatás terepét látják, és e terep határait keresik (hogy átlépjenek rajta), határterületi kóborlásaik során többnyire nehezen térnek le választott csapásukról. Makacs kitartásukat publikumuk néha a megújulásra való képtelenségnek, néha tiszteletreméltó következetességnek címzi, öntetszorgásnak vagy befelé fordulásnak látja — ízlés dolga az egész, mi volna más. Székely B. Miklósék pincéje tökéletes példa minderre.” DEUTSCH, „Szentkirályi...”, 81.

²⁵ „Előadás közben nem maradnak civilek, de valószínűleg azért játszhatnak a civilséghez ilyen veszélyesen közel, mert színpadon kívül is rendelkeznek azzal az erős kisugárzással, amely olyan különlegessé teszi”. Uo.

²⁶ MOLNÁR GÁL, „A levél”, 9.

²⁷ „Nem az elmés frazírozás, a párbeszéd alá rejtett éles gyilkok szaloni kifinomultságával kápráztatnak el, hanem azzal, hogy nem elkápráztatni akarnak, hanem az öngyilkos őszinteség lelki lemeztelenedésével

²³ A darab elején a nézők álltak. Székely B. a Fellini-történet alatt berendezte a nézőteret, utána a nézők végig ültek.

zenegy éve elkötelezett támogatója a Szentkirályinak, sokat tett a színház láthatóságáért. Ellenállásként definiálta ezt a színházat, mind a karrierút, mind a művészet szempontjából.

A „színészet, [sic!] mint önálló formanyelvű művészet”²⁸ alapvetése könnyebben vált minősítendő viszonyítási ponttá, mint befogadható, egzisztenciális (a szó filozófiai értelmében) felvetéssé. Felmerül a kérdés, hogy a szellemi (és egzisztenciális, a szó materiális értelmében) önállóság véleményezése egy író, festő, szobrász, zeneszerző esetében is releváns kritikai pozíció? Azt már tudjuk, hogy a színház nem az irodalom szolgálóleánya, de mi a helyzet a társadalomban betöltött szerepével?

A bemutatót követően Gantner Ilona készített rövid portréinterjút Monorival, melynek fókuszja nem az előadás, hanem hogy a Szentkirályi egy másik, meg nem valósult színésznői életpályát helyettesít. Kiemeli, hogy Monori a francia filmgyártó cég, a Gaumont ösztöndíjasa volt. Ezzel állítja szembe az „önállósodást”, ahová Monori „dezertált”.²⁹ Az interjú készítője Molnár Gál

kínos igazságokat közölnek a szürke mindennapokról. (...)Útjuk nem ajánlható jó szívvel elégedetlen színészeknek. Lemonadás. Aszkézis. Létminimum azon időn, amikor rosszul beszélő, ritmustalanul poentírozó segédszínészek a televízióban meggazdagszanak sekélyes ízlésű színészeti végkiállításukkal.” Uo.

²⁸ „A színészet, mint önálló formanyelvű művészet” címen adta be pályázatát Monori és Székely B., amikor ki akarták bérelni a pincét. Ezt a művészi hozzáállást Porogi Dorka tanulmányában értően elemzi. POROGI Dorka, „»Színészet, mint önálló formanyelvű művészet«. A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról”, *Theatron*, 15, 2. sz. (2021): 21–41.

²⁹ „Később végleg dezertált a hivatalos színházból. Talán azért is, hogy végre átélje a

kritikájának szövegét használja fel cikkének portré-szakaszában, és úgy ülteti át a kritikus meglátásait, kifejezéseit, mintha önálló szerzemény lenne, forrásként sem tünteti fel őt. Monori Lilinek valójában már a Gaumont-nál töltött néhány hónapot (1980) megelőzően voltak jegyzetei a Szentkirályi első előadásához, az 1990-ben bemutatott *Műtét*-hez,³⁰ és egy 1969-es főiskolai interjúból is kifejezte azon igényét, hogy írni, rendezni akar, ráadásul saját élményekből táplálkozva.³¹ Innen nézve a Gaumont és a hagyományos színésznői karrier lett volna „dezertálás” abból az önálló szellemi és művészi munkából, amely végül a Szentkirályiban manifesztálódott. Az interjú hangvétele „legendagyártó” és pontatlanul idéz Molnár Gál kritikájából: a „kínos igazságokat közölnek a szürke mindennapokról”³² és a „kínos igazságokat közölt a szürke mindennapjaikról” között apró, de lényegi különbség van. Az előbbi, ahogy Deutsch Andor is megfogalmazta,³³ azt sugallja, az előadás valódi tárgya közös ügy, utóbbinál viszont a *magánügy* felé billen a mérleg nyelve.

A 2002-ben készült *Ernő* című előadás inspirációs forrása részben szintén *A levél* film forgatásának története, élménye. Az előadás a VIII. Alternatív Színházi Szemlén alkotói díjat kapott.

színészet teljes szabadságát. Az önállósodás nagy játszmájához megtalálta a lehető legjobb partnert. A magyar „partizánszínház” tán legtehetségesebb partizánját, Székely B. Miklóst. Azóta közösen gyötrik egymást, az életet és a színházat, ott a Szentkirályi utcai szenespincében.” GANTNER Ilona, „Monori Lili még nem járta el a táncot”, *Vasárnapi Hírek*, 2001. júl. 1., 11.

³⁰ Monori Lili szóbeli közlése.

³¹ GÁCH Mariann, NAGY Judit, DALOS László és GESZTI Pál; „Nyilas Misi rendezni szeretne”, *Film Színház Muzsika* 13, 34. sz. (1969): 9.

³² MOLNÁR GÁL, „A levél”, 9.

³³ DEUTSCH, „Szentkirályi...”, 9.

Bibliográfia

- ARI-NAGY Barbara, BOBO Vian, DEUTSCH Andor, GOLDEN Dániel, HALÁSZ Tamás, VINCZELLÉR Katalin, ZALA Szilárd Zoltán, ZSIGOVICS Gábor. „Hogy is van ez? 7. Alternatív Színházi Szemle”. *Zsöllye* 2, 5. sz. (2001): 50–53.
- BIHARI László. „Életjel egy pincéből”. *Magyar Hírlap*, 1997, febr. 8., 30.
- DEUTSCH Andor. „Alternatív. Szentkirályi pince: *A levél*”, *Zsöllye* 2, 6. sz. (2001): 81.
- GÁCH Mariann, NAGY Judit, DALOS László és GESZTI Pál. „Nyilas Misi rendezni szeretne”. *Film Színház Muzsika* 13, 34. sz. (1969): 9.
- GANTNER Ilona. „Monori Lili még nem járta el a táncot”. *Vasárnapi Hírek*, 2001. júl. 1., 11.
- KISS Péter. „*A levél*: Monori Lili emlékezik”, *Pesti Műsor* 50, 22. sz. (2001): 11.
- LEGÁT Tibor. „Egyszerűen ez lett a sorsunk. Monori Lili és Székely B. Miklós színművészek”. *Magyar Narancs*, 1997. febr. 13., hozzáférés: 2025.01.26.
- https://magyarnarancs.hu/film2/egyszeruen_ez_lett_a_sorsunk_monori_lili_es_szekely_b_miklos_szinmuveszek-56482
- MOLNÁR GÁL Péter. „*A levél*”. *Népszabadság*, 2001. jún. 5., 9.
- Philippe LEJEUNE. *Önéletírás, élettörténet, napló*, szerkesztette Z.VARGA Zoltán, fordította VARGA Róbert. Budapest: L'Harmattan, 2003.
- POROGI Dorka. „»Színészet, mint önálló formanyelvű művészet«. A Monori–Székely B.-játékról és a Szentkirályi Műhely három előadásáról”. *Theatron* 15, 2. sz. (2021): 21–41.
<https://doi.org/10.55502/THE.2021.2.21>
- URBÁN Balázs. „Alternatívok alternatívái. Alternatív évad 2000/2001”, *Critikai Lapok* 10, 5–6. sz. (2001): 24–27.
- ZENTAI Mari. „Mamutok pedig vannak”. *Kurir*, 1997. febr. 2., 11.
- ZSÁMBOKI András. „Nem profik”, *Élet és Irodalom* 45, 22. sz. (2001): 26.
- ZSÁMBOKI András. „Alternatív szemeztetés. Jegyzetek a VII. Alternatív Színházi Szemléről”. *Critikai Lapok* 10, 5–6. sz. (2001): 23.

Színészek saját szavukkal. Három interjúkötet

P. MÜLLER PÉTER

CSÁKI Judit. *Cserhalmi. Nem lehet minden nap meghalni*. Budapest: Open Books, 2024. 204 p.

GYÁRFÁS Dorka. *Kulka*. Budapest: Corvina, 2024. 256 p.

***Főszerepben. Alföldi Róbert beszélget*. Budapest: 21. század Kiadó, 2024. 352 p.**

Az igazán ismert embereket gyakran elég csak a vezetéknévükön említeni, és mindenki tudja, kiről van szó. Cserhalmi, Kulka, Alföldi. Ők e három interjúkötet főszereplői, de eltérő módon és eltérő mértékben.

A 2024-ben megjelent könyvek mindegyikének borítóján a címbe kiemelt szereplő portréfotója látható. Cserhalmi nagyközeliében az arc tölti be a fedlapot, a tekintet a jelenből – szemből nézve – balra kifelé néz, a pupillán egy ablaküveg fehér fénye tükröződik. A színész, halvány mosollyal az arcán, az ablakon túl az emlékezet távlatába tekint. A színes fotót Mohai Balázs készítette.

A Kulka-könyv fekete-fehér borítóképén a színész szembenéz az olvasóval. A fénykép szelfinek látszik, mivel a borító két szélén a hüvelykujjak homályos képe sejlik fel, és mivel az arc nem a felület homlokzatán, hanem karnyújtásnyi mélységben helyezkedik el. Az arcon halvány félmosoly. A belső címlap versoján e képnek egy változata látható, melyen Kulka egyértelműen mosolyog, nemcsak az arcával, de a tekintetével is. Mindkét változatban a kép felső felét a körkörös szerkezetű mennyezet közepét alkotó opális fénykorong tölti ki. A két fotó kreditjét a könyv a képjegyzékben Oláh Gergely Máténak adja.

Az Alföldi-kötetben, melyben Alföldi interjúvolóként van jelen, a színes borítófotó

profilból ábrázolja a színész-rendezőt, aki valamelyik riportalánya felé néz, mosolygó, érdeklődő tekintettel, kézfejét a szája-álla előtt tartva. A borító alsó részét a cím, alcím, interjúalanyok neve tölti ki, melyek mögött felsejlik a fotel, amelyben Alföldi ül. A borító jobb felső sarkában három fénycső homályos kontúrú képe ellenpontozza a fedlapot uraló fekete színt. A könyv elején lévő tartalomjegyzék versoján a borítón szereplő fénykép változata látható, melyen Alföldi tele szájjal nevet, a karján a bal karja függőlegesen támaszkodik, és itt öt fénycsövet látunk jobbra fent. A kötet nem nevezi meg külön a borítófotó készítőjét, a fényképeket – kettő kivételével – Wachslér Vica és Putz Zsolt készítette, így egyikük a borítókép fotográfusa.

Csáki Judit a *Cserhalmi. Nem lehet mindennap meghalni* című könyve elején, már az előszó címével hangsúlyozza, hogy a kötet „nem életrajz, és nem is pályakép”, és beszélgetéssorozatként határozza meg annak műfaját. Ami egy olyan beszélgetéssorozat, amelyben csak az interjúalany szavai, mondatai szerepelnek, a kérdező a maga megnyilatkozásait kivonta a szövegből. Ennek szerkesztési és dramaturgiai előképe Koltai Tamásnak a Major Tamással készült interjúkötetéből ismerhető, aki szerzőként ott alcímként azt adja meg, hogy „A Mester monológja”, ám az előszó végén megemlíti, hogy „Kérdéseimet kihagytam a végső szövegváltozatból; csak arra kellettek, hogy menet közben kijelöljék a pálya kilométerköveit. Úgy gondoltam maradjon meg a Mester folyamatos monológja, álljon jól önmagá-

ért...¹ Bár a Cserhalmi-könyvben nyelvileg nincsen jelen, de a témaváltások, visszakérdezések retorikai fordulataiban benne rejlenek Csáki Judit interakciói.

Gyárfás Dorka *Kulka* című könyve egy elbeszélésbe ágyazott portré a színésről, mely a személyes és a szakmai életutat is áttekinti, nem rejtve el, de nem is túlhangsúlyozva a párbeszédbe lépés nehézségeit, amelyek abból adódnak, hogy Kulka János 2016. április 12-én stroke-ot kapott, melynek következtében elvesztette a beszélőképességét, és számos további képességét: „Nem tud többé sportolni, főzni, monológokat vagy verseket mondani, nem beszél már angolul vagy franciául [...], nehezen jár és állandó fájdalom gyötri”.² A kötetben Kulka pályatársai, barátai is megjelennek, megidéződnek, velük is szerepelnek beszélgetések a könyvben, továbbá nagyobb teret kap a szerző a helyzetek, kontextusok bemutatása révén.

A központosítás jelentésmódosító hatását, illetve ennek lehetőségét hívja elő a harmadik interjúkötet, melynek borítóján – mint fentebb említettem – Alföldi Róbert fényképe látható, alatta, a borító közepén vörössel áll a cím: *Főszerepben*. Ez alatt, jóval kisebb, fehér betűvel: *Alföldi Róbert beszélget*, ám a tipográfia a „Főszerepben” szó „p” betűjének szárával elválasztja a színész nevét és a „beszélget” szót, s így könnyen egybeolvasható a cím két sora akként, hogy „Főszerepben Alföldi Róbert”. Itt azonban a színész-rendező a kollégáit, pályatársait állítja főszerepbe, és háttérbe húzódik, hogy a kötetben megszólított 24 művészt előtérbe állítsa, akiknek neve a borítón az alcímnél is kisebb betűkkel szerepel.

A három színész-könyv itteni sorba rendezése azt a nyelvi, kompozíciós és szituatív

változatosságot veszi alapul, hogy a Cserhalmi-kötet a színész monológjaként pozicionálja magát; a Kulka-kötet a színésszel és néhány barátjával, pályatársával (nekik Kulkával) folytatott párbeszédét, interakcióját viszi színre, melyek közé a szerző, Gyárfás Dorka, elbeszélő és leíró passzusokat illeszt, dokumentumokat mutat és ismertet; az Alföldi-kötet pedig az őáltala készített huszonegy interjúból áll, melyek az RTL+ tv-csatornán voltak láthatók 2022-23 folyamán, heti rendszerességgel. Ezek az egyenként 50-50 perces beszélgetések értelemszerűen nem tudnak átfogó pályaképeket bemutatni, és a televíziós interjú műfajához igazodva a dialógus a meghatározó sajátosságuk. A könyv a beszélgetéssorozat szerkesztett változata.

Ami e műfaji eltéréseken túl e három kötetet mégis összeköti, hogy legfontosabb vonásuk a színészi pályának attól az ismértől való el- és leválás, hogy a színészek ezúttal nem a mások által írott szövegekkel, nem azokon keresztül, nem szerepben nyilvánulnak meg, hanem saját szavaikkal. Egy szakma (egy művészeti ág) képviselőiként, és egyben magánemberként. Ez látszólag banális különbség, de mégis érdemes a fókusz arra helyezni, hogy mit és miként képes a pályájáról, munkájáról önreflektív módon megfogalmazni az interjúalany. Illetve milyen jelentőséget tulajdonít magánéleti történéseinek, tapasztalatainak a szakmai élete alakulásában.

A Cserhalmi nevét főcímként kiemelő kötet borítóját az alcím tölti ki: „Nem lehet mindennap meghalni”. Az alcím – a voltaképpen cím – magyarázatára a színész monológja többféle értelmezési lehetőséget kínál. Egy helyütt, a színpadi jelenlét, a színészi munka kapcsán azt fejtegeti, hogy a gyakorlatban a színész a lehetségesnek csupán az ötven százalékát viszi színpadra, a többi tartalék. Ám ezzel a felfogással és gyakorlattal mélyen elégedetlen. „Mindennek ott kéne lenni, mind a száznak a színpadon. Én

¹ KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 15.

² GYÁRFÁS Dorka, *Kulka* (Budapest: Corvina, 2024), 9.

megpróbáltam, de nem biztos, hogy sikerült. Nem biztos. Hát életben maradtam végül is...” Majd a színház „mintha” jellegét hozza szóba, amiről a színházi felnövekedése során gyakran hallott, s amivel szemben – mint fogalmaz – az volt „az ocsmány közhelyem, hogy mi lenne, ha az orvos »mintha« gyógyítana? A tanár »mintha« tanítana, »mintha« építenének, »mintha« zenét szereznének, a költő »mintha« írna?”³ A meghalás óhatatlanul előkerül a betegségek, pályatársak, családtagok halála kapcsán. Valamint hangsúlyosan – mintegy keretet adva a kötetnek – az utolsó fejezetben, melyben amellett, hogy Cserhalmi a kedvelt íróiról, néhány pályatársáról ejt szót, kitér a színpadi és a filmes színészet különbségére. Itt beszél arról az epizódról, ami a *Szirmok, virágok, koszorúk* című film forgatásán történt, amikor megégett a zárójelenet felvételekor. „... meg akartam magam büntetni” – mondja erről az esetről, s itt említi, hogy

„nem lehet hétfőtől péntekig minden nap meghalni. Tudod, ezt a meghalást a színházban ki lehet bírni [...]. De egy filmben egy vége-jelenet csak egyszer van, aztán soha többé. [...] Meghalni nem akarok még egyszer. Sok. Mert ez már nem a szakma része, annyira nem, hogy ez már kizsákmányolása egy helyzetnek”.⁴

A több mint félévszázados színészi pályafutás kapcsán számos pályatársról, színészről, rendezőről esik szó, részben a közös munkáról, részben a kollégák művészi felfogásáról, intézményekről, pályáivokról, rokon- és elenszenvekről. A magyar színházi és filmes társadalom kiválóságai idéződnek meg Cserhalmi visszaemlékezéseiben, és itt pusztán a névsornak a listázása több bekezdést tenne

ki. Csak pár példa: Major Tamás, Garas Dezső, Zsámbéki Gábor, Székely Gábor, Kállai Ferenc, Gobbi Hilda, Latinovits Zoltán; illetve Bódy Gábor, Jancsó Miklós, Makk Károly, Kende János, Ragályi Elemér, és sokan mások.

A személyek mellett szóba kerülnek olyan témák, mint a színész életkorának hatása pályája és szerepei alakulására. A kaszkadőrként szerzett tapasztalatok hatása a fizikumra és a szerepben mutatott fizikai képességekre. Nemzetközi tapasztalatai: az Amerikában töltött bő félév, ami leginkább kalandozás volt; cseh, bolgár és koprodukciós külföldi filmforgatásai; élményei Hollandiában Garas Dezsővel és a Katona alapítóival. A világszínházi horizont kerül képbe, amikor Peter Brook legendás *Szentivánéji álom* rendezését, annak rá gyakorolt hatását idézi fel; vagy amikor a prágai Činoherni Klubbal való megismerkedéséről mesél.

A színészet kapcsán annak szakmai mivoltát hangsúlyozza, és a szakmaiságnak ez a felfogása és képviselése a könyv több pontján is előkerül. Ennek tartalma tapasztalati, érzéki tartalom. Kárhoztatja a filmrendezőket, akikre az értelmiségi logika jellemző, és „kimarad az érzékiség az egészből”.⁵ A tanítás kapcsán pedig így fogalmaz: „Amikor azt kérdezték, hogy miért nem tanítok Sztanyiszlavszkij-alapokat a gyerekeknek, akkor azt mondtam, hogy azért nem, mert ha Zsótérrel fognak találkozni, akkor kíváncsi leszek, mire mennek a Sztanyiszlavszkijjal.”⁶

Az előbeszéd rugalmas, folyondáros, asszociatív jellegét híven közvetíti a kötet, melynek fejezettaolása a beszélgetésalkalmak alapján strukturálódik tíz számozatlan egységre, melyek címei Cserhalmi monológjából vannak kiemelve. A zárófejezet elé került Cserhalmi György székfoglaló előadásának szövege, melyet a Magyar Művészeti Akadémián mondott el 2021. augusztus 31-én. A

³ CsÁKI Judit, *Cserhalmi. Sokszor nem halunk meg* (Budapest: Open Books, 2004), 98.

⁴ Uo., 218.

⁵ Uo., 100.

⁶ Uo., 166.

könyv függelékében válogatásjegyzék sorolja fel Cserhalmi fontosabb filmjeit, illetve fontosabb színházi előadásait. A „fontosabb” a válogatás indokoltságára utal, mivel több mint kétszáz filmszerepről, illetve több mint kétszáz színpadi szerepről van szó. A könyvet 23 fénykép illusztrálja, szemezgetve színházi- és filmszerepekből, kiegészítve ezeket egy díjátadón és egy tüntetésen készült felvétellel.

Az egész kötetet átszövi Cserhalmi György szakmai és emberi éthosza. Ennek forrása és alapja a gyerekkor, melynek egyik meghatározó intelme a nagyapjától származik. A könyv mottója is lehetne ez az emlék: „A nagyapám mindig azt mondta, hogy légy szabad. A lelked legyen szabad fiam. Ha ezt az ember megérti, akkor él vele [...] És nekem olyan szerencsém volt, hogy én valahogy tudtam ezzel élni”.⁷

A Kulka-könyv előszavában a nyelvet vesztett színész helyzete kapcsán Gyárfás Dorka azt emelik ki, hogy a kötet „Nem szokványos színészkönyv, inkább egy ember portréja”.⁸ Hangsúlyozza, hogy a valódi cél és kihívás a kötettel kifejezni azt, ami a színészben bennrekedt, szóra bírni a némaságot, illetve a szöveg rámutat arra a dilemmára, hogy mi ragadható meg a nyelvben, a nyelv által, és mi nem, s mindez miként tehető könyvvé. Az erre a dilemmára adott válaszként is értelmezhető az a tény, hogy a 250 oldalas kötet mintegy 80 oldalát fotók töltik ki, közel 140 darab. Megmutatva, amit nem feltétlenül lehet szavakba önteni. Voltaképpen a nyelvi dialógusok mellett a Kulka-könyv különféle műfajú szövegek és a fényképek párbeszéde is.

A könyv tíz fejezete az életútból kiemelt egy-egy mozzanat köré szerveződik, a fejezetcímekben megjelölt témában, mint például „A Nemzet Színésze” (a legrövidebb, csupán négyoldalas rész), a „Szomorú számuráj” (a

koncertezésről és a hanglemez készítésről), a „Miből lesz a forradalmár?” (a tüntetések házigazdájaként, műsorvezetőjeként való részvételről), az „Egyedül a legjobb” (a *Halál Velencében* produkció létrejöttéről, körülményeiről).

„A kezdet kezdetén” című nyitófejezet szíven üti az olvasót. A nyolcnapos kisbabát csecsemőotthonba szállítják, mert édesanyja a korábbi tbc-je miatt nem szoptathatja. Kilenc hónapot tölt a mintegy hatvan gyereket ellátó intézményben, ahol havonta egyszer látogathatja az édesapja. A születéskori adatok és az intézményben felvett „Fejlődési napló” első bejegyzései adják a 23 oldalas fejezet „mottóját”, melyben nyolc oldalon tizenkét fénykép szerepel. Az egykori dokumentumok beágyazódnak az intézmény mai felkeresését bemutató leírásba, és a látogatás során lezajlott beszélgetések ismertetésébe. Kulka mondja, hogy „Egyfolytában sírtam [...] És hároméves koromig nem beszéltem.”⁹ Ez a vizit az első alkalom, amikor a színész megtudja, hogy milyen körülmények között kezdődött az élete. A fejezet ezekkel a szavakkal zárul: „Ma úgy látja, ő maga kicsit mindig idegennek érezte magát a családjában. [...] Mindenki élte a maga életét, aztán nyolcéves korában János is megtalálta a maga útját: találkozott a színházzal”.¹⁰

Erről a találkozásról azonban nem kapunk pontos képet. Hatvan oldallal később van megemlítve, hogy Kulkának voltak gyerekkori szerepei, ám ezekről dokumentumok nem maradtak fenn (és ez a színházzal történt egykori találkozás, illetve az életszakasz nem is kap szerepet a könyvben). Az a három előadás van megemlítve, melyben kiskamaszként (1967, '68, '70) a Szegedi Nemzeti Színházban játszott. Melyekkel egyébként az OSZMI színházi adattárának Kulka-szereplistája is kezdődik.

⁹ Uo., 26.

¹⁰ Uo., 36.

⁷ CSÁKI, *Cserhalmi...*, 18.

⁸ GYÁRFÁS, *Kulka...*, 9.

A magánéleti szál következő része Lang Györgyinek, az egyik legközelebbi barátának az alakját és kettejük kapcsolatát idézi meg, akiről a fejezetben hosszan beszélgetnek Falusi Mariannal. Hasonló epizód az „Időutazás Fonyódon” című rész, melyben a színházi háttérember és barát, Mattyasovszky-Zsolnay Bence nézőpontjából látjuk Kulkát, akivel a Radnóti Színházban és a Katonában is dolgoztak együtt, ám a fonyódi úticél, az egykori nyaralások helyszíne ezer gyerekkori és felnőttkori élményt idéz fel Kulkában.

A könyv legterjedelmes fejezete a „Negyven év színpadon” című rész, melyben 48 oldal ad áttekintést a színészi pályafutásról, benne 38 színpadi szerepben készült fényképpel. A személyes emlékezetet az intézményes emlékezet segíti, mert a szerző kezdeményezésére felkeresik az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet fotótárát Kulkával, annak közeli barátja, Fekete Ernő színész társaságában. A gyűjteményben a négy évtizedes pályafutásból 135 előadás fotódokumentumait tekintik át, melyekből több tucat kerül bele a kötet illusztrációs anyagába. Ez az emlékezeti gesztus bennem is előhívta a személyes-szakmai emlékezet lenyomatait, mivel Kulka pécsi pályakezdésének és Kaposvárott folytatódó karrierjének nézőként-színikritikusként tanúja és „dokumentálója” voltam. A *Jelenkor* „Pécsi színházi esték” rovatában, illetve a *Színház* folyóiratban 1983-tól írtam előadásokról. A pécsi pályaszakasz tizenegy Kulkával megvalósult előadását (benne a Nemzeti és a Pécsi Nyári Színház produkcióit), illetve később féltucat kaposvárit szemléltem.¹¹

Az emlékezet kapcsán óhatatlanul előkerül a felejtés, illetve a pontatlan emlékezés kérdése. Kulka a könyv egy másik pontján, Csákányi Eszterrel beszélgetve azt említi,

¹¹ A pécsi előadásokról írt cikkek bekerültek ebbe a kötetembe: P. MÜLLER Péter, *Sopiana színpadain. Kritikák a nyolcvanas évekből* (Pécs: Pannonia Könyvek, 1992).

hogy 1981-ben szerződött Kaposvárra.¹² Ez lehet a könyvben elírás, vagy szóvétel, de abban az évben Kulka Pécsre szerződött, ahol az 1981/82-es évadtól az 1984/85-ös évadig volt a Pécsi Nemzeti Színház tagja. A Szegvári Menyhért rendezte *Haramiákban* debütált, Moor Ferenc szerepében. Pécssett húsz szerepet játszott el ezalatt a négy évad alatt. Kaposvárott először 1985. májusában – beugróként – volt színpadon (a Gazdag Gyula rendezte *Tom Jonesban*),¹³ és a társulat tagjaként Boglárlellén játszott először az Ascher Tamás rendezte *Alkésztiszben*, Apollón szerepében. (Ezek az adatok nem szerepelnek a könyvben, itt csupán az 1981-es évre történt hivatkozás miatt utalok rájuk.)

A *Kulka*-könyv első lapjai megidézik a napot, amikor Kulka János stroke-ot kapott, ami 2016. április 12-én történt. A színészi pályafutásra vonatkozó fejezet kapcsán – mely amúgy is válogat a négy évtizedes színészi karrierből – megemlítek egy olyan produkciót, amely a kötetben nem kerül szóba, ám amelyről Kulka nagyon meghatározó emléket őrzött még 2016. januárjában, pár hónappal a stroke előtt. Egy független előadásról van szó, melyről a színész egy vele és Monori Lilivel (a budapesti Katonában bemutatott *Faust II.* apropóján) készült páros interjúban a következőket mondta:

„volt egy Zalka Zsolt nevű fiú Pécssett, aki orvosegyetemre járt – pszichiáter lett belőle –, ő csinált egyszer egy Csajka Gábor Cyprián nevű költő – látod, még a neve is eszembe jutott – művéből performanszt. Emlékszem, egy koponyával a kezemben ültem egy pincében Pécssett, egy kis galériában, a tők sötétben összezárva ötven ember-

¹² GYÁRFÁS, *Kulka...*, 164.

¹³ Az előadásban, amit láttam s amiről írtam, nem lépett színpadra. P. MÜLLER Péter, „Imitáció és illusztráció. A *Tom Jones* Kaposvárott”, *Színház* 18, 7. sz. (1985): 22–26.

rel. Az választotta el a különböző részeket, miközben improvizáltam is, hogy azt mondtam, adjátok körbe a koponyát. Mindig odamentem valakihez és odaadtam. Ez egy nagyon-nagyon jó együttlét volt, ötven perc, egy óra, nem tudom már pontosan – egy mondatra nem emlékszem belőle, csak erre az egyre, hogy milyen jó volt szabadnak lenni.”¹⁴

Mindezt azért hozom itt szóba, mert egy ilyen interjúkötet az intézményesült emlékezet egyik meghatározó tényezőjévé, etalonná válik, és mint az említett példák mutatják, felejtés-emlékezés, „félreemlékezés” összjátéka alkotja a múlt(unk)hoz való viszonyunkat.

A kötet a koncertező, hanglemezt készítő pályavonulatot is megidézi, hol részletesebben, hol az említés szintjén. Ez utóbbiak közt idéződik fel egy esemény, „amikor János Udvaros Dorottyaival, Básti Julival és Cserhalmi Györggyel adta elő Dész László és Bereményi Géza *Férfi és nő* dalait”.¹⁵ A tüntetéseket felidéző részben ismét Csákányi Eszter a beszélgetőpartner. Múltidézésük a színészi pálya közös élményeire is kitér.

A gyerekkor szegedi helyszíneire visszavezető fejezetet követően visszatérünk a jelenbe és előre tekintünk a jövőbe. Az „Egyedül a legjobb” című rész a betegség utáni el-

ső újbóli színpadra lépés előkészületeit mutatja be. Thomas Mann *Halál Velencében* című prózájából 2006-ban készült Kulkával hangoskönyv. Ez inspirálta a 2024. szeptemberében színre vitt előadást, melyben Kulka szótlán ám tevékeny színpadi jelenléte interferál az említett felvételtől bejátszott hangjával (némiképp Samuel Beckett *Az utolsó tekerics* című darabját is megidézve).

A „Csak az igazat” című zárófejezet Gyárfás Dorka és Kulka János beszélgetése, részben az immár elkészült könyv(kézirat)ról, a színész közérzetéről, lelkiállapotáról, benne a pályafutásáról mint múlttá vált tapasztalatról.

„– Jó volt színésznek lenni?

– Igen.

– Már nem tekintesz magadra színészként?

Ingatja a fejét.

– Idegen vagyok magamnak. Színész vagyok még?”¹⁶

A beszélgetés végül különféle asszociációkban oldódik fel, melyeket Gyárfás kérdései indítanak el Kulkában. Arra a kérdésre, hogy mi vagy ki élete szerelme, ezt feleli: „Most mondjam, hogy a színház? Inkább a film. A film. De gyakran álmodom színházról.”¹⁷

A harmadik, Alföldi Róbert interjút tartalmazó kötet címe, a *Főszerepben*, lehetne inkább *Múltidézés*, vagy *24 pályakép*. Már csak azért is, mert az interjúalanyok között ketten nem színészek, Sándor Pál és Szinetár Miklós, akik művészi pályafutásuk során nem főszerepben voltak, hanem színházi előadások, televíziós- és mozifilmek rendezőjeként a reflektorfényen kívül, „háttérből” irányították produkciók létrejöttét. A média szereplések, zsűrizések stb. esetükben természetesen nem a főszerep kategóriájába tartoznak.

¹⁴ CSATÁDI Gábor, „Valahogy az igazságnak kellene teret adni”,

<https://potszekfoglalo.hu/2016/01/valahogy-az-igazsagnak-kellene-teret-adni/>, hozzáférés: 2025.07.05. A Kulka említette előadás CSAJKA Gábor Cyprián *Kis rapszódia III.* című versprójának felhasználásával készült, helyszíne a Széchenyi téren található – ma is működő – Pécsi Galéria volt. Az előadásról rövid beszámoló jelent meg a helyi napilapban: Sz. K., „Hamlet a pincében”, *Dunántúli Napló*, 1984. nov. 13., 5.

¹⁵ GYÁRFÁS, Kulka..., 152.

¹⁶ Uo., 233.

¹⁷ Uo., 239.

Az interjúk ábécérendben követik egymást. Kilenc színésznő és tizenhárom férfi színész, továbbá az említett két film-, illetve színházrendező szerepel a kötetben. A könyv sorrendjét megbontva itt életkor szerint sorolom fel az interjúalanyokat. A legidősebbek az ezerkilencszázharmincas években születtek: Szinetár Miklós (1932), Pásztor Erzs (1936), Sándor Pál (1939). A negyvenes évek szülöttei: Vári Éva (1940), Béres Ilona (1942), Fodor Tamás (1942), Bálint András (1943), Márton András (1943), Koltai Róbert (1943), Voith Ági (1944), Huszti Péter (1944), Pogány Judit (1944), Molnár Piroska (1945), Hámori Ildikó (1947), Lukács Sándor (1947), Bánsági Ildikó (1947), Szacsvay László (1947), Kern András (1948), Cserhalmi György (1948), Gálvölgyi János (1948). Az ötvenes években született: Kiss Mari (1952), Gálffy László (1952), Hegedűs D. Géza (1953) és Eperjes Károly (1954).

Ez a születési időpont szerinti sorrend éppolyan önkényes, mint a névsorba rendezés, de talán annyival többet jelez, hogy a más nemzedékhez való tartozás inkább hathatott ki egy-egy művész indulására, pályafutására, mint a születéskori vagy felvett vezetéknév, hiszen más szakmai és intézményi környezetbe érkeztek, amikor a szakmát elsajátították, és amikor pályára léptek. Természetesen a kéttucat interjúról nem lehet érdemben szólni, így a kötet egészéről és az interjúk pár közös vonásáról teszek említést.

A 350 oldalas kötetet is – mint az előbbi kettőt – fényképek illusztrálják. Ahogy az interjúk szerkezete, felépítése, úgy a képanyag elhelyezése is nagyjából egységes rendet követ. A 24 beszélgetőtárs mindegyikéről két-három képet láthatunk, melyek az interjú felvétele során készültek. Az első mindig egy az egész könyvoldalt betöltő portré, a másik (vagy a többi) pedig az interjúalany valamely gesztusát megörökítő, vagy a beszélgetés hangulatát kifejező felvétel.

Alföldi Róbert interjúvolóként nagyon alaposan, gondos felkészültséggel kalauzolja

végig művésztársait a beszélgetés ösvényén. Kérdései, közbeszólásai nemcsak a riportalany pályafutásának beható ismeretéről tanúskodnak, hanem Alföldi empátiájáról, érzékenységéről is, aki személyre szabottan hívja elő a másiktól annak „vallomását”. Nem kívülről kérdez. Legyen ez a szakmán belülség, a közös munkák, tapasztalatok alapján megteremtett bizalom, vagy egyszerűen a másik iránti odafigyelés, vagy az illető pályafutásának, benne magánéletének beható ismerete. A fókuszba helyezett művész e nyilvános intimitás keretében nem egy kíváncsiskodóval beszélget, hanem olyasvalakivel, aki a színházat kívülről-belülről ismerő, a művészi pályája kockázataival és lehetőségeivel tisztában lévő kolléga.

Amit a tévé-interjúk alapján leírt beszélgetések rögzítéséből hiányolhatunk, az a reakciók megemlézése. Az érzelmi reakciók, gesztusok nem feltételül tárulnak fel a párbeszédéből, például az, hogy a beszélgetőtárs felnevet, elszomorodik, zavarba jön, hosszan hallgat (amit itt csupán elképzelt és lehetséges reakciókként hozok szóba, nem látván az interjúk televíziófeltételeit). Ez a nyelvre, beszédre történő szorítkozás összefüggésbe hozható azzal is, hogy a kötetben feltárolt színházkép meglehetősen szűkös. Voltaképpen az irodalmi (dráma alapú) színház exkluzív jelenléte uralja a könyvet, ami persze a bemutatott művészek pályájának elsődleges terepe volt. Mindezt itt pusztán leíró értelemben rögzítem.

A független szcénát jószerivel csak Fodor Tamás képviseli, de talán a vele készült beszélgetés pár mozzanatával lehet illusztrálni a kötet jellegét. Alföldi egyszerre kérdez rá a szakmai pálya főbb mozzanataira, a színészi, rendezői, szinkronszínészi, szinkronrendezői stb. mozzanatokra, a filmezésre, a báb kínálta szabadságra, a hírnévhez, díjakhoz fűződő viszonyokra, a fizikai-szellemi hogylétre. És mindez mindvégig szakmai regiszterben fo-

lyik. Arra kérdésre, hogy van-e szerepálma, Fodor azt feleli, hogy nincs.

„Azok a szerepek jók, ahol van valami olyanfajta megoldatlanság, ami engem izgat. Szóval tervezés van a szerepben, a tervezést úgy értem, hogy a karakter tervez valamit. Ezt Taub János, az egyik rendezőm úgy mondta, hogy mész be a színpadra, és el kell intézned valamit. Ez nekem azóta is nagyon tetszik, hogy mit kell most elintéznem. És mások is úgy jönnek be, hogy el kell valamit intézni, és ezek összeütköznek, és az jó.”¹⁸

A kritika kapcsán pedig azt mondja:

„tudod, mi a legrosszabb kritika, amitől megőrülök? A lélektani realizmus. Mi az, hogy lélektani realizmus? Hát mindenki abból él, hogy megnyilvánul. Hát mi az a lélektan? Azt jelenti, hogy a cselekvéseimet kísérik az érzelmek, de cselekedni kell ahhoz, hogy érzelmes és indulatos legyek.”¹⁹

Ebben a megjegyzésben nem nehéz felismernünk a Mejerhold képviselte felfogást a Szta-nyiszlavszkijével szemben – noha ez nincs reflektálva a beszélgetésben.

Idős, hetven év feletti művészek Alföldi interjúalanyai, a saját nézői generációikban közismert emberek, akiknek pályája sokféle mintázatot követ. Bár mindannyian közismertek, ismertségük mértéke, népszerűségük természete, az általuk képviselt persona igen változatos.

Noha a könyv nem reprezentatív arcképcsarnok, a művészekkel készült beszélgetéseken keresztül mégis panorámaszerű képet kapunk egy szakma nagyjairól, a színházmű-

vészetben elfoglalt helyükről, a szakmáról vallott nézeteikről. A siker, a népszerűség, a mellőzöttség, a kultúrpolitikai környezet, a szolidaritások és árulások, a felkínált szereplehetőségekkel kapcsolatos magatartás, a mindenre nyitottság vagy a szelektálás témái sűrűn előkerülnek. A szakmai pályafutás mellett óhatatlanul szóba jönnek a magánélet mozzanatai, párkapcsolatok, a család megléte vagy hiánya, az egészségi állapot, a hobbik, a színházon kívüli szenvedélyek és élettapasztalatok.

Különleges, ebben a bensőséges és együttérző légkörben megszülető „vallomások” színezik az interjúk vissza-visszatérő tematikus etapjait. A névsorban s így a kötetben utolsóként szereplő Voith Ági például a szakmával szemben a magánélet elsőbbségét hangsúlyozó kijelentését követően ezeket mondja:

„amikor találkoztam Zsótér Sándorral, olyan erővel hatott rám a tehetsége és az energiája, hogy attól volt, hogy lebénultam. Egyszerűen elfelejtettem a szövegemet, mert annyira a hatása alá kerültem, és szenzációsan éreztem magam vele, szóval nagyon szerettem vele dolgozni.”²⁰

A legelső interjúban Bálint András arra a kijelentésre, hogy Alföldi azt mondja: „Én az igazgatásod utolsó pillanatait kaptam el, én akkor dolgoztam először a Radnótiban”, így felel: „Én hívtalak”.²¹

Ezzel a két idézettel is illusztrálható a *Főszerepben* című kötetnek az a sajátossága, hogy a kéttucat megszólaló révén az elmúlt évtizedek magyar színházi életének hálózatos kapcsolódásai is felsejlenek. Sűrűbben és erősebben, mint a *Cserhalmi*- és a *Kulka*-könyvben, ahol a két címszereplő pályatársai

¹⁸ *Főszerepben. Alföldi Róbert beszélget* (Budapest: 21. Század Kiadó, 2024), 97.

¹⁹ Uo., 100.

²⁰ Uo., 349.

²¹ Uo., 14.

kerülnek látótérbe, de a pályatársak további kapcsolódásai értelemszerűen nem.

A színikritikus, az újságíró és a színész-rendező a riporter szerepben más-más pozíciót vesz fel és más megközelítésmódot választ. Ugyanakkor mindhárman mélyreható tárgyismerettel és az interjúalanyok pályafutásának beható ismeretével, e pályáknak a nyomon követőjeként, tanújaként teszik hitelessé és emlékezetessé a felvett interjúkat. Ezekből a kötetekből sok mindent megtud-

hatunk arról, és részletekbe menő választ kaphatunk arra a kérdésre, amit Cserhalmi György MMA székfoglalója címűl a *Hamlet*-ből választott, és ami az őt színre vivő könyvben olvasható: „Állj, ki vagy?”²²

²² CSÁKI, *Cserhalmi...*, 185.

E számunk szerzői

BÜRGER NINA FLÓRA (2001), a Pécsi Tudományegyetem PhD hallgatója. Alapszakos diplomáját a Károli Gáspár Református Egyetem szabadbölcsezet szakán szerezte 2023-ban, mester szakos diplomáját pedig ugyanott, 2025-ben színháztudomány szakon. Kutatási témája az államszocialista színház-kultúra.

HEVESI LÁSZLÓ (1995), színművész, 2023-tól a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. A magyar nyelvű Shylock-alakítások rendjét, hatásmechanizmusait és technikáját kutatja.

KISS GABRIELLA, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének vezető docense, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a Philther-kutatások (2010–) egyik alapítója, színháztörténész, szakfordító, dráma- és színházpedagógus. Kutatásai előterében Bertolt Brecht életműve, a kortárs magyar színház, az alkalmazott színház műfajai és a drámapedagógia szakmódszertani vonatkozásai állnak. Hatodik monográfiája, *A tette kész néző* 2024 végén jelenik meg a KRE–L'Harmattan Kiadónál.

KOVÁCS ABIGÉL, Sepsiszentgyörgyön született, keleti nyelvek és kultúrák japán szakirányon szerezte meg alapfokú diplomáját a Károli Gáspár Református Egyetemen, majd elvégezte a színháztudomány mesterképzést. Tagja volt a Benda Kálmán Szakkollégium Művészettudományi-, Média- és Művészetpedagógiai Műhelyének, valamint Irodalom- és Kultúratudományi Műhelyének. Jelenleg dráma- és színházismeret tanárnak tanul.

MÉSZÁROS ÉDUA keleti nyelvek és kultúrák japán szakirányon tanult a Károli Gáspár Református Egyetemen, jelenleg színház-

tudomány mesterképzését végzi. Tagja a Benda Kálmán Szakkollégium Művészettudományi-, Média- és Művészetpedagógiai Műhelyének, valamint dráma- és színházismeret tanárnak tanul.

OLAJOS GÁBOR (1977), gitárművész-tanár, a nyíregyházi Vikár Sándor Zeneiskola klasszikus gitár tanára. A Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mester szakán szerzett diplomát 2016-ban. Jelenleg a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója. Kutatásának témája Monteverdi operáinak kortárs színpadi megjelenítései.

P. MÜLLER PÉTER, irodalom- és színház-történész, az MTA doktora, a PTE egyetemi tanára, 2018-tól 2024 végéig az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola vezetője. 1999-től 2004-ig az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet igazgatója. Az 1990–91, 1993–94, 2016–17-es tanévekben amerikai egyetemeken vendégprofesszora. Első könyve, *A groteszk dramaturgiája* 1990-ben, a legutóbbi, a *Színház önmagán kívül* 2021-ben jelent meg.

RÁKÓCZI ESZTER, 2025-ben a Károli Gáspár Református Egyetemen szerzett színháztudomány mesterszakos diplomát, majd a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában folytatta tanulmányait, ahol jelenleg is PhD-hallgató. Kutatási területe: a börtönszínház.

SZÉKELY ROZÁLIA, színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó. Gyermekkorától fogva dolgozik színészként színházban és filmekben egyaránt. Első, önálló színdarabját, a *Kálvária lakóparkot* a Trafó mutatta be 2018-ban, a szerző rendezésében. Az előadás részt vett a XIII. DESZKA

Fesztiválon és a darab letölthető a *színhaz.net* drámatárából. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának hallgatója.

TÓTH GÁSPÁR ANDRÁS, 1993-ban végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán színész szakon, mellette közgazdász, szövevény és kulturális menedzser diplomákat is szerzett. Gáspár András művésznéven aktí-

van dolgozik előadóművészként és rendezőként. 2008-tól alapító tanára az Ász Drámaiskolának és nyári színjátszótáboroknak, növendékei a színházi szakma kortárs alkotói. 2020-tól Gáspár András Gáspár írói néven jelennek meg könyvei a Móra és a Trend Könyvkiadóknál. 2026-ban készül megvédeni doktori disszertációját a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen.