

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KAR
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

Timár András

Újraolvasás – Újrarendezés – Kánon

Nemzeti drámáink az 1980–90-es évek magyar színpadán

Doktori disszertáció

Témavezető:

Prof. Dr. habil. Jákfalvi Magdolna egyetemi tanár

Dr. habil. Kékesi Kun Árpád egyetemi docens

Pécs, 2019.

Köszönetnyilvánítás

Sokaknak tartozom köszönettel.

Köszönöm azoknak, akik úgy tanítottak, ahogyan az nekem is jó volt, akik szakmai fejlődésemben támogattak és biztattak, s akik mellettem álltak e nehéz, megküzdött munkámban. Köszönöm azoknak az alkotóknak és tudós szakembereknek, akik ismerve és ismeretlenül, személyesen, műveikkel és szövegeikkel elgondolkodtattak, s így segítettek. Köszönöm barátaimnak, akikkel kísérik egymást, és családomnak, akikért megküzdöttem. Köszönöm tanítványaimnak, hogy együtt dolgozhatunk, és hogy olyan gyönyörűen sokfélék.

Befejezetlen mondatként álljon itt a névsor: Bécsy Tamásnak, Nagy Imrének, Margócsy Istvánnak, Jákfalvi Magdolnának, Kékesi Kun Árpádnak, Kiss Gabriellának, Gervai Katalinnak, Barna-Nagy Viktóriának, Bernáth Szilárdnak, Bokor Lászlónak és mindenekelőtt Tóth Mátyásnak...

Köszönöm!

Azoknak ajánlom a dolgozatomat, akik küzdenek. Nincsenek egyedül.

Tartalomjegyzék

Bevezetés	5
Az „újrarendezett” genealógia	5
I. Implicit elrugaszkodási pontok	15
I.1 „(...) a Nemzeti Színháznak az a feladata (...)” – Vámos László: <i>Az ember tragédiája</i> , 1983.	15
I.2 „Meggzűntetjük a sorok <u>közötti</u> sanda üzengetést (...)” – Vámos László: <i>Bánk bán</i> , 1987.	30
I.3 „(...) egyesíteni a modernizmust és a tradicionalizmust” – Csiszár Imre: <i>Csongor és Tünde</i> , 1990.	45
II. Explicit kánonformáló előadások	59
II.1 <i>Bánk bán</i>-rendezések	59
II.1.1 „(...) hol nemzet sűlyed el (...)” – Ruszt József: <i>Bánk bán '96</i> , 1996.	59
II.1.2 „(...) megszabadulni[a] ettől a hozzátapadt hínártól” – Zsótér Sándor: <i>Bánk-bán</i> , 2007.	70
II.2 <i>Csongor és Tünde</i>-rendezések	79
II.2.1 „(...) szellemmé szabaduljon az évszázada ledugaszolt létfilozófia” – Szikora János: <i>Csongor és Tünde</i> , 1985.	79
II.2.2 „(...) mindig ugyanazt az előadást rendezem(...)” – Ruszt József: <i>Csongor és Tünde</i> , 1991.	93
II.2.3 „(...) a mindent befogadó és megbocsátó nőiség” – Novák Eszter: <i>Csongor és Tünde 'Üdlak'</i> , 1994.	104
II.2.4 „(...) az anyagi világban bolyongó fény kiszabadítása (...)” – Zsótér Sándor: <i>Csongor és Tünde</i> , 2004.	112
III. Exkurzus	122
III.1 „(...) megtanítani másképp észlelni a világot és önmagunkat” – Somogyi István: <i>Magyar Electra</i> , 1988.	122

III.2 „Az átírás (...) a tradíció normális továbbélésének módja” – Katona József–Spiró György: <i>Jeruzsálem pusztulása, 1814–1981</i>	136
Konklúzió	148
Szakirodalom-jegyzék	157

Bevezetés

Az „újrarendezett” genealógia

„Nekem a színház azt jelenti, hogy lélegző, sötét burookban ülök, és a távoli fényben, egy irdatlan fehér oszlop alatt, Tőkés Anna a melléhez kapja, torkára csúsztatja a kezét, teste mereven, mintha fa készülné kidőlni, előrebillen, és mond is valamit, sőt nagyon hosszan mondja, de ennek az egésznek csak az a lényege, hogy nagyon szeret valakit, aki nem szereti őt, mert mást szeret, és ezért elment, és Tőkés Annát otthagya az oszlop alatt állni, és akkor én is ugyanúgy kezdek lélegezni, mint ő. (...) A színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegetetés művészete.”

Nádas Péter¹

Nemzeti drámáink játékhagyományát a történettudományok reszubjektívizálódása előtti és a valójában drámaszövegekkel foglalkozó „színháztörténeti” kutatás pozitivistá alapon és az intézménytörténet keretein belül vizsgálta. Ez a vizsgálati horizont törvényszerűen nem az előadások történetének ismeretében, hanem a történelem színrevitelének szándékával jelölte ki e három mű – Katona József: *Bánk bán* (1819), Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (1831), Madách Imre: *Az ember tragédiája* (1861) – helyét a nemzeti színháztörténetben. A drámák olvasása és előadásaik vissza-visszatérő kudarca (unalma, hiánya stb.) miatt máig relevánsnak kell tekintenünk Schöpflin Aladár problémafelvetését és Madách Imre tézisét. A *Nyugat* kritikusa 1911-ben, a *Bánk bán* berlini előadásának sikertelensége kapcsán tette fel a kérdést beszámolójában: „(...) vajon minálunk is él-e a *Bánk bán* a színpadon? Egy emberöltőn keresztül adta a Nemzeti Színház, becsületből, az aktaelintézés lelkiismeretes unottságával évenként egyszer, s most pár év óta már nem is adja, mert úgyse nézte meg más, mint néhány lelkes gimnazista”.² Madách pedig egyik levelében a következőket írta: „Említettem több ösmerősöm előtt, hogy írtam egy költeményt, mellyben Az isten, az ördög, Ádám, Luther, Dantón, Aphrodite, boszorkányok, s

¹ Nádas Péter: Kérdések, kísérlet válaszadásra, in: Uő.: *Nézőter*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1983. 74–78.

² Schöpflin Aladár: A *Bánk bán* berlini bukása, *Nyugat*, 1911/11. 1062.

tudj isten, mi minden játszik; kezdődik a' teremtéssel, játszik az égben, az egész földön, az űrben – mosolyogtak rá, de olvasni nem akarta senki”.³

A művek játéktörténetét tekintve korántsem csoda, hogy az 1990-es évekig ritkán közelítették „megbélyegzett” nemzeti drámáinkat filozófiai kérdésfeltevések és absztrakt formanyelvek felől.

A szöveg dominanciájának, az „irodalmi színház” uralkodó modelljének radikális megkérdőjelezése elengedhetetlen feltétele annak a disszertáció – részben módszertani – keretét képező Philther-kutatásnak,⁴ amelynek elméleti előfeltevérendszer a „színházi tárgy autonómiáján”⁵ alapul: mivel a színháztudomány kizárólagos tárgya az előadás, a *történetileg* változó konstrukciókra épülő *elemzések* törvényszerűen a jelen genealógiáját alkotják meg. Be kell látnunk, hogy a pozitivizmus uralta színháztörténet elgondolása, „miszerint a múlt tanulmányozásából nyert ismereteink bővítése képezi a fő feladatot, vagyis (ennek szükséges és elegendő feltételeként) a már feltárt eseményeket és összetevőket ki kell egészíteni az eddig még feltáratlan dolgokkal”,⁶ nem fenntartható. Ezért a kutatás – bár elvégzi a „ránk maradt vizuális és textuális emlékek, bizonyos esetekben az egyéni emlékek (a kutató egykori saját tapasztalatainak) és az oral history emlékeinek (mások, akár alkotók, akár befogadók tapasztalatainak) analízisét”⁷ – nem téveszti szem elől, hogy mivel magát a befogadást nem lehet rekonstruálni, a jelenben történő megértés voltaképpen nem más, mint a múlt általunk vizsgált nyomainak válasza az egyén jelenben feltett kérdéseire. P. Müller Péter és az általa idézett S. Varga Pál megfogalmazása szerint „az áthagyományozódás, újraírás, újramondás (...) minden esetben rekontextualizálja az adott elbeszélést, amely így sohasem egy múltbeli esemény (stb.) rekonstrukciója, önmagában való felidézése. Nem is lehet az, mivel »az emlékezés mindig válogat a múltban, s csak azt tartja meg, ami egy jelenben érvényes és

³ Madách Imre levele Nagy Ivánhoz, 1861. november 2., in: Uő.: *Összes művei II.*, Halász Gábor (szerk.), Budapest, Révai, 1942. 929.

⁴ *Színházi net-filológia, Magyar színháztörténet, 1949-2009.*, a kutatás az OTKA 81400-as projektjének támogatásával készült.

⁵ Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái, Kiss Gabriella (ford.), *Theatron*, 1999. tél–2000. tavasz, 48.

⁶ Kékesi Kun Árpád: Hist(o)riográfia, A színházi emlékezet problémája, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 64.

⁷ Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell, *Philther*, 2014. tavasz, 28.

releváns jelentést múltból származónak tud feltüntetni. A hagyományban adva lévő 'emlék' elevenésege tehát nem közvetlenül a múltból ered, hanem a jelen sugározza át a múltba«⁸.

Ily módon a disszertáció egyfelől három nemzeti drámánk 1980-as évekbeli nemzeti színházi előadásainak rekonstrukcióján keresztül kívánja megvizsgálni, hogy a Philther-módszerrel nyert genealógia hogyan viszonyul a hagyományos színháztörténetet nem előadások történeteként értő múltképhez (I. fejezet). Másfelől célja azt is értelmezni, hogy a nemzeti drámák közül modellértékűnek tekintett két mű (a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde*) kánonformáló előadásainak (net)filológiai rekonstrukciói hogyan illeszkednek a kortárs magyar színház azon foucault-i értelemben vett genealógiájába,⁹ amelynek értelmezői keretét a posztdramatikus/posztmodern paradigmaváltás alkotja (II. fejezet).

Tézisünk szerint a Philther-korpuszból kiemelt és vizsgált előadások a hazánkban az 1990-es években artikulálódott és a teatralitás önreflexiójára törekvő rendezői színház horizontjából izgalmasak. Így például a posztdramatikus/posztmodern színház azon megnyilvánulásai felől, amelyre egyrészt hagyományok radikális átírására tett kísérletezés, a színházi törekvések heterogenitása, a játéknelvek széttartása, és a „művészi kísérletezéstől elválaszthatatlan curiositas jellegű (Jauss) nézői élmény hagyománnyá válása”¹⁰ jellemző. Másrészt a rendezői színház kutatása során felfigyelhetünk azon sajátosságra, hogy „az előadásmódok alakulástörténete nem kizárásos alapon működik, azaz nem egymást leváltó paradigmák sorozatát láttatja, mint inkább kölcsönhatásban lévő játéknelvek át- meg átrendeződő repertoárját”.¹¹

A *korpusz* meghatározásakor a Philther-módszer arra törekszik, hogy a történeti folyamatok analízise révén, újabb előadások és újabb adatok megjelenítésével tudatosan formálja a korpuszt, s így írja meg a magyar színháztörténet (közel)múltját. A sajátos kánon az elmúlt évtizedek legnagyobb hatású hagyományait demonstráló előadásokat öleli fel: „Egyrészt a magyar színházkultúra lingua francáját jelentő (lélektani, társadalmi) realizmus csúcsteljesítményeit, másrészt az ettől eltérő, az avantgárd kezdeményezésekre építő,

⁸ P. Müller Péter: Színház és (intézményes) emlékezet, in: Imre Zoltán (szerk.): Alternatív..., i. m. 57., S. Varga Pál: A nemzet mint szimbolikus értelemvilág, Bevezetés a nemzeti irodalom 19. századi fogalmainak tanulmányozásához, *Alföld*, 2002/5. 46.

⁹ A genealógia célja nem „a nagy folytonosság megalkotása”, illetve nem annak megmutatása, hogy „a múlt még megvan, eleven a jelenben, sőt titkon át is lelkesíti”, hanem épp ellenkezőleg, a szétszórtság, a tévedések, a véletlenek megmutatása, a „származás bonyolult vonalának követése”. Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, Romhányi Török Gábor (ford.), *Új Írás*, 1991/10. 64.

¹⁰ Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca, Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011. 22.

¹¹ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007. 9.

neoavantgárd és posztmodern/posztdramatikus irányba elmozduló teljesítményekét”.¹² Tehát – és ez gondolatmenetünk szempontjából kiemelkedően fontos alapvetés – nem intézmények és alkotók történetét dolgozza fel, s még csak nem is a hatalmi konstrukciókból tiltva vagy túrva, de kimaradt kulturális közeg rehabilitációját kísérli meg elvégezni, hanem intézményi karaktertől és a hatalmi önreprezentáció folyamatában betöltött helytől függetlenül, az egyes előadás hatástörténete felől vizsgálja a magyar színházi és kulturális hagyományt, azaz a kánon képződését, hogy kísérletet tegyen annak újrendezésére.¹³ Ennek okán a disszertáció korpuszát olyan előadások kell, hogy alkossák, amelyek rekonstrukciója során szemléltetni tudjuk a színházi értelmezés- és játéktörténet hagyományaitól való különböző típusú és mértékű eltérést. Ily módon nemcsak kánonfordító és -alakító előadásokat vizsgáltunk, hanem (akár pozitív, akár negatív) elrugaszkodási pontokat is kerestünk.

Mivel a három mű évszázados kölcsönviszonyban áll a nemzeti színháziság fogalmával,¹⁴ s a Nemzeti Színház (sokat vitatott) szerepének kapcsán is rendre vizsgálat tárgya a három klasszikus dráma színrevitele, ezért hasznosnak tűnt, ha a Nemzeti Színház három (1983–1990 között színre vitt) előadásának részletes elemzéséből indítjuk gondolatmenetünket.¹⁵ Már csak azért is, mivel nézők és rendezők generációi számára éppen

¹² Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Digitális színházi kánon, *Jelenkor*, 2012. június, 622.

¹³ Vö. Jákfalvi Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában, *Theatron*, 2014. tavasz, 23., Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Digitális..., *i. m.* 621.

¹⁴ A Nemzeti Színház fogalmának meghatározáskísérleteivel és alakulásával foglalkozik pl. Kerényi Ferenc: A nemzeti színházi eszme és gyakorlat néhány történeti kérdéséről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1987/88. 3. szám, 285–95., Imre Zoltán: *A színház színpadra állításai, Elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009. 71–166., Ring Orsolya: *A Nemzeti Színházról alkotott kép változatai és változásai a politikai, a színházi és a társadalmi diskurzusban a késői Kádár-korszakban*, Doktori disszertáció, Témavezető: Dr. Erdősi Péter, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Történelemtudományok Doktori Iskola, ATELIER Európai Historiográfia és Társadalomtudományok Doktori Program, 2011., <http://doktori.btk.elte.hu/hist/ringorsolya/diss.pdf> Utolsó letöltés: 2018.09.20., Imre Zoltán: *A nemzet színpadra állításai, A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1937-től napjainkig*, Budapest, Ráció Kiadó, 2013.

¹⁵ „A színházi kánon (...) nemcsak a nemzeti dramatikus kánon részének tekintett szöveg(ek)et érinti, hanem összefügg a szöveg(ek) mise-en-scène-jében és a színházi befogadásban megjelenő színházi tradíciókkal, hagyományokkal és szokásokkal.” Imre Zoltán: *A színház színpadra ... i. m.* 92., „A Nemzeti Színház egyik fő funkcióját a nemzeti tragédia megtalálásában látták. (...) (Ez lesz később a Bánk bán.)” Imre Zoltán: *A színház színpadra ... i. m.* 79., „Madách költeménye bibliája a Nemzeti Színháznak; amelyet örökké forgat, amelyből mindig tanul, amelyet sohasem fog teljesen kitanulni.” Hevesi Sándort idézi: Kávási Klára (szerk.): *Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban (1883–2002)*, Budapest, Nemzeti Színház saját kiadása, 2002.

a Nemzeti Színház volt az a hely, ahol bérletben és matinékban egyaránt játszott rendezések révén ismerhették meg a három dramatikus szöveget. Mintegy kiegészítve, sőt gyakorta éppen tehermentesítve a középiskolai magyartanítást, amelynek tananyagában e három mű tradicionálisan kötelező olvasmány és érettségi tétel.¹⁶

Elrugaszkodási pontként tehát olyan előadásokat kellett választani, amelyek *mérték*nek tekinthetőek, s – kissé modernizálva bár, de – követik a nemzeti drámák játékhagyományának 20. század közepére kialakult rendjét, vagyis még mindig leginkább a Paulay Ede-, Hevesi Sándor- és Németh Antal-féle hagyományhoz való viszonyuk mentén értelmezhetőek. Vámos László rendezései a *Bánk bánt* és *Az ember tragédiáját* főképp „történelmi arcképcsarnoknak”,¹⁷ Csiszár Imre *Csongor és Tündéje* pedig mese- és tündérajátéknak,¹⁸ illetve egyfajta szofisztikált népszínműnek olvassák a dramatikus szövegeket.¹⁹ Megformáltság szempontjából egyfelől az előbbi két mű a történelmi realizmus és a klasszikus tragédiaajátszás szabályrendjét követi, míg utóbbi részben szintén a történelmi

¹⁶ Bécsy Tamás megfogalmazása szerint: „Az irodalom egyik műnemét, a drámát a (...) magyar irodalomtörténetekben jóformán a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* valamint *Az ember tragédiája* képviseli.” Bécsy Tamás: Egy drámatörténet szemléletmódja, *Irodalomtörténet*, 1994/1–2. 267., A kánon (nem) alakulásával kapcsolatban elgondolkodtató, hogy az akadémiai igényességű, majd ezer oldalas *Irodalomtanítás a harmadik évezredben* címet viselő kötet szintén összesen három (!) magyar drámát emelt be korpuszába, a *Bánk bánt* (Bíró Ferenc), *Az ember tragédiáját* (Görömbei Andrásné) és (a *Csongor és Tündét* „leváltó”) Spiró György *Csirkefejét* (Tarján Tamás tanulmányával). Sipos Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006.

¹⁷ Vö. Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros Kiadása, 1935., Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros Kiadása, 1933., „lazán fűzött történelmi tableau-sorozat” Rédey Tivadar: *A Nemzeti Színház története*, Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1937. 359., „történelmi képsorozat” Waldapfel József: Madách Imre, *Irodalomtörténet*, 1952/1. 32.

¹⁸ Péterfy Jenő már a *Csongor és Tünde* ősbemutatóját is olyan „merész színpadi kísérletnek” nevezi, amelynek során Paulay – Gyulai Pál értelmezésére támaszkodva – „dramatizált népmesét kívánt a költeményből színpadra teremteni”. Rédey Tivadar: *A Nemzeti Színház...*, i. m. 355., Székely György remek tanulmányában összefoglalja az ősbemutatótól mesejátéknak értelmezett szöveg nemzeti színházi hatástörténetét. Ld. Székely György: Ilyennek látta, így írta meg..., Vörösmarty *Csongor és Tünde*-színpada, *Critikai Lapok*, 2011/5–6.,

https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38149&catid=24&Itemid=2 Utolsó letöltés: 2019.02.15.

¹⁹ A népszínműjátszás (hatás)történetéről ld. Kerényi Ferenc: Színházpolitikai elképzelések időleges kompromisszuma, in: Uő.: *A régi magyar színpadon 1790–1849.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 454–458., Kerényi Ferenc: A magyar népszínmű, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 2007. 234–241.

realizmus, részben a tündérajátékokat²⁰ és népszínmű szerepköreit definiáló játéktípust használja.²¹ Másfelől pedig az előadások olyan *licence*-nek tekinthetőek, amelyet a színház arra használt fel, hogy műsoron tartsa azt a három szöveget, amelyeknek rendezése a Nemzetiben törvényszerűen ideológiai aktus,²² és amelyek révén folyamatosan újradefiniált jelentéssel töltődik meg, majd az ezredfordulóra komoly, nem csak esztétikai viták tárgyává válik az,²³ amit „nemzeti színházi stíluson” értünk.²⁴

²⁰ Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790–1849.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981. 232–245

²¹ Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány...*, i. m. 9–54., 102–125.

²² „(...) a nemzeti színház elgondolása már fogantatásától kezdve összekapcsolódik a hatalommal, a nemzeti identitással és a (kulturális) legitimációval. (...) megteremtését a nemzet egyesítésének és megőrzésének reprezentálására használták; szerepét pedig abban látták, hogy felmutassa és fönntartsa a nemzeti identitást és a nemzeti kultúrát, illetve virtuálisan megteremtse és reprezentálja a nemzetállamot.” Imre Zoltán: *A színház színpadra...*, i. m. 76–77.

²³ Alföldi Róbert 2011-es nemzeti színházi *Az ember tragédiája*-rendezése parlamenti interpellációt is eredményezett, amelyben „Pörzse Sándor, a Jobbik képviselője, interpellációt nyújtott be a nemzeti erőforrás miniszterhez: »Mégis, kinek az érdeke? – fideszes belviszály Alföldi ügyben« címmel”. A témáról bővebben ld. Valuska László: *A szopásról, avagy a magyar kultúráról*, *Index*, 2011. május 25., https://index.hu/kultur/2011/05/25/a_szopasrol_avagy_a_magyar_kulturarol/ Utolsó letöltés: 2018.08.10.

²⁴ Érdeemes néhány példát elősorolnunk a legkülönbözőbb, gyakran egymás ellen feszülő nemzetiszínház-elképzelések közül: „A Nemzeti Színház egyetlen komoly drámai színházunk, valóságos irodalmi tényező, következésképpen feladata, hogy az *irodalom* eszményeit ápolja, s (...) magasabb szellemet és nemesebb stílt őrizzen meg.” Hevesi Sándort idézi Kiss Gabriella: *Magyar dráma és színház a 20. században, Irodalomtörténet*, 2008/1. 86., „A Nemzeti Színházat az egész magyar nemzet lelkesedése és egyesített ereje hívta életre. A nemzeti játékszín ügye (...) egy volt a magyar nyelv és a nemzeti függetlenség ügyével. A színházban az akkori magyar társadalom a nemzeti nyelv érvényesülésének és a magyar szabadság diadalának egyik legfontosabb előfeltételét látta teljesülni. Művészeiben nem színjátszókat és mulattatókat keresett, hanem a magyar eszme bátor harcosait és a magyar jövő tanítómestereit. Hajlékot kívánt építeni a nemzet színházának, hogy színpadáról a közvetlenség erejével hatoljon és vésődjék minden magyar lelkébe a magyar szó és a nemzeti gondolat.” Hóman Bálint: *A százéves Nemzeti Színház, Beszéd a Nemzeti Színház százéves fennállása alkalmával tartott ünnepi ülésen, 1937. évi október hó 25-én*, in: *A százéves Nemzeti Színház, Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma*, Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1938. 9., „(...) olyan Nemzeti Színház-koncepció szükséges, amely lehetőségeket kínál, és képes egyrészt megbolygatni a rutinszerű beidegződéseket, másrészt pedig a jelenlegi struktúrában rejlő értékeket megtartva (...) új működési formák és alkotási folyamatok is létrejöhetnek. (...) A Nemzeti Színháznak tehát különböző társadalmi közösségek számára kell nyitva állnia, különös tekintettel az életkori, etnikai, nemi és területi kisebbségekre, miközben kapcsolódási lehetőséget is biztosítania kell a különböző társadalmi és szakmai formációknak.” Hudi László–Imre Zoltán: *Nemzeti Színház – mindenkinek*, Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára, Budapest, 2007., *Színház*, 2008. március, 3. (Melléklet), „(...) hagyomány–korszerűség–nemzetköziség (...) nemzeti tradíció

Kutatásunk meghatározóan az előadások színházkulturális kontextusára és hatástörténetére fókuszált. Ennek a vizsgálati horizontnak érdekes hozadéka az a tény, hogy az előadások megformáltsága rendre összekapcsolódott a folyó szövegek dramatikus olvasásának alakulástörténetével is.²⁵ Vagyis az 1980-as évek irodalomtörténeti olvasatainak egyoldalúságát (és bizonyos szempontból avíttóságát²⁶) üdítően törték meg az 1990–2000-es

létjogosultságát, igazgatóként való majdani működésében én a kultusz mibenlétét és művelésének mikéntjét tekintem elsődlegesnek. (...) jószerint fel is számolódott az az attitűd, mely a polgári erények sorában tartotta számon a hazafiasság, a nemzeti léthez való kötődés eszméjét, s azt a jól bevált gyakorlatot, hogy az ünnep iránti igényt a színházba járás, az ott közösen átélhető, befogadható értékekkel is meg lehet erősíteni, fenn lehet tartani. (...) tapasztalatom szerint a nemzeti identitás kérdése világméretekben is olyan közös pont, mely a fiatal generáció számára sem közömbös, amikor konkrét szituációról, színházi értelemben cselekvő együttlétről, kooperációról van szó.” Vidnyánszky Attila: Nemzeti Színház avagy a nemzet színháza, Részlet a Nemzeti Színház igazgatói posztjának elnyerésére benyújtott pályázatból, *Hitel*, 2013. július, 3–15.

²⁵ „A színjáték önálló műalkotás, olyan összetett jelrendszer, amelynek az előadott dráma szövege csupán része. A színháznak nem is kizárólagos feladata az írott szöveg reprodukálása. Ennek belátása mellett a színházi előadás többé-kevésbé mégis felfogható a dráma sajátos értelmezésének. Ezért úgy véljük, hogy egy dráma befogadástörténetéhez, különösen egy olyan színpadra, színházi ismeretekkel írt dráma esetében, mint a *Bánk bán*, a színházi utóélet tapasztalatai is hozzátartoznak. A rendező szövegértelmező szerepet is betölt. Megoldásai, megfigyelései az irodalmi elemzés számára is tanulságosak (...). Irodalmárokon kívül ezért hivatkozunk a színházi szakemberek véleményére, gondolataira is.” Nagy Imre: A rejtekajtó, a *Bánk bán* első felvonásának egy vitatott helyéről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2013/2. 177. 34. l.áb.

²⁶ A középiskolai tanításban évszázados hagyomány a nemzeti drámák oktatásának kínzó nehézsége. Az 1990-es években szinte egyeduralkodónak számító dr. Mohácsi Károly-féle irodalomtankönyv-sorozat szövegértési, szövegolvasási pozícióját (dialógusképtelenségét) pontosan jellemzik a következő állítások: „A *Bánk bán* sorsát is végigkísérték a legszélsőségesebb megítélések, akár a későbbi Madách-tragédiát. (...) A sokféle értelmezés legfőbb forrása általában az, hogy mindig valami kívülről bevitt szempont szerint próbálták és próbálják magyarázni a tragédiát (...) A színházi előadás sem adhat hű képet magáról a műről, mert a rendezők bizonyos hangsúlyok kiemelésével vagy eltolásával rendszerint saját elképzelésüket viszik színpadra”. Dr. Mohácsi Károly: *Irodalom a középiskolák II. osztálya számára*, Budapest, Korona Kiadó, 1996.⁷ 170., *Az ember tragédiája* értelmezését bevezető „létrejöttének körülményei”-fejezetben pedig ez olvasható: „[Madáchban] a romantikus hit rendült meg már szinte a forradalom másnapján, s szenvedett súlyos vereséget a szabadságharc után. Ez a *lelki-világnézeti válság*, az emberi haladásért folytatott küzdelem értelmetlenségének élménye volt a *Tragédia létrejöttének elsődleges forrása*. A nemzeti tragédiából táplálkozó riadt kétségbeesést az *egyéni csapások, személyes csalódások* tovább mélyítették. Nővérenek és családjának kegyetlen legyilkolása (...) felelősítette benne azt az elképzelést, hogy (...) az emberiség ügyét csak elszigetelt, magányos »titánok« vihetik előre, a nép, a tömeg viszont szembefordul velük, s az érte küzdőket elgáncsolja. Felbomlott házassága, a »nőben« való csalódása is súlyos, soha ki nem hevert törést okozott Madách lelkében. (...) Később Éva alakjának megformálásában jelentős szerepet kapott ez az egyéni csalódás”. Dr. Mohácsi Károly: *Irodalom a középiskola III. osztálya számára*, Budapest, Korona Kiadó, é. n.⁵ 15–16.

évek újító szempontú értelmezései.²⁷ Így például a későbbiekben részletesen is elemzett Ruszt József *Bánk bán* '96 rendezésére erőteljesen ható Sándor Iván *Vég semmiség* című kötete,²⁸ Nagy Imre *Bánk bán*-tanulmányai,²⁹ a női olvasat felől értelmező Schuller Gabriella³⁰ és Kappanyos Ilona írásai,³¹ Taxner-Tóth Ernő³², Hermann Zoltán³³, Zentai Mária³⁴ *Csongor és Tünde*-tanulmányai.

²⁷ E helyütt feltétlenül meg kell emlékeznünk arról a szintén az 1990-es években a Korona Kiadónál megjelent, az ELTE BTK tankönyvíró munkaközösségében készült szemléletváltó, nagyszerű tankönyvcsaládról, amely csupán néhány éven keresztül volt jelen a tankönyvpiacra, s amelynek negyedik kötete meg sem jelent már, csupán gépiratban maradt fenn. A magyar romantikus drámákkal a Gintli Tibor és Schein Gábor által jegyzett második kötet foglalkozott. Ld. Gintli Tibor–Schein Gábor: *Irodalom, Tankönyv 15-16 éveseknek*, Budapest, Korona Kiadó, 1998., Ehelyütt is köszönetet kell nyilvánítanom Eisemann Györgynek, aki a kiadatlan negyedik kötetet rendelkezésemre bocsátotta. Eisemann György–H. Nagy Péter–Kulcsár Szabó Zoltán: *Irodalom, Tankönyv 17–18 éveseknek*, [1. változat, marginálisokkal, gépelt kézirat]

²⁸ Sándor Iván: *Vég semmiség, A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.

²⁹ Nagy Imre: Melinda könnyei, in: Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes, Tar Gabriella Nóra (szerk.): *(Dráma)szövegek metamorfózisa, Kontaktustörténetek*, I., Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011. 266–278., Nagy Imre: Gertrudis színre lép, *A Bánk bán* többnyelvűsége, *Jelenkor*, 2012/6. 630–647., Nagy Imre: A rejtekajtó, *A Bánk bán* első felvonásának egy vitatott helyéről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2013/2. 169–186., Nagy Imre: A magyar Lucretia, A nők elleni erőszak témája és a *Bánk bán* harmadik felvonása, in: Brutovszky Gabriella, Demeter Júlia, N. Tóth Anikó, Petres Csizmadia Gabriella (szerk.): *Drámák határhelyzetben* I., Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2014. 275–300., Nagy Imre: A holtak hangja, Az idézetek dramaturgiai szerepe a *Bánk bán* ötödik felvonásában, in: Egyed Emese (szerk.): *Irodalomértelmezések a felvilágosodástól napjainkig*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2014. 251–280.

³⁰ Schuller Gabriella doktori disszertációjának egy fejezete a *Bánk bán*t és annak recepciótörténetét a női perszónázásra koncentrálni vizsgálja. A Melindára vonatkozó elgondolások áttekintésével mutatja be az irodalomkritikai hagyomány patriarchális előítéleteit, másrészt a vele kapcsolatban körvonalazható narratívát elemzi feminista pszichoanalitikus perspektívából. Ld. Schuller Gabriella: A vágy titokzatos tárgya (*Bánk bán* recepciók / Melinda recepciók), in: Uő.: *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Doktori disszertáció, Témavezető: Dr. P. Müller Péter, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola 2004. 183–194.

³¹ Kappanyos Ilona: Enyim leszen ő, A női olvasatról és a színházról, *Színház*, 2013. március, 8–12.

³² Taxner-Tóth Ernő: *Rend, kételyek, nyugtalanság, A Csongor és Tünde kérdései*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.

³³ Hermann Zoltán írása a *Csongor és Tünde* „póriassága”, a szöveg szexualitás („test-én”) felőli olvasásának legitimációjára tesz fontos kísérletet. Hermann Zoltán: Az „öncsonkító” Vörösmartyú?, Az olvas(hat)atlan *Csongor és Tünde*, in: Hansági Ágnes, Hermann Zoltán, Horváth Csaba, Szitár Katalin (szerk.): *Mozgó Világ, Tanulmányok a hatvanéves Kulín Ferenc tiszteletére*, Budapest, Ráció Kiadó, 2003. 125–136.

Bár Kékesi Kun Árpádnak az 1990-es évek magyarországi rendezői színházáról írott tanulmánya elsősorban a dramatikus szövegek erős újraértelmezése alapján létrejövő rendezéstípus fő vonásának tartja a drámaszövegek „radikális átértelmezését”,³⁵ mi abból indulunk ki, hogy az általunk kánonalakítónak minősített rendezések dramaturgiai olvasatai kivétel nélkül olyan nagy távolságban vannak a „Vámos–Csiszár-licence” olvasási módjától és olvasataitól, hogy azok a nézőben a radikalitás érzését keltik.³⁶ Mintha a legtöbb vizsgált bemutató esetében megisméltődött volna a Hevesi Sándor-féle 1928-as interpellációs botrány.³⁷ Természetesen ez a tény azzal is összefügg, hogy ezekben az előadásokban olyan innovatív rendezői formanyelvek, formakánonok nyilvánulnak meg, amelyek (más drámák kapcsán is) átírták az ezredforduló színházi szcénájának képét.³⁸ Ezért is döntöttünk úgy, hogy a dolgozat harmadik egységében, mintegy exkurzusként arra mutatunk példákat, hogy a kánonalakítás miként ragadható meg a klasszikus modernitást megelőző magyar

³⁴ Zentai Mária: Álmodók hármasság útján, 1831. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II. ...*, i. m. 169–184.

³⁵ „Az átírás mértéke itt a legnagyobb, és elsősorban a darab nyelvét érinti (...), vagy a dramatikus helyzetek kimenetelét (...), illetve azok modalitását is.” Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka*, *A kilencvenes évek magyar rendezői színháza*, in: Uő.: *Tükörképek lázadása, A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest–Pécs, JAK–Kijarat Kiadó, 1998. 100.

³⁶ A korabeli kritikairás jó néhány meghatározó, a „laudáció és inszinuáció” kettősségének retorikáját használó alakjának néhány erőteljes kritikai megnyilvánulását már itt érdemes idéznünk. Ruszt József *Bánk bán* '96-járól ezt írta Molnár Gál Péter: „Amikor a színházakat még igazgatták, a direktor azt mondta volna a Bánk rendezőjének: Édes úr, fölteszem, odahaza a padláson őrzik még gyermekkori bábszínházát. Ott rendezze meg elképzeléseit, ne a színészeit kínozza és a nézőket untassa, akik végül is pénzt adnak a jegyükért!” M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Ruszt Bánk bánja, *Népszabadság*, 1996. október 19. 10.; Zsótér Sándor *Bánk-bánjáról* Králl Csaba recenziójában ez olvasható: „(...) ironizáló szemléletét, ki- és beforgatódíját nem viszi végig mélyreható következetességgel. Az előadás első felvonása a legkiforrottabb, a Katona-féle ötödik szakasz, a gyászba borult vég pedig a legzavarosabb. A két végpont között több az ellaposodó közjáték, mint a felcsigázó részlet”. Králl Csaba: Vigyorog a marhafej, *Balkon*, 2007/5. 45., Novák Eszter *Üdültségének kritikáiból* Perényi Balázs készített összefoglalást: „(...) a *Csongor és Tündé* a kritika »szokatlan vehemenciával vetette rá magát« (Bérczes László). (...) Bírálói »a dráma szellemétől függetlenül született« (Metz Katalin) előadást »nagyralató modorosságok« halmazának (Mészáros Tamás), a »rendezői akarnokság« (Molnár Gál Péter), az »eredetiségre törés« (Bogácsi Erzsébet) manifesztálódásának tartották”. Perényi Balázs: *Személyes színház*, Novák Eszter rendezései, *Ellenfény*, 1998/3. 13.

³⁷ Hevesi *Bánk bán*-konceptiójáról és a körülötte kialakult botrányról részletesen ld. Imre Zoltán: (Nemzeti) kánon és (nemzeti) színház – Vita a Bánk bán 1930-as centenáriumi mise-en-scène-jéről, in: Uő.: *A színház színpadra ...*, i. m. 71–92.

³⁸ A disszertációban elemzett előadások rendezői közül Ruszt József tizenhárom, Zsótér Sándor huszonegy, Szikora János hét, Novák Eszter hat, Somogyi István három előadással is megjelenik a teljes Philther-korpuszban. ld. <http://www.philther.hu/eloadasok-rendezo-szerint/> Utolsó letöltés: 2018.09.10.

drámairodalommal kapcsolatba hozható színházi aktivitás más területein. Megkísérlünk két olyan mintát adni, amelyek más drámák előadás-története (Somogyi István: *Magyar Electra*, 1988.), illetve újraírásai, drámaátiratai (Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása*, 1814–1981.) felé nyitják meg a kutatás irányát.

I. Implicit elrugaszkodási pontok

I.1 „(...) a Nemzeti Színháznak az a feladata (...)” – Vámos László: *Az ember tragédiája*, 1983.³⁹

³⁹ Vámos László: *Az ember tragédiája*, Bemutató dátuma: 1983. szeptember 21., A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház, Társulat: Nemzeti Színház, Budapest, Rendező: Vámos László, Szerző: Madách Imre, Dramaturg: Hubay Miklós, Jelmeztervező: Vágó Nelly, Díszlettervező: Csányi Árpád, Zene: Simon Zoltán, Koreográfus: Dölle Zsolt, Szcenika: Bakó József, Színészek: Ádám: Bubik István, Éva: Tóth Éva, Lucifer: Balkay Géza m. v., Lucifer: Trokán Péter (beugrás 1988.03.23.), 1. szín: A mennyekben, Az Úr: Sinkovits Imre, Gábor főangyal: Rubold Ödön, Mihály főangyal: Hirtling István f. h. (szerepkettőzés), Mihály főangyal: Funtek Frigyes f. h. (szerepkettőzés), Rafael: Mácsai Pál f. h., 2. szín: A Paradicsomban, Az Úr: Sinkovits Imre, Cherub: Hirtling István f. h. (szerepkettőzés), Cherub: Funtek Frigyes f. h. (szerepkettőzés), 3. szín: A Paradicsomon kívül, A föld szelleme: Nagy Zoltán, 4. szín: Egyiptom, Rabszolga: Hetényi Pál, Rabszolga: Végh Péter f. h. (beugrás 1987.11.09.), 5. szín: Athén, Kimón: Gregor Márta, Első népbeli: Katona János, Második népbeli: Czibulás Péter, Harmadik népbeli: Csák György, Első demagóg: Hetényi Pál, Második demagóg: Ivánka Csaba, Első polgár: Baranyi László, Második polgár: Bősze György, Kriszposz: Raksányi Gellért, Kriszposz: Kun Tibor (beugrás 1984.01.), Therszitéusz: Nagy Zoltán, 6. szín: Róma, Catullus: Rubold Ödön, Hippia: Papadimitriu Athina, Cluvia: Marsek Gabi, Péter apostol: Nagy Zoltán, 7. szín: Bizánc, Első polgár: Katona János, Második polgár: Bősze György, Harmadik polgár: Czibulás Péter, Negyedik polgár: Csák György, Patriarcha: Nagy Zoltán, Agg eretnek: Raksányi Gellért, Agg eretnek: Gáti József (beugrás 1984.01.), Barát: Hetényi Pál, Cédulás barát: Ivánka Csaba, Helene: Pregitzer Fruzsina, Helene: Miklósy Judit (beugrás 87.11.09.), Csontváz: Izsóf Vilmos, Csontváz: Tahi József (beugrás 1988.02.27.), Első boszorkány: Juhász Róza f. h., Második boszorkány: Janisch Éva f. h., Harmadik boszorkány: Antal Olga f. h., 8. szín: Prága, Első udvaronc: Izsóf Vilmos, Első udvaronc: Tahi József (beugrás 1988.02.27.), Második udvaronc: Ivánka Csaba, Harmadik udvaronc: Rubold Ödön, Negyedik udvaronc: Bősze György, Rudolf császár: Hetényi Pál, 9. szín: Párizs, Tiszt: Katona János, Sans-culotte: Czibulás Péter, Márki: Rubold Ödön, Saint-Just: Nagy Zoltán, Robespierre: Bősze György, Népbeli: Antal Olga f. h., Népbeli: Fazekas Zsuzsa f. h., Népbeli: Funtek Frigyes f. h., Népbeli: Hirtling István f. h., Népbeli: Janisch Éva f. h., Népbeli: Juhász Róza f. h., Népbeli: Kerekes László f. h., Népbeli: Kolos István f. h., Népbeli: Mácsai Pál f. h., Népbeli: Mészáros Károly f. h., 10. szín: Prága, Udvaronc: Rubold Ödön, Tanítvány: Csák György, 11. szín: London, A bábjátékos: Bősze György, Virágáros: Kováts Adél, Egy anya: Fáy Györgyi, Egy anya: Egy leány: Fazekas Zsuzsa f. h., Ékszeráros: Funtek Frigyes f. h., Első polgárlány: Marsek Gabi, Első polgárlány: Miklósy Judit (beugrás 1987.11.09.), Második polgárlány: Pregitzer Fruzsina, Korcsmáros: Baranyi László, Első munkás: Mácsai Pál f. h., Második munkás: Czibulás Péter, Harmadik munkás: Kolos István f. h., Első koldus: Izsóf Vilmos, Első koldus: Kassai Károly (beugrás 1988.02.27.), Második koldus: Kun Tibor, Katona: Katona János, Első mesterlegény: Németh János, Második mesterlegény: Mészáros Károly f. h., Egy kéjhölgy: Papadimitriu Athina, Első árus: Versényi László, Második árus: Gyalog Ödön, Artur: Rubold Ödön, Anya: Zolnay Zsuzsa, Cigányasszony: Pápai Erzsébet, Első tanuló: Csák György, Második tanuló: Kerekes László f. h., Harmadik tanuló: Háda János, Negyedik tanuló: Boczán János, Első gyáros: Györffy György, Második gyáros: Nagy Zoltán, Nyegle: Raksányi Gellért, Nyegle: Tahi József (beugrás 1988.02.27.), Nyegle: Horkai János

Az előadás színházkulturális kontextusa

Vámos László 1983. szeptember 21-i nemzeti színházi *Az ember tragédiája* díszbemutatója (az 1301. nemzetibeli előadás) több szempontból is jelentős színház történeti eseménynek bizonyult. Egyrészt ezen a napon ünnepelték a Paulay Ede-féle ősbemutató 100 éves jubileumát,⁴⁰ ebben az évben Madách Imre születésének 160. évfordulóját, s a szegedi Dóm téren nyáron három alkalommal játszott előbemutatóhoz kapcsolódóan a Szegedi Szabadtéri Játékok 50. évfordulóját, ahonnan az előadás – kisebb átdolgozást és szerepátosztásokat követően – beköltözött a Hevesi Sándor téri épületbe. Másrészt az évadkezdő díszelőadáson Köpeczi Béla művelődési miniszter nyitóbeszédét követően jelentette be Kállai Ferenc, a Magyar Színházművészeti Szövetség nevében az új Nemzeti Színház építésére és az 1989-re tervezett (de meg nem valósult) megnyitására vonatkozó felhívást.⁴¹ Ugyanígy a centenáriumhoz köthető, hogy a Magyar Írók Szövetségének kezdeményezésére 1984-től minden év szeptember 21-én ünneplik A magyar dráma napját, s adják át a Szép Ernő-jutalmat, illetve a Színházi Dramaturgok Céhe által alapított Az évad legjobb magyar drámája díját is.

Az elősoroltakon azonban messze túlmutató feladata is volt Vámos *Tragédia*-rendezésének: az 1982 márciusában a Nemzeti Színházból pártfegyelmivel felmentett Sziládi János igazgató és – Pozsgay Imre ekkor még kulturális miniszteri tisztségében a váltást elősegítő

(beugrás 1984.01.), A zenész: Ivánka Csaba, Lovel: Hetényi Pál, Elítélt: Funtek Frigyes f. h., 12. szín: Falanszter, Tudós: Ivánka Csaba, A föld szelleme: Nagy Zoltán, Aggastyán: Raksányi Gellért, Aggastyán: Csák György (beugrás 1984.01.), Luther: Rubold Ödön, Cassius: Katona János, Plátó: Izsóf Vilmos, Plátó: Tahi József (beugrás 1988.02.27.), Michelangelo: Hetényi Pál, 13. szín: Az úr A föld szelleme: Nagy Zoltán, 14. szín: A jégvidék, Eszkimó: Csák György, 15. szín: A Paradicsomon kívül, Az Úr: Sinkovits Imre

⁴⁰ Az ünnepi évadban két további bemutató is készült Madách művéből: a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház nyitóelőadását Ruszt József rendezte Kováts Kristóf játékmester közreműködésével (a bemutató dátuma: 1983. október 11., a főbb szerepekben: Ádám: Szalma Tamás, Éva: Fekete Gizi. Lucifer: Gábor Miklós m. v., Az Úr: Máriáss József), illetve Miskolcon Csiszár Imre rendezésében (a bemutató dátuma: 1984. március 23., Ádám: Bregyán Péter, Éva: Molnár Zsuzsa, Lucifer: Blaskó Péter, Az Úr: Körtvélyessy Zsolt)

⁴¹ Az MSZMP Politikai Bizottságának határozata az új Nemzeti Színház felépítéséről – 1983. július 26., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 420–422.

Érdemes megemlékezni arról, hogy Gobbi Hilda 1983. június 6-án, a 70. születésnapjára kapott 100.000 Ft értékű takarékbetétkönyvének teljes összegét ajánlotta fel az új Nemzeti Színház alapkövetelésére. A felajánlást követően országos gyűjtési akciót kezdeményezett, amelynek köszönhetően különféle felajánlásokkal (pl. téglajegyek kibocsájtásával, extra lottóval) 3,3 milliárd Ft gyűlt össze.

közreműködésével – a Katona József Színházba eltávolított Székely Gábor (volt) főrendező és Zsámbéki Gábor (volt) vezető rendező meghatározta színházi gondolkodásmóddal szemben saját (a regnáló politikai vezetés által támogatott, és a megmaradt társulat számára is elfogadható) színházeszményét volt hivatva deklarálni.

A dráma- és színháztörténeti szempontból is ikonikussá vált Madách-mű bemutatása mind főrendezői, művészeti vezetői legitimitásának igazolásához,⁴² mind az új színházvezetés programjának érvényességéhez⁴³ és a radikális veszteségeket magáénak tudható társulat működőképességének bizonyításához is remek kihívásnak tetszett. Nem utolsósorban mindezt egy olyan előadással kísérelte megvalósítani, amelynek Sziládi János 1981-es beszámolójából tudható, Zsámbéki Gábor is készült centenáriumi színrevitelére.⁴⁴

Dramatikus szöveg, dramaturgia⁴⁵

A Nemzeti Színház új igazgatójának, dr. Malonyai Dezsőnek és Vámos Lászlónak is többszörösen deklarált állítása volt, hogy az „ország első színházában” a nemzeti klasszikusok sosem hiányozhatnak a játékrendből.⁴⁶

⁴² „1940 óta szinte minden előadást láttam itt, szinte valamennyi színésszel rendezővel, tervezővel, sőt műszaki kollégával találkoztam már pályám során.” Vámos László beszéde a Nemzeti Színház évadnyitó társulati ülésén – 1982. augusztus 23., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas...*, i. m. 381.

⁴³ „Az elkövetkezendő évek során így kialakuló nemzeti repertoár biztosítja, hogy közönségünk a magyar nemzeti múlt és jelen nagy sorsfordulóit, továbbá mindennapjaink kérdéseit megismerje. Rendezőink a darabok színpadi megfogalmazásában az írók műveiben megjelenő gondolatokat kívánják tolmácsolni, az egyén és a társadalom viszonyát embercentrikus, humanista szemlélettől indítva ábrázolni. A konfliktusok kibontásánál arra törekednek, hogy a gondolataiért, tetteiért és érzelmeiért felelősséget és az életért küzdelmet vállaló sokoldalú ember keltse fel az érdeklődést. Rendezőink a színészek alkotó segítségével a színjáték legnemesebb hagyományait mélyítik majd el: a színész emberábrázolási képességeinek legjavát fogják kiaknázni, hogy a mindenkori mű szellemiségének megfelelően felépített cselekményben sokszínű jellemek elevenedjenek meg. (...) A Nemzeti Színház nem kísérleti színház és nem egy bizonyos közönségréteget akar megnyerni. A színház a felnövekvő generációkat tájékoztatja, neveli és szórakoztatja, de a humanizmus elvét valósítja meg abban is, hogy az egész népet tekinti közönségnek.” Malonyai Dezső: A Nemzeti Színház előzetes programtervezete az 1982/83-as színházi évadra – 1982. május 17., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas...*, i. m. 379.

⁴⁴ „Székely Gábor a Bánk bán, Zsámbéki Gábor Az ember tragédiája rendezésére készül. (...) 1983-ban lesz a százéves jubileuma Az ember tragédiája bemutatójának – e nevezetes eseményt méltón fogjuk megünnepelni.” Sziládi János igazgató (Nemzeti Színház): A Nemzeti Színház középtávú terve – 1981. november 10., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas...*, i. m. 339.

⁴⁵ A szöveg helyek könnyebb követhetősége érdekében az idézett passzusok címleírásainak végén sorjelölések találhatók.

Vámos radikális döntést hozott, amikor – látszólag és szinte – a teljes művet végigjátszatta a három és fél órás, több kritikus szerint is a nézői figyelmet és türelmet erősen igénybe vevő, két részes előadásában, s ezzel mintegy cselekvő érveléssel kapcsolódott be abba a Paulay-féle ősbemutató óta rendre felmerülő dichotómiába: könyvdráma, filozófiai költemény, Musset kifejezésével élve „karosszéki spektakulum” vagy színpadon is játszható mű-e a *Tragédia*.⁴⁷ A teljes szöveg elmondatása, amely – legalábbis – az alkotók és néhány kritikus szerint a játéktörténetben unikális,⁴⁸ akkor lehetett volna ígéretes vállalás, ha az „eredeti műhöz való hűség” nemcsak mint egyfajta 19. századra visszautaló archaikus, a

⁴⁶ Az állítással nemcsak Marton Endre igazgatói korszakát (1971–1978) minősítik, de egyúttal a legtöbbször elhangzott érvet ismételve támadják újra a Székely–Zsámbéki-időszak (1978–82) műsorpolitikáját is. „Az évkönyvek szerint 1972-ben ment utoljára [ti. Major Tamás 1964-es rendezésében]. A Tragédia 100 éves színpadi pályafutása során először történt, hogy több mint tíz éven át nem láthattuk Madách remekét a Nemzeti Színházban.” Vámos László beszéde..., *i. m.* 383.; A Székely és Zsámbéki felé irányuló váddal, a magyar drámák ignorálásával kapcsolatban Nánay István kiváló tanulmányban bizonyítja az állítás hamisságát. „A Székelyék idején bemutatott 32 darabból 14 magyar dráma volt (köztük Sütő, Illyés, Bródy, Füst Milán, Weöres, Kornis, de Gyurkó, Jókai Mór és Maróti Lajos is), továbbra is műsoron maradt az előző évadokból a Bánk bán, a Csongor és Tünde, a Mózes, a Káin és Ábel, a Kulcskeresők, a Nem élhetek muzsikaszó nélkül. De hiába bizonyította a színház vezetősége meg a tárgyszerű kritika e hazugság tarthatatlan voltát, a vád vád maradt, s egyre terebélyesedett.” Nánay István: *Indul a katona (Egy színházalapítás háttere)*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/indul-a-katona> Utolsó letöltés: 2018.05.10.

⁴⁷ A kérdésfelvetés messze túlmutat azon az egyszerűnek tetsző válaszon, hogy Vámos rendezése a dráma tizenhatodik bemutatója a Nemzeti Színházban, tehát a mű színszerűsége messze bizonyított. Sokkal inkább afelé fordíthatja figyelmünket, hogy az 1980-as évek szakírásának némelyike milyen – még csak a romantikus dráma dramaturgiájának alapvetéseit sem figyelembe vevő – elvárásrenddel bír egy/a dráma művel kapcsolatban: „Pedig – valljuk be – ennek a műnek a színpadi léte mindig problematikus volt (...) drámaisága mindvégig küzd a filozófiájával, s bizony nem mindig a drámai szellem kerekedik felül. (...) a drámai cselekményt megtorpanítja a bölcselkedés. S maga a drámaisága is alapvetően problematikus: bár az egyes színeknek kivétel nélkül megvan a maguk drámai magja, sőt legtöbbször konfliktusa is, a teljes alkotás, mint műegész, éppen nem drámai, hanem elmélkedően elbeszélő; s ez a belső ellentmondás nem vezet a feszültség növelésére”. Nagy Péter: Madách Imre: Az ember tragédiája, *Kritika*, 1983/11. 29.

⁴⁸ Németh Antal megállapítása szerint az első „képkihagyás nélkül játszott, teljes drámai költemény” Tóth Imre 1905-ös nemzeti színházi rendezéséhez fűződik. Németh Antal: Az ember tragédiája a színpadon..., *i. m.* 83., „Az 1934. évi felújítást, egyben az ötszázadik előadást, névleg ugyan ő jegyezte [ti. Hevesi Sándor], de az valójában Voinovich Géza kormánybiztos műve volt. Voinovich (...) az irodalmi akadémizmus szemléletével nyúlt a darabhoz: minél teljesebb szövegfelhasználásra törekedett, erősen hangsúlyozta a keretszínnek vallásos jellegét, a történeti színekben pedig visszaállította a naturalista színpadképet, megterhelve az előadást az átdíszletezés gondjával. Öt és fél órás, rekordhosszúságú előadás lett az eredmény.” Kerényi Ferenc: Száz év a színpadon, *Színház*, 1983. december, 3.

jambikusságot kijátszó nemzeti-nyelvi-ideológiai eszményt nyilvánított volna meg,⁴⁹ hanem a színpadtechnikai és/vagy ideológiai okokból rendre radikálisan meghúzott szöveg rehabilitálását a rendezői koncepció részévé is tette volna.⁵⁰

Paulaynak egy bonyolult dramaturgiájú, filozófiai kérdésekkel teli és főképp ismeretlen drámát kellett az erre nem felkészült közönséggel 1883-ban megismertetnie.⁵¹ Dramaturgiai módosításai, így például radikális szöveg-, szín- és jelenethúzásai mintegy pozitív elrugaszkodási pontokként tekinthetők a későbbi (kiemelten a Hevesi Sándor, Németh Antal, Gellért Endre–Major Tamás–Marton Endre és Major önállóan rendezte) előadások szövegmódosításai felé.⁵²

Vámosnak és dramaturgiájának, Hubay Miklósnak mindezzel nem kellett megküzdenie, s bár a rendező egy nyilatkozatában maga is rögzíti, a nyári szegedi előadáshoz képest történetek húzások a szövegben, a korabeli szakírás – a mű teljességének előadásán és előadhatóságán túl – ezekre a megbúvó, de kifejezetten jelentős módosításokra egyáltalán nem figyelt fel, vagy legalábbis nem kommunikálta azokat. Holott a dramaturgiai változtatásokról általánosságban elmondható, hogy egyrészt a 20. századi *Tragédia*-játzás szempontjából jól ismert politikai-ideológiai színezetűek, másrészt megkísérlik – bár nem következetesen, de mégis jól körvonalazhatóan – a szöveget a könnyebb követhetőség látszatával a romantikus (és akár kortársivá olvasható) szervezőelv néhány meghatározó momentumától megtisztítani, azaz egyfajta realiztikus, logikusnak vélt, evilági, a transzcendencia kérdéskörét háttérbe helyező konstrukció felé irányítani.⁵³

⁴⁹ „Rendezőink anyanyelvünket nemcsak színpadi eszköznek tekintik, hanem hangsúlyozott figyelemmel szeretnék azt ápolni, tisztaságára vigyázni és tartalmát gazdagítani.” Malonyai Dezső: *A Nemzeti Színház...*, i. m. 380.

⁵⁰ „A Nemzeti Színház előadásán *betűhíven* hangzik el Madách szövege. Többnyire. A jambusok kedvéért, a régiesség ódiáját vállalva mondhatja ugyan Lucifer, hogy »megúntam ott a második helyet«, a Föld szelleme, hogy »eme két féreg ott megsemmisül«, az Úr, hogy »enyhe árnyék kínál nyugalommal«, de Ádám nem érezhet »üirt« (noha az eredeti ortográfia és a jambus szerint azt érez), és Lucifer sem szállíthat »bübáját« az első emberpárra. Így hát jobb volna nem ragaszkodni az ódivatú ejtéshez, s csak ott követni a vers lüktetését, ahol ez nem gátolja a természetes beszédet, főként pedig az értelmezést.” Koltai Tamás: „S nem érzed-e eszméid közt az üirt?”, *A centenáriumi Tragédia, Színház*, 1983. december, 6.

⁵¹ „Tíz előadást sem fog megérni. (...) Ismerem én a közönséget! Jó lesz, ha tízszer megtölti a színházat. Kárbavész majd a sok díszlet, a sok munka, a sok fáradság.” báró Podmaniczky Frigyes állítása az ösbemutatóról, Idézi Németh Antal: *Az ember tragédiája...*, i. m. 9.

⁵² Paulay dramaturgiájáról részletesen ld. Paulay Ede: *Az ember tragédiája a színpadon*, in: Székely György (szerk.): *Paulay Ede írásaiból*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 206–233.

⁵³ Ne feledkezzünk meg arról, hogy a kritikairás még 1983-ban is foglalkozik a mű (a)teista ideologizálásával: „Madách világképét természetesen könnyen elvonatkoztathatjuk vallásos

Elmarad(nak) Lucifer „félre”-megszólalásai (3. szín), a Vizsolyi Biblia zsoltárszövegei (7. szín), Rudolf császár alkímiára és alkimistákra vonatkozó beszéde (8. szín), egy a forradalmi eszméknek messze a párizsi színen túl is értelmezhető (!) egysége (9. szín)⁵⁴ vagy az Angyalok karának záró szózata (15. szín). A transzcendens hatalomról (a *dicső tanról*) szóló szövegrészek több ízben sem Ádám állításaiként hangoznak el, hanem leginkább Ádám kétségeiben vagy az igaz(abb) hitért folytatott hiábavaló küzdelemben (7., 12. szín).⁵⁵ Az előadás egészére legnagyobb hatással bíró rendezői-dramaturgiai koncepcionális döntésként úgy sorolódnak át szövegrészek az egyes színekben, illetve a színek zárlataiban (4., 5., 7., 8. szín), hogy bár áttekinthetőbbé, „logikusabbá” teszik a cselekménymenetet, de éppen ezáltal vissza is vonják a történelmi realizmus játékhagyományától való elhajlás lehetőségét, mivel Ádám szerepfelvételeit az egyes színekben állandóvá teszik. Így kizárólag a színek zárlataiban, tehát közben nem reflektálhat sem az adott jelenetre, sem a cselekmény korábbi történéseire és viszonyaira, s ekképp magára az álomra sem vagy a drámai cselekményből kiutaló történelmi múltra és mitologikus példáira (13. szín),⁵⁶ amelyre pedig a Madách-szöveg izgalmas lehetőségeket adna (pl. 7., 14. szín).⁵⁷

alapjaitól, az Urat, az angyalokat, Ádámot, Évát és Lucifert az egész bibliai teremtésmítoszzal együtt tekinthetjük szimbolikus értelműnek, eszmék megtestesüléseinek, mint ahogyan a történelmi színek sem egyebek, mint bizonyos koreszmék megvalósulásai. Mindez azonban nem változtat a világképnek azon az idealista hierarchikusságán, amelynek lényege, hogy az ember fölött létezik valamiféle szellemi lény, valaki, aki célokat tűz ki számára, aki olykor csapdákat állít eléje, titokzatosan működik, s titkaiba az embert nem engedi bepillantani, aki büntet és megbocsát, de gondoskodik is. A huszadik század nagy megrázó szellemi élménye viszont éppen az, hogy az ember magára maradt, de egyúttal fel is szabadult. (...) Mondhatni, az ember visszavette istentől azokat a funkciókat, amelyeket valaha, öntudatra ébredésekor, történelme kezdetén reá ruházott.” Zappe László: Se eszme, se látnivaló, Az ember tragédiája újra a Dóm téren, *Népszabadság*, 1983. július 30. 15.

⁵⁴ „S mi hő ifjúság tódúl szüntelen / Az elhullott hősök helyét kitölteni. / Ki mondja, hogy vérengző örület / A nemzetet meg fogja tizedelni? / Ha forr az érc, a rossz salak kihull, / De a nemesb rész tisztán megmarad.” Madách Imre: *Az ember tragédiája Zichy Mihály rajzaival*, Kerényi Ferenc (sajtó alá rend. és jegyz.), Budapest, Pantheon Kiadó, 1993. 111–112. (a kihagyott rész a 2130–2138. sor)

⁵⁵ „(...) ilyen napnak jöttét kétleném, / Ha az, ki a nagy művét indítá, / Nem önmaga lett volna a nagy Isten” Madách Imre: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 79. (a kihagyott rész az 1435–37. sor), „Hol leljen tért erő és gondolat, /Bebizonyítani égi származását?” Madách Imre: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 164. (a kihagyott rész a 3354–55. sor)

⁵⁶ Madách Imre: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 184. (a kihagyott rész a 3707-3713. sor)

⁵⁷ „Úgy rémlik, egykor már ismertelek, / Hogy együtt álltunk Isten zsámolyánál” Madách Imre: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 89. (a kihagyott rész az 1671-72. sor), „Rajtad tapadt még a görög világból” Madách Imre: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 135. (a kihagyott rész a 2664. sor)

Rendezés

Vámos nem először találkozott a Madách-művel, korábban három ízben is megrendezte a Szegedi Szabadtéri Játékokon (1965-ben, 1966-ban, 1969-ben),⁵⁸ majd 1970-ben Ránki György operaváltozatát a Magyar Állami Operaházban.

Nemzeti színházi előadását leginkább olyan hommage-ként próbálja megmutatni, amely megkísérel a *Tragédia* száz éves játék- és értelmezéstörténetének alapkérdései, így például a „látványosság és/vagy eszmeiség” között egyensúlyozni.⁵⁹ Mivel azonban a műhöz való viszonyában – rendezői nyilatkozatainak intencióin túl –⁶⁰ nem tud sem gondolataiban, sem dramaturgiájában, sem szellemi koncepciójában érvényes, kortárs színházi jelrendszerbe helyezett *kortárs értelmezést* adni, ezért rendezése csupán szövegdokumentummá és vizuális benyomások sorozatává válik.⁶¹ A nemzeti színháziság vélt eszméjének képviselője⁶² – amelyből Vámos sajnálatosan bár, de kirekeszti az „újítást”, a „kísérletezést” –⁶³ olyan anakronisztikus tartalmi és stiláris bizonytalanságot eredményez, amely nem reflektál a korábbi előadásokra, hanem főképp játékmódjában és látványvilágának töredékeiben

⁵⁸ „(...) [Az 1965-66-os dóm téri előadásról] a különböző beszámolók más-más hangerővel, de szinte egyazon melódiával megírták, hogy szertelen, hogy túlzott, hogy egy filozófiai költeményhez képest, ha százszor szabadtéri ünnepélynek, az eszmék, a gondolatok afféle ökörsütésének készült is, agyonlampírozottan látványos.” Mátrai-Betegh Béla: *Az ember tragédiája*, Szegedi Szabadtéri Játékok, *Magyar Nemzet*, 1969. augusztus 12. 4.

⁵⁹ „Számomra a *Tragédia* elsősorban: zseniális *szindarab*. Gondolatiságát, filozófiáját nem tudom elválasztani a színészi jelenléttől és a színpad látványközegétől.” Vámos László: *Az ember tragédiája* nemzeti színházi bemutatója elé, *Népszabadság*, 1983. szeptember 21. 7.

⁶⁰ „Szóljon a centenáris *Tragédia* a század végi ember szorongásáról, döntéseinek, következő lépéseinek felelősségéről!” Vámos László: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 7.

⁶¹ „A Nemzeti Színház előadása olyan, mintha mi, akik a nézőtérre ülünk, Madách kortársai lennénk – nem ő a mienk. (...) Szellemi tartalommal csak a benne elbújó »rejtett darab« fölkutatása töltheti meg az előadást.” Koltai Tamás: „S nem érzed-é...?”..., *i. m.* 6.

⁶² „(...) a Nemzeti Színháznak az a feladata, hogy legalább 10-15 évre fogalmazzon meg egy *Tragédia*-előadást.” *Hogy volt...*, *Interjú Vámos Lászlóval*, Magyar Televízió, 1984. április 28., [gépelt szöveg], OSzMI Cikkarchívum, Vámos László: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest, 1983-dosszié

⁶³ „Ennek a centenáriumi előadásnak úgy vélem illik összegeznie az elmúlt száz év törekvéseit. Nem léphetünk a közönség elé meghökkentő újításokkal, nem rendezhetek kísérleti előadást.” Bozsán Eta: „Megy-é előbbre majdan fajzatom?”, *Interjú Vámos Lászlóval*, *Pesti Műsor*, 1983. szeptember 28. 11., „A Nemzeti Színháznak feladata felvállalni ennek a gazdag múltnak minden igazi értékét, amely képes kapcsolatot teremteni a mi mai világunkkal. Akár eligazodni segít életünk nagy kérdéseiben, akár csak színvonalasan szórakoztatva a maga igényei szerint igazat mond arról a korról, amelyben íródott.” Vámos László beszéde..., *i. m.* 390., ill. ugyanennek a szövegnek kissé módosított változata olvasható: Vámos László: *Gondolattöredékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról*, in: Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, Gondolat, 1987. 199–212.

megismétli azokat. A megvalósuló formanyelvi zavar magához rántja a történelmi realizmus avitt játékhagyományát, a tömegmozgatás és a scenika egyes elemeinek grandiózus külsőségeit csakúgy, mint a rendszer nélküli, olykor teljességgel érthetetlenül felbukkanó képi stilizáltságot és az absztrakcióra való nézői felhívást.

A nemzeti klasszikussá kanonizálódott dráma nemzeti színházi legitim jelenlétének igazolása során és a működtető újraértés tisztázatlansága eredményeképpen az előadás alapvetően meghatározó koncepcionális kérdéseket hagy figyelmen kívül. Így például azt, hogyan értelmezhető a reinitologikus keretszínnek és az álomszínnek viszonya akkor, ha a teljes előadást túllfüggöny választja el a nézőtértől,⁶⁴ illetve milyen érvényes alternatívát képes (nem képes) adni az előadás arra a már Hevesinél, Horváth Árpádnál és Németh Antalnál is megjelenő törekvésre, hogy az álomszínnek képtelen historizáló naturalizmusát („realisztikus rajzát”, „történelmi képeskönyv” jellegét) minél inkább szimbolikus-stilizált karakterűvé, az álomdramaturgiát, a fantáziaképeket és látomásokat az adott kortársi horizontból is olvashatóvá tegye.

Színészi játék

A látvány és gondolatiság egyenrangúságára – sikertelenül – törekvő, a kísérletezést legfeljebb külsőségeiben vállaló előadás a színészi játékra hárítja át a rendezés hiányosságait. Csakhogy amit Vámos az 1960-as évek Madách Színházában meg tudott valósítani,⁶⁵ azt a fajta érzelemdús, színészközpontú teatralitást, „amely nem volt különösképpen elfoglalva a drámák értelmezésével, s részint szabadjára engedte, részint szakmailag koordinálta a teremtő játékosztont”,⁶⁶ a *Tragédia* szereplőinek színészvezetésében nem sikerült alkalmaznia.

Való igaz, hogy radikálisan megfiatalította a szereposztást (Ádámot a bemutató évében 25 éves Bubik István, Évát a 29 éves Tóth Éva, Lucifert a 31 éves Balkay Géza játssza), de

⁶⁴ A színész és a néző ilyenfajta eltávolításával éppen annak a nagyjából ötvenéves vívmánynak a megszüntetése történt meg, amely megvalósíthatónak tartotta a „a testközelség intimitásának” létrejöttét egy *Tragédia*-előadásban is.

⁶⁵ Legnagyobb sikerű Madách színházi előadásai között található az 1962-es *Hamlet* és az 1969-es *III. Richárd* Gábor Miklóssal, a szintén 1962-es *A vágy villamosa* Tolnay Klárral vagy az 1965-ös *Lorca Yerma* és az 1967-es G. B. Shaw *Szent Johanna* bemutatója Psota Irénnel.

⁶⁶ Koltai Tamás: *Rekviem egy színházi emberért*, in: B. Fábri Magda (összeáll. és szerk.): *A Tanár Úr, Vámos László emlékkönyv*, Budapest, Gemini Budapest Kiadó, 1997. 55.

érvényes játékmód híján ettől sem tudott „nemzedékibbé” válni az előadás.⁶⁷ Az az állítás azonban, miszerint „nem voltak ötven esztendő Luciferek és negyven éven felüli Évák és Ádámok”⁶⁸ nem helytálló, hiszen egy-egy *Tragédia*-játész színész gyakran évtizedekig játszotta különböző rendezésekben szerepét.⁶⁹ A szereposztás kérdése és problematizálható volta azonban nem abból a szempontból izgalmas, hogy harminc év körüli színészek játsszák a főhősöket, hiszen a Paulay-féle ősbemutatón Jászai Mari (Éva) 33, Gyenes László (Lucifer) 26, Nagy Imre (Ádám) 34 éves volt, hanem annak a játékhagyománybeli tradíciótól való eltérésnek a szempontjából, hogy szinte kizárólag sok éve a pályán lévő, rutinos színészek kaphatták – mintegy jutalomjátékként – a főszerepeket, szemben a Vámos-rendezés színészeivel.⁷⁰

A szerepek izgalmas megformáltságát azonban – bár az előadás kritikusai rendre őket hibáztatják – korántsem a játsszók gyakorlatlansága határozza meg (ezt Ruszt József remek *Tragédia*-rendezése igazolja majd a Szegedi Független Színpad társulatával), hanem az a játékmódválasztás, amely bizonyos technikai apparátus (a rutin) meglétét előzetes elvárásként tekinti, tehát esetleges hiányukat képes számon kérni. Vámos bármennyire is szépen kapcsolja össze írásaiban és nyilatkozataiban a szereposztás tudatosságát a századvég „harcban álló” fiataljainak traumáival,⁷¹ mindez előadásában aligha, legfeljebb záróképében érhető tetten,

⁶⁷ Szemben például Szinetár Miklós 1976-ban a szegedi Dóm téren létrehozott „farmernadrágos” *Tragédia*-rendezésével.

⁶⁸ Bozsán Eta: „Megy-é...”..., *i. m.* 11.

⁶⁹ Gondoljunk a Lucifert játszó Major Tamásra, aki 45 éves az 1955-ös Gellért Endre–Major Tamás–Marton Endre-rendezés bemutatóján és 59 éves, amikor 1969-ben saját 1964-es rendezésében Kálmán Györgytől átveszi a szerepet. Lukács Margitra, „az örök Évára”, aki szintén több évtizedig játssza szerepét (először 33 évesen Both Béla 1947-es rendezésében, utoljára 49 évesen Szendrő József 1963-as pódiumrendezésében) vagy Básti Lajosra, aki 36 éves Ádám a Both Béla-féle bemutatón és 50 éves az 1961-es Major-rendezés idején.

⁷⁰ 1883-ban Gyenes László 15 évnyi (nagyváradi és kolozsvári, ebből 1 év nemzeti színházi), Nagy Imre 19 évnyi (ebből 13 év nemzeti színházi), Jászai Mari 17 évnyi (ebből 11 év nemzetibeli) szakmai tapasztalattal rendelkezik, amikor megkapják szerepeiket. Ezzel szemben Bubik István a nemzeti színházi bemutató előtt 2 évvel végez a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, és lesz rögtön a Nemzeti tagja, ahol Balkay Géza 4 éve tag, Tóth Éva pedig a bemutató évadában szerződik a Nemzetibe.

⁷¹ „Amikor fiatalokban gondolkoztam, nemcsak száz év igazi tradíciójához akartam visszatérni, nemcsak Madách gyerekkor vízióját akartam követni, hanem, mert tudom, hogy század végünk ifjúságának élménye: Ádám szorongása a föld, az emberiség pusztulásáról, a teóriák önmaguk ellen fordulásától, a paradicsomi érzelmek utáni vágy – egyszersmind azok kigúnyolása –, a nihilizmus és brutalitás, tehát zűrzavaros korunk, világunk ádami kérdését: »megy-é előbbre majdan fajzatom« – van-e értelme mai küzdelmeinknek? –, elsősorban a jövő századra készülők, a »száz elem között az elhagyatottság kínos érzetével« harcban álló ifjúság teszi fel - Madáchcsal mindenekelőtt nekik kell válaszolnunk.” Vámos László: *Az ember tragédiája...*, *i. m.* 7., „Ma a Tragédia

amikor a térdeplő Ádám Az Úr előadászáró mondatát hallva kérdő értetlenséggel tekint az ég felé.⁷²

Nem vagy legalábbis nem csak a szereplők technikai hiányosságain múlik tehát, hogy mind verbálisan, mind gesztusaikban és testtartásukban a klasszikus tragédia-játszás és a történelmi realizmus színészi hagyományainak paneljeiből építkeznek.⁷³ A színészek dikcióját leginkább a hangerővel pótolta hangszín (a hangoskodások, hörgések, ordibálások), a gnomikussá vált tézismondatok hangsúllyal való kiemelése⁷⁴ vagy a teljes monotónia jellemzi. A kiejtés archaizálása zengzetes-patetikus szavalásra készíti őket, ami – és ez újfent egyfajta értelmezői-játékmódbeli elvárás – a természetesnek tetsző modulációnak és az érzelmek, indulatok megszületésének is gátat szab.

A Vámos választotta konzerv/atív-retrográd játékmód következtében nincsenek át- és újragondolt, újraértett szerepek. Láthatóak ellenben végtelenül hosszú, akár percekig is eltartó statikus beállítások, amelyekben a mozdulatlan játszó leginkább a nézőtér felé „kibeszelve” mondják el tömérdek monológjaikat, illetve a szintén monológnak érzékelhető dialógusaikat. A tragikus hősképnek megfelelően centrális helyzetbe pozicionált Ádámmal viszonyítva Lucifer leginkább félig mögötte álló diabolikus intrikusként, Éva pedig testtartásában is alárendeltként szólal meg – mindnyájan szabványos indulatok szabványos gesztikus jelzéseivel.

elsősorban a huszadik század végi és a jövő századba átmenő ifjúságnak adhat választ a lét, a sors kérdéseire. »Gyerekeink« tele vannak kételyekkel, cinizmussal és lelkesedéssel, fejük fölött egy világkatasztrófa árnyékával. Ma százezernyi Ádám teheti fel a madáchi kérdést: »Megy-é előbbre majdan fajzatom«. Ez korunk legnagyobb dilemmája.» Bozsán Eta: „Megy-é...”..., *i. m.* 11.

⁷² A zárókép optimista és/vagy pesszimista értelmezési konvenciója (voltaképpen sematikus csapdája) vissza-visszatérően álláspontjuk megfogalmazására készítette a kritikusokat: „(...) az álom, amit látott, az egy tudatosan egyoldalú, ha úgy tetszik, luciferi ihletésű álom volt, hogy őt romlásba vigye. Lehetséges a történelem más megidézése is. Mindezt tudja – »csak az a vég, csak azt tudnám feledni«” Bernáth László: Látvány és gondolat, Az ember tragédiája a századik év után, *Esti Hírlap*, 1983. szeptember 23. 2., „(...) a rendezés a gondviselő Istennel kötött kompromisszum lehetőségét, a túlélő ember elpusztíthatatlan hitét sugározza.” Földes Anna: Az 1301. előadás, *Nők Lapja*, 1983. október 22. 21., „(...) az előadásnak újra meg újra a poézisbe kell emelnie megoldásait, hogy a mű *kortárs* figyelmeztetése csak átcsillanjon a sokrétegű játékon.” Almási Miklós: „A cél halál, az élet küzdelem...”, Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban, *Népszabadság*, 1983. október 15. 13.

⁷³ „(...) ebben a Tragédia-felfogásban szükségképpen felvett modorokba kapaszkodhatnak csak” Mészáros Tamás: Megmondta Isten..., Jubileumi Tragédia a Nemzeti Színházban, *Magyar Hírlap*, 1983. október 1. 8.

⁷⁴ Pl. „Hívén, hogy ilyen népnek kell szabadság” Madách Imre: Az ember tragédiája..., *i. m.* 56. (1037. sor)

Bár a színészi játék minősítése – a korábban vázolt okok miatt – irreleváns, mégis tanulságosnak tűnik a kortárs kritika állításait összefoglalni. Eszerint Ádám leginkább följazott, csapongó és szélsőséges állapotokban jelenik meg, hol naivan lelkesül, hol szenvedőn kétségbe esik.⁷⁵ „(...) kamaszosan harsány”,⁷⁶ aki kapkodva végigrohan a történelmen, nincsenek iszonyú dilemmái, s fogalma sincs a játszónak arról, hogy itt egy lázadás története zajlik. A Zichy Mihály romantikus illusztrációit idéző, szőke hajú, súlyosan beszédhibás⁷⁷ Éva nem képes sem naiva, sem tragika, sem démoni lenni, a sokféle Éva színeit megmutatni: „(...) harsányság mögé rejtje elbizonytalanodását”,⁷⁸ „[nem] tud olyan erejűvé válni, hogy Ádám sorsát, a történelem menetét befolyásoló költészet, a tiszta érzelem jelképévé magasztosulhatna”,⁷⁹ így „mutató nőisége”⁸⁰ okán csupán dekoratív eleme az előadásnak. A hátrasimított hajú, szürkés-fehérre sminkelt arcú és felfelé ívelt festett szemöldökű Lucifer cinikusan tagadó bukott angyal, a hideg tudás és dőre tagadás filozófusa, aki külsőségeiben és beállításában szintén a Zichy-rajzokat idézi, „gonoszul ördögösködik”,⁸¹ és „(...) úgy nézte az ember történelmi küzdelmét politikai formákkal és világmegváltó gondolatokkal, mint – bocsánat a blaszfémiáért – ahogy egy jól menő lacikonyha tulajdonosa nézheti a szomszédos nagyüzem kommunista szombatját”.⁸²

Az Úr szerepében (Sinkovits Imre) jóságos hangú, „kenetteljes Atya”,⁸³ aki az álomszínnek Arany János kifejezésével élve „luciferi torzképekként” való értelmezését egyértelműsíti, más vélemény szerint viszont „a hangszóróban úgy öblögeti az Úr hangját, mintha húsz évvel ezelőtti Ádámja gúnyolná az Öreget”.⁸⁴

Az előadás további szereplői voltaképpen a scenikai koncepció részei, ahol a tömeg – gyakran szimmetriára törekvő – mozgatása, majd élőképbé merevítése (koreográfus: Dölle

⁷⁵ Nagy Péter álláspontja segít megértenünk, mennyire rigid elvárásoknak lehetett/kellett megfelelni a szerepformálásokban: „(...) ha őt [Ádámot] hétköznapivá tesszük, az alak lényegétől fosztjuk meg őt – s ihlető pátoszától a Tragédiát” Nagy Péter: Madách Imre..., *i. m.* 29.

⁷⁶ Földes Anna: Az 1301. előadás..., *i. m.* 21.

⁷⁷ „(...) a Nemzeti színpadán, a Tragédia előadásában csak szép, tiszta, magyar beszédnek lenne helye” Nagy Péter: Madách Imre..., *i. m.* 29.

⁷⁸ Bányai Gábor: Jubileumi Tragédia, A Nemzeti Színház bemutatójáról, *Népszava*, 1983. szeptember 27. 6.

⁷⁹ Bernáth László: Látvány..., *i. m.* 2.

⁸⁰ Varjas Endre: 50-100-160-?, *Élet és Irodalom*, 1983. szeptember 30. 13.

⁸¹ Koltai Tamás: „S nem érzed-é...?”..., *i. m.* 6.

⁸² Nagy Péter: Madách Imre..., *i. m.* 29.

⁸³ Koltai Tamás: „S nem érzed-é...?”..., *i. m.* 6.

⁸⁴ Fábri Péter: Az ember tragédiája, Madách Imre műve a Nemzeti Színházban, *Magyar Ifjúság*, 1983. október 14. 28–29.

Zsolt) válik elsődlegessé (a 9. színben pl. Hevesi rendezéséhez hasonlóan tömbszerűen mozognak). Amint szerepeikben egyénitődnek, színészi eszköztárukhoz mérten modoros-patetikus kabinetalakításokkal próbálkoznak (e tekintetben negatív-példa-értékű Hippia haláljelenete a 6. színben).

Színházi látvány és hangzás

Az *Tragédia*-előadások formakultúrájának problémája a Paulay-rendezéstől kezdődően összekapcsolódott a mű értelmezésének eszmei-gondolati problémáival. A Vámos-rendezés képi világát (dízlettervező: Csányi Árpád) egyfajta eklektikus disszonancia szervezi, amelyben a szöveget – szinte teljesen követhetetlenül – néhol illusztrálja, néhol nem a látvány és a hangzás.⁸⁵ Így leginkább összekeveredni látszik egy jelmezeiben (jelmeztervező: Vágó Nelly) és olykor kellékeiben is korhűségre törekvő, hagyományos történelmi színjátéksor képillusztrációs festőisége, a szöveghelyeket hangzásban megformáló „zeneiség”⁸⁶ (zene: Simon Zoltán) és egyes vizuális elemek absztrakcióra készítő/kényszerítő stilizáltsága.⁸⁷

A majd az egész játékteret lefedő, egyik oldalán erősen megemelt forgószínpad mozgása segíti ugyan a gyors színváltozásokat, azonban az így két térsíkra osztott színpadon sem az nem lesz nyomon követhető, ki és mikor léphet vagy nem léphet az alsó vagy a felső térszintre, sem pedig az, hogy az alul és felül történetek miért éppen ott és nem az ellenkező térrészben játszódnak. Hasonlóan problematikus a színpadközepi süllyesztő rézsútos megnyitása, amelynek járást biztosító funkcióján túl nem látszik más következménye, holott a *Tragédia* gondolatrendjét tekintve nem hagyható figyelmen kívül, hogy ezáltal egy harmadik térszint – a lent, egy al(só) világ – is megképződik.

A színpadot és a nézőteret elválasztó fekete tüllháló, amelyen színváltozásokkor absztrakt foltok vagy Ádám egyre zaklatottabb arcának diaképei jelennek meg, ugyanúgy az

⁸⁵ Mindez azért is különösképpen izgalmas, mert Malonyai Dezső éppen azt deklarálja 1982 májusában, hogy „A színjátékot segítő színpadi elemek – díszlet, jelmez, zene, stb. – esztétikusan kell harmonizáljanak az írott mű rendezői tolmácsolásával.” Malonyai Dezső: *A Nemzeti Színház...*, i. m. 380.

⁸⁶ Az 1. színben egyházi dallamokat, a 2-ban gyerekkórust és madárcsicsergést hallunk, a 4. szín „nem érzed-é a lanya szelletet?” mondatára szélzúgás, a 12-ben mentőautó szirénahangja (amikor is Ádámot és Évát mint örülteket akarják elvinni), a 15-ben dicsőítő zene és egyházi ének hallatszik.

⁸⁷ A zsinórpadlásról leomló, realisztikusnak tűnő, ámbár műanyag fákról leszedett és megízlelt almát a színészek pusztá kézgömbölyítéssel imitálják a 2. színben.

álomdramaturgia túlmagyarázott illusztrációi,⁸⁸ mint a rendre szétáradó műfűst vagy a fekete hátsó horizontra vetített roppant didaktikus (kor)képfestő, olykor mozgó fényábrák (a 7. színben egy ikonrészlet, a 12-ben képletek, állatok, ásványok, növények, könyvek, műszerek és fegyverek, a 13-ban pedig a tejút látható).

A Vámos-rendezés többféle scenikai megoldása is megidéz korábbi *Tragédia*-színreviteket. Németh Antal 1937-es *Tragédia*-rendezése szintén forgószínpadot, az álomdramaturgia kellékeként fátolyfüggönnyt és háttérvetítést használt, s akárcsak Hevesi Sándor 1923-as rendezése,⁸⁹ a Vámos–Csányi-féle látványképek is erőteljesen ráutalnak bizonyos képzőművészeti előképekre, így főképp Zichy Mihály romantikus illusztrációira (pl. az 1. szín angyalainak látványában és térbeli elhelyezésében, a 13. szín képbeállításában, de az előadás jelmezeiben és világításában is tetten érhetően).

Az előadás vizuális elemeinek következtelenségei erőteljesen hozzájárulnak a színrevitel kudarcához. Ádám és Éva a paradicsomi színben például úgy meztelenek – bár ezt még tekinthetjük jól ismert játékkonvenciónak –, hogy fügefalevelek takarják el ágyékukat (amely alatt ráadásul Éva harisnyanadrágot visel). A paradicsomon kívüli színben továbbra is a láthatóak az előző szín, a paradicsom földjét takaró zöld műanyaglevelek. A római színben a meredő phalloszú istenszobor alatt dőzsölő, kéjenc Éva/Júliára műanyag halat tesz Lucifer/Miló.⁹⁰ A konstantinápolyi színben a keresztetek elől menekülő bizánci polgárok futás közben viszik ki a rómaiak színpadon hagyott ételmaradékát. A prágai színben Éva/Borbála a paradicsomon kívüli szín barlangjának terébe viszi be udvarlóját, a 3. udvaroncot. A londoni színben Éva/Polgárlány ékszerei nem, legfeljebb a szenteltvíztartóba helyezett virágcsokor változik át „phallosz-csokornak látszó háromágú valamivé, ami kigyócskák gyanánt kibólogat a szenteltvíztartóból”.⁹¹ A londoni szín zárlatában az akasztás hírére izgatott polgárokat az akasztott ember előtt álló katonák kivétel nélkül lelövik (!), majd

⁸⁸ Sötér István álláspontja egészen eltérő: „(...) az emberi tudat belső terévé válik, hogy a Tragédiából a sztregovai éjszakák gyötrődő kétségei és kétségbeesett bizakodásai domborodjanak ki. (...) ez az elkülönített színpad azonban az egész történelmen gondolkodó költő eszmei örvényeibe enged betekintenünk. A fekete túllfüggöny mögött a történelem kérdései az egyéni sors kérdéseivé válnak, mi pedig nem történelmi tragédiát látunk, hanem gondolkodási drámát.” Sötér István: Látomás a történelemtől, *Új Tükör*, 1983. november 6. 29.

⁸⁹ Németh Antal megállapítása szerint Hevesi rendezésében A menny Fra Angelico, A paradicsom Dürer, A londoni szín pedig az expresszionizmus stílusának hatását mutatta. Ld. Németh Antal: Az ember tragédiája..., *i. m.* 102.

⁹⁰ „Nézd, Júlia, e szép kövér halat: / Egyél, hiszen majd hizlalsz másikat.” Madách Imre: Az ember tragédiája..., *i. m.* 61. (1129–30. sor)

⁹¹ Koltai Tamás: „S nem érzed-é...?”..., *i. m.* 6.

az agyonlőtt, halott tömeg feléled, s a sírgödörbe ugrás helyett egymást csoportosan emelgetve mondják el haláltáncmondataikat.⁹² Az eszkimókép forgószínpadának jégvidéke a londoni szín „halott tömegének” fehér rongyokkal elfedett, mozdulatlan testeiből alakítja ki terét, akik a jelenet végén – az előadásban fel nem fedezhetően, de Vámos írásbeli értelmezése szerint: mintegy az atomkatasztrófa borzalmainak víziójaként és a hótömbökből feltámadó emberiség zajaként – ordítják el a Madách-mű ikonikus mondatait.

Az előadás hatástörténete

Az előadást a szakírók – az egy Sötér István laudációjának kivételével, aki a wagneri „Gesamtkunstwerk” [sic!] megvalósulásának látta a Vámos-rendezést –⁹³ egységesen, bár különböző mértékű indulatossággal és/vagy kompromisszumkészséggel bukásnak ítélték.⁹⁴

S valóban, az előadás színháztörténeti jelentősége szerintünk sem magában a színrevitelben található, hanem abban a politikai-kulturális közegben, amely lehetővé tette, hogy a Vámos-rendezés létrejöjjön, és az 1980-as évek nemzeti színházi *Tragédia*-játzásának ízléskanonját reprezentálhassa. Újabb nézőgeneráció számára vált az előadás béreletezésben és matiné-előadásokban megnézendő, kényszerűen unalmas feladattá, mivel sem a mű érvényes

⁹² Ez az előadás talán leginkább érthetetlen jelenete, amellyel kapcsolatban legfeljebb arra a megállapításra jutott néhány, a képet értelmezni próbáló kritikus, hogy ez a Madách korabeli kapitalizmuskép kritikai realista feldolgozása lehet. „Még ha az Elítéltet az akasztófa alá kísérő, lázongó munkásokból tüntetés szerveződne.” Koltai Tamás: „S nem érzed-é...?”..., *i. m.* 6., „az ő kapitalista sortüzük (!) idézi elő a komikus haláltáncot” Bányai Gábor: Jubileumi Tragédia..., *i. m.* 6.

⁹³ „Vámos László rendezése a wagneri Gesamtkunstwerk elvének felel meg, a szó legmodernebb értelmében, amikor cselekményt és álomszerűséget, akusztikai és videohatást, kosztümöt és díszletet egyszerre használ fel mindvégig jelképes értékkel. (...) Ez a rendezés nem látványt nyújt, hanem képeket, nem látványosságot, hanem látomást.” Sötér István: Látomás a történelemtől..., *i. m.* 29.

⁹⁴ „A jubileumi színpadra állítás – hibáival, erényeivel – nem méltatlan arra, hogy a következő százesztendei hagyomány nyitánya legyen” Nagy Péter: Madách Imre..., *i. m.* 29., „a gimnáziumi osztályok már csak tantervi okokból is meg kell, hogy nézzék; a szocialista brigádok naplóiban is jól mutat a Tragédia előadására szóló jegy. (...) Mintha közhelyek sorát hallottam volna csupán, lazán egymáshoz fűzött és közepes írói ujjgyakorlatokat hallottam volna, mintha versbe szedett történelemkönyvet olvastak volna föl, élőképekkel fűszerezve a deklamálás unalmát.” Fábri Péter: Az ember tragédiája..., *i. m.* 28., „Egy illusztratív, nagyrészt önmagában is következtlen a gondolatokat mai agyunkkal nem szembesítő Tragédia-előadás pedig csak olvasáspótló, »közművelő« funkciót láthat el.” Bányai Gábor: Jubileumi Tragédia..., *i. m.* 6.

újráfogalmazását, sem újfajta színházi nyelvhasználatot nem tudott létrehozni.⁹⁵ Az előadás hatástörténeti jelentősége tehát éppen abban definiálható, mennyire voltak képesek, illetve váltak képessé társulatok és rendezők, így például a Nemzeti Színház –⁹⁶ mintegy elrugaszkodási pontként – távol kerülni a Vámos-előadás konzerváló regressziójától.⁹⁷

⁹⁵ Mindennek ellenére (vagy éppen ezért) a Magyar Televízió 1988-ban felvételt készített az előadásról, amelyben már nem Balkay Géza, hanem Trokán Péter játszotta Lucifer szerepét. Az előadás felvétele megtalálható az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Audiovizuális Archívumában, illetve szabad hozzáféréssel megtekinthető a Nemzeti Audiovizuális Archívum online felületén, <http://nava.hu/id/1962438/> Utolsó letöltés: 2018.07.20.

⁹⁶ A Vámos László-féle rendezést követően a Nemzeti Színházban három új *Tragédia*-bemutató született: 1994-ben Richard Salvat három Ádámot és öt Évát játszó előadása, az új Nemzeti Színház Duna-parti épületének 2002. március 15-i megnyitójára készült Szikora János-rendezés, Alföldi Róbert 2011-es és Vidnyánszky Attila 2018-as bemutatója.

⁹⁷ Ennek a visszatekintő szemléletnek voltaképpen „ékköve” a Nemzeti Színház megnyitásának 150 éves jubileumi előadása 1987. szeptember 21-én, amelyben az előző évtizedek még élő, nagy *Tragédia*-játszó színészei jelentek meg a Vámos-rendezés egy-egy kisebb szerepében a színpadon (Lukács Margit Egy anyaként a londoni színben, míg a Falanszterben Agárdi Gábor Lutherként, Kállai Ferenc Cassiusként, Gábor Miklós Plátóként és Bessenyei Ferenc Michelangeloként).

I.2 „Meggzúntetjük a sorok közötti sanda üzenetet (...)” – Vámos László: *Bánk bán*, 1987.⁹⁸

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Vámos László rendezte, 1987. október 30-án bemutatott ünnepi *Bánk bán*-előadás az eredetileg Pesti Magyar Színház néven létrejött, majd 1840-ben nemzeti státuszba kerülő, így nevét „Nemzeti Színház”-ra változtató intézmény megnyitásának 150 éves jubileumára készült. Az ünnepi alkalmon túl Vámos rendezése azért is figyelemre méltó, mivel Malonyai Dezső igazgató és Vámos László művészeti vezető 1989-es, a színház éléről történt leváltása miatt ez az előadás lett Vámos Hevesi Sándor téri utolsó nagyszínpadi bemutatója.⁹⁹

Vámos gyakori nyilatkozóként maga kísérelte meg tematizálni előadásainak értelmezési keretét.¹⁰⁰ Az interjúkban rendre a színház „nemzeti” voltának jelentésköréről, annak eszményéről és értékrendjéről, a klasszikus (és modern) magyar drámai repertoár szükségességéről és a társulatépítés innovációjáról beszélt.¹⁰¹ A leginkább releváns kérdésfelvetés azonban inkább az, hogy alig két évvel a magyarországi rendszerváltozást megelőzően képes volt-e akár politikai-ideológiai, akár a színházi nyelvhasználat

⁹⁸ Vámos László: *Bánk bán*, Bemutató dátuma: 1987. október 30., Bemutató helyszíne: Nemzeti Színház (Hevesi Sándor tér), Rendező: Vámos László, Szerző: Katona József, Dramaturg: Benedek András, Jelmeztervező: Vágó Nelly, Díszlettervező: Csányi Árpád, Zenei vezető: Nagy Árpád, Koreográfus: Novák Ferenc, Társulat: Nemzeti Színház, Budapest, Színészek: Szokolay Ottó (II. Endre, magyarok királya), Psota Irén (Gertrudis, királyné), + (Béla, gyermekük), ++ (Endre, gyermekük), +++ (Mária, gyermekük), Mácsai Pál (Ottó, merániai herceg, Gertrudis testvéröccse), Bubik István (Bánk bán, Magyarország nagyura), Kubik Anna (Melinda, Bánk felesége), ++++ (Soma, fiacskájuk), Ferenczy Csongor (Miklós bán, Melinda bátyja), Szersén Gyula (Simon bán, Melinda bátyja), Kállai Ferenc (Petur bán, bihari főispán), Árva János (Myska bán, a királyfiak nevelője), Bagó Bertalan (Sólom mester, a fia), Juhász Róza (Bendeleiben Izidora, thüringiai leány), Bösze György (Egy udvornik), Fülöp Zsigmond (Biberach, egy lézengő ritler), Sinkovits Imre (Tiborc, paraszt), Joó László (Békétlen), Lavotta Károly (Békétlen), Mezey Lajos (Békétlen)

⁹⁹ A *Bánk bán* 1987-es bemutatója után Vámos művészeti vezetőként már csak 1988-ban, a Nemzeti kamaraszínházában, a Várszínházban rendezett két előadást (Hubay Miklós: *Tüzet viszek*, Peter Shaffer: *Lettice és Lotte*).

¹⁰⁰ A színház 150 éves évfordulója több, olykor szinte hitvallásszerű nyilatkozat tételére is készítette Vámost. Ld. Vámos László: Gondolattöredékek..., *i. m.* 199–212., Vámos László főigazgató ünnepi beszéde a Nemzeti Színház megnyitásának 150. évfordulóján – 1987. augusztus 22., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): Szigorúan bizalmas..., *i. m.* 441–451., Vámos László: Kell-e Nemzeti Színház?, *Színház*, 1987. december, 7–9.

¹⁰¹ „Két kardinális ponton ígértünk beaváltottuk: az egyik a műsor teljes egészében, a másik a társulatépítés 80-90%-os eredménnyel.” Vámos László főigazgató ünnepi beszéde..., *i. m.* 443.

szempontjából élni a lehetőséggel, s – tizenkét évvel a Nemzeti legutóbbi, Marton Endre rendezte *Bánk bán*-bemutatóját követően – kortárs műként olvasni Katona forradalmi-nemzeti szöveggé kövült klasszikusát.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A két részben játszott, majd két és fél órás előadás radikális, gyakori és sokféle szövegalakító módszerrel él.¹⁰² A több évtizedes és a Nemzeti Színházban edződött dramaturgiai gyakorlattal bíró Benedek András vezetésével létrejött textus jelenetek sorrendjén módosít, szövegrészeket töröl, alakít át, sorol más szereplőhöz, monológokat rövidít meg, illetve nem Katonától való szövegeket ír és illeszt egyes jelenetekbe.¹⁰³ Az átírások jellemző, ám

¹⁰² A szöveghelyek könnyebb követhetősége érdekében az idézett passzusok cíMLEÍRÁSAINAK végén sorjelölések találhatóak.

¹⁰³ Bár nem következetesen valósítják meg, de jellemző az archaizmusok, a romantikus szóképhalmazások és a műveltségelemek elhagyása, mint pl. „hahogy Melinda hold: / *Endymion* lehessek általa.” Katona József: *Bánk bán*, Kerényi Ferenc (szerk., sajtó alá rend., a jegyz. összeáll.), Budapest, Ikon Kiadó, 1992. 26. 19–20. Megmaradnak ellenben olyan passzusok, mint a „mit gyötörsz incselkedő chimaera!?” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 40. 321.), „hogy asszonyink ravaszbak illy / Esetbe” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 42. 377–378.), „Letépetett az Istennek remekje” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 132. 2572.). Radikálisan megrövidül Simon és Mihál kettőse Petur megjelenéséig, tehát kimarad pl. a hét fiú története Simon elbeszélésében (a kimaradó sorok: Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 31–33. 89–147.). Petur monológjából történelmi műveltségelemek marad el: „Román ugyancsak zendítő vala / Meg is fizette Zavichosztnál halállal; / De a szegény Miciszlavic Miciszláv / Mit véte, e meráni büszke asszony / Hogy tartományait kívánja el? / Bánk bán! barátim! a szülők Polyák- / Ország felé néznek kísírt szemekkel, / Mert tán fiuk Endrével ott vezett, / Azért, hogy egy ötesztendő gyerek / Nyerhesse a galici tartományt” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 61. 788–798.) Az új (itt nagybetűvel jelölt) szövegrészek leginkább a könnyebb érthetőség miatt kerülnek az átdolgozott anyagba. Például: Biberach Ottónak: „Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek / Lettek barátjaimmá, és csak egyszer / Forrt szinte a torkomra. Nem kívánom / Hogy többet úgy legyen.” helyett „Ritter, paraszt, szegény, úr, hercegek / Lettek barátjaimmá, és csak egyszer / Forrt szinte a torkomra. TUDOD, FÜLÖP HALÁLAKOR, MIATTAD. Nem kívánom / Hogy többet úgy legyen.” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 86. 1493–1496.), Izidóra Gertrudisnak: „Én futottam; nem hozzád, mivel / Ez altató volt csak - futottam Ottó / Herceghez és Melindához hamar. - / Rendetlenül láttam kifutni onnét / A herceget. Szemmel tartván, alig / Értem Melinda ajtajához, amidőn / Egy durva lábdobogás riaszta fel.” helyett „Én futottam; nem hozzád, mivel / Ez altató volt csak - futottam Ottó / Herceghez és Melindához hamar. - / MERT NEKI PEDIG HEVÍTŐT ADOTT. / Rendetlenül láttam kifutni onnét / A herceget. Szemmel tartván, alig / Értem Melinda ajtajához, amidőn / Egy durva lábdobogás riaszta fel” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 92. 1602–1608.). Gertrudis a 4. szakaszt is új szöveg beékelésével indítja [a rossz minőségű előadás-felvétel miatt a szövegrész nehezen érthető]: „Gertrudis: VAN MÁS IRAT? Udvornik: CSAK MÉG EGY LEVÉL. Gertrudis: SÜRGŐS AZ IS? KITŐL? Udvornik: A KIRÁLYI HELYTARTÓ, PONTIO DI CRUCE (...) [szövegromlás] Gertrudis: AZ MINDIG AKADÉKOSKODIK. OLVASD!”, majd itt

következetlenül megvalósított célja sokszor az archaikus kifejezések, szó- és mondatszerkezetet közérthetővé tétele.¹⁰⁴

A korabeli kritikairás megoszlik azzal kapcsolatban, hogy a szövegmódosítások hasznosak és sikeresek voltak-e. Hegedüs Géza szerint „okos meghúzásai (...) áttekinthetővé és plasztikussá tették az öröklött művet”.¹⁰⁵ Szántó Judit hasonlóan látja: „(...) az egyszerűség a szöveg rendkívül gondos kigyomlálásában mutatkozik, a túl régies, túl veretes, bonyolult kifejezések eltűntek a szövegből”.¹⁰⁶ Barta András viszont azon a véleményen van, hogy a dramaturgiai változtatások a cselekmény követhetlenségét okozzák: „(...) aki itt találkozik először Katona József tragédiájával: ugyancsak törheti a fejét, ki kicsoda, mit és miért cselekszik”.¹⁰⁷

A Katona-szöveg átalakításának jelentős döntése a nyitó- és zárójelenet megváltoztatása. A mulatozás nyitóképe után egy jóval későbből ideillesztett Melinda-Ottó jelenet következik,¹⁰⁸ s csak ezt követően látjuk az Előversengést (Ottó és Biberach

hallhatjuk a királynét pártütésre figyelmeztető helytartó levelét (amelyet eredetileg az 5. szakaszban ismertetett a Zászlósúr a Királlyal (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 121. 2260–2269.), s csak ezt követően kezdődik a 4. szakasz szövege. A levél átsorolása miatt egyértelművé válik, hogy a „szúnyogok” a levélben említett délvidéki elégedetlenkedők.

¹⁰⁴ Ottó Biberachnak: „Ó, mely hideg!” helyett „De hideg vagy.” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 26. 7.), Izidóra Biberachnak: „Biberach, oh, szólj, tudná magát / Melinda elfelejteni?” helyett „Biberach, ó, szólj, tudna magáról Melinda megfeledkezni?” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 43. 418.), Ottó: „s levésemnek legelső / Pillanatában eltűnt lételem.” helyett „új levésem legelső pillanatában eltűnt régi létem” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 46. 478–479.), Biberach Ottónak: „S a résztvevésig úgy is megpuhult / Melinda tán öleléssel is köszön / El nem rabolt bizodalomért.” helyett „hogyan megkövesd a megbántott Melindát” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 52. 613–615.), Petur Bánknak: „nem látod, mint potyog / Hazádfiának orcáján le könnye?” helyett „nem látod, mint csorog / Hazádfiának orcáján le könnye?” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 61. 781–782.), „Istennek a kenettje egy királyi felség.” helyett „Isten fölkenntje a királyi felség.” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 66. 964.), „De gyilkod is haszontalan fened” helyett De kardod is haszontalan fened” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 70. 1087.), „Ártatlan? és az udvar nyelve e / Névvél nevezte-é becsületem?” helyett „Ártatlan? és az udvar nyelve miért mocskolja az én becsületem?” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 74. 1147–48.), „Most hát sziszegi azon gödörben, a- / Melyet magad véstél magadnak.” helyett „Most hát sziszegi azon gödörben, a- / Melyet magad választottál magadnak.” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 86. 1515–1516.), Bánk Gertrudisnak: „Köntösbe’ visszajöttem és találtam - (nyögve) / Oh többet is, mintsem reménylheték!” helyett „Köntösbe’ visszajöttem és találtam - (nyögve) / Oh többet is, mintsem képzelni lehet!” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 110. 2069–70.)

¹⁰⁵ Hegedüs Géza: A Bánk bán varázskörében, *Vasárnapi Hírek*, 1987. november 8. 7.

¹⁰⁶ *Láttuk, hallottuk, Zelky János beszélget Szántó Judittal*, Petőfi Rádió, 1987. november 2. [gépelt szöveg], OSZMI Cikkarchívum, Vámos László: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, Budapest, 1987-dosszié

¹⁰⁷ Barta András: *Bánk bán*, Bemutató a Nemzetiben, *Magyar Nemzet*, 1987. december 5. 9.

¹⁰⁸ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 45–47. 448–490.

párbeszédét, majd Gertrudis érkezését).¹⁰⁹ Az előadás elhagyja II. Endre szövegzáró sorait („Magyarok! Igen jól esmérem – szeretnek, / Enyimek! – Hogy ily nemes szívekkel egybe- / férkezni nem tudtál, Gertrúdisom!”),¹¹⁰ következésképp nehezen érthető, miért is mondja a király, hogy „Magyarok! előbb mintsem magyar hazánk – / Előbb esett el méltán a királyné!”.¹¹¹

A játék- és értelmezéstörténet vissza-visszatérő kérdésfelvetése, van-e szükség a „rejtektajtó-jelenetre”, amelyben Bánk szem- és fültanúja lesz a Melinda kezét hosszan homlokához nyomó Ottó tolakodó udvarlásának.¹¹² Vámos rendezésében „nincs rejtektajtó, Bánk nem bujkál, nem látja meg Ottót és Melindát, következésképpen nem toporog, és nem jön vissza kivont karddal”.¹¹³ Ennek következtében Bánk „Hogy e tetem (...)” kezdetű monológja is funkcióját veszíti itt.¹¹⁴ A monológ első részét az előadás elhagyja, s csak azt sorolja át, pontosabban emeli ki az 1. felvonás zárómondataivá, amelyek Bánk rendre való törekvését, tetterejét és értékbiztonságát erősítik.¹¹⁵

Rendezés

¹⁰⁹ A kezdés ordítózó, leginkább „pánszexuális hangulata (...) a bugyibál[on]” (Ablonczy László: Bánk bán, *Film Színház Muzsika*, 1987. november 21. 5.), „A »királyné dombérozó mulatsága« [, amely] a Nemzeti Színházban afféle rég múlt időkből való szexorgia” (Koltai Tamás: Él még Bánk?, *Élet és Irodalom*, 1987. november 13. 13.) nyitó némajátékában Gertrudis Melinda és Ottó kezét összeillesztve indítja a táncot. Ezzel azonban éppen a lappangó gyanú, majd a felismerés folyamatának feszültsége és tétje vész el azonnal a játékból.

¹¹⁰ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 136. 2659–61.

¹¹¹ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 135. 2655–56.

¹¹² Hevesi Sándor: Bánk bán problémák (Katona József centenáriumaéhoz), *Nyugat*, 1930/8. 567–570. A jelenet komplex értelmezéséről bővebben: Nagy Imre: A rejtektajtó..., *i. m.* 169–186.

¹¹³ Koltai Tamás: Él még..., *i. m.* 13.

¹¹⁴ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 53. 628–669.

¹¹⁵ A monológ elmaradó egysége a 628–654., meghagyott része pedig a 655–669. sor. Így tehát kimarad az elhíresült bánki hezitálás: „De hát *Melinda!* oh! hát a *haza!* / Itten Melindám, ottan a hazám - / A pártütés kiáltoz, a szerelmem / Tartóztat. –” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 644–647.), megmaradnak viszont a bánki cselekvés kulcsállításai: „Két fátyolt szakasztok el: / *Hazámról és becsületemről.* A / Bocsánatot hörgés közt is mosolygom, / Ha ölettetésem ezekért léssen! – Egy / Mennykőcsapás ugyan letépheti / Rólam halandóságom köntösét: de / Jóhíremet ki nem törölheti.” (Katona: Bánk bán..., *i. m.* 663–669.)

Olyan koncepcionális döntésre kell tehát felfigyelnünk, amely a címszereplőt inkább mutatja döntésre és cselekvésre kész, érték- és ítéletbizonyossággal rendelkező hősnek, mint a kétség és kényszerítettség alakjának.¹¹⁶

A *Bánk bán*-előadások egyik kulcskérdése, hogy az adott (tradiccionálisan fallogocentrikus) értelmezés¹¹⁷ ki(ke)t tekint az előadás – gyakran politikai-ideológiai kurzusoktól meghatározott – középponti szereplőjének: Bánkot, az osztályérdekeit védelmező, lázadó, örök engedetlen Peturt vagy agyonsanyargatott jobbágyot, az olykor kvázi-proletárforradalmárként megjelenített Tiborcot.¹¹⁸ Érdemes figyelnünk Vámos állítására: „Mostani koncepciónkban egyértelműen Bánk a hős, Petur lázongó ugyan, mégis, politikai gondolkodásában, nagyúríságában, mint a nemesség képviselője, úgy is mondhatom: társadalmi vakságában, közelebb áll ellenségéhez, Gertrudis királynéhoz, mint a néphez. Bánk

¹¹⁶ A Bánkot deheroizáló bizonytalanság olyan meghatározó elemei maradnak ki az előadásból, mint a már említett „rejtekkajtó-jelenet”, s olyan további szövegrészek, mint a „Mint vándor a hófúvásokban, úgy / Lelkem, ingadoz határtalan / Kétség között, s eszem egy nagy óceánban / Lebeg, veszejtve minden csillagot”. Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 75. 1168–71.

¹¹⁷ Vö. Jacques Derrida: Az igazság postása, Gyimesi Tímea (ford.), in: Kis Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 41–141. , Schuller Gabriella: A vágy titokzatos tárgya..., *i. m.*, vagy Kappanyos Ilona: Enyim leszen ő..., *i. m.*

¹¹⁸ A Major Tamás–Vámos László-féle 1951-es kettős rendezésről írott kritikákban pl. ezek olvashatóak: „Bánk, a Nagyúr, szinte maga a darab. Nemcsak a tragédia hőse, *egy nemzet egészének megszemélyesítője*. Petur és Tiborc bensőleg olyan szervesen *egybenőtt vele*, hogy drámailag csupán *általa él*, mint sokrétű lényének kivetített része. Az ő „háromságuk” közös sérelmén és panaszán keresztül kap lángot a magyarság lelkiismerete. Az a nemzeti eszményekhez való törhetetlen ragaszkodás, amelynek hármasszólamja a *függetlenség*, az *alkotmányosság* és a kiszipolyozott nép felé forduló *szociális részvét*.” Kárpáti Aurél: A megújított Bánk bán, *Színház és Filmművészet*, 1951/9. 285.; A „[dráma] Petur személyében a magyar függetlenségi törekvéseket, Tiborc alakjában pedig már az elnyomott, kizsákmányolt nép lázongását testesíti meg.” Tamás Ernő: A Bánk bán felújítása a Nemzeti Színházban, *Kis Újság*, 1951. június 10. 4.; A felszabadulást követően, 1945. április 21-én Major Tamás rendezésében a *Bánk bánnal* megnyíló Nemzeti Színház előadásáról pedig ez jelenik meg: „S micsoda ujjongás volt abban a tapsban, amely 1945-ben hangzott fel s azt hirdette, hogy Tiborc panasz a múlté – a nép felszabadult s birtokába vette a hazát.” S. Gy.: Bánk bán ünnepe, *Magyar Nemzet*, 1955. december 28. 4. Az értelmezési hagyományt folytatva az 1987-es előadás kritikáiban is jól körvonalazható ideológiai vita formálódik meg Petur és Tiborc körül: kik ők, s hogyan lennének szerepeik újraértelmezhetőek. „A nép csupán ürügy – hiszen valódi nyomorgatói éppen a Petur vezette békétlenek. A nép ürügy Tiborc panaszában is, noha ő sem hazudik, csak éppen az udvarban kurrens divat szerint emlegeti a sorsot, mely már nem a sajátja. Hiszen ő már kilábolt a népből: a Nagyúr bizalmas belső cselédje, még a királyi palotába is többé-kevésbé szabad a bejárása.” Varjas Endre: Bánk bán, *Képes* 7, 1987. október 24. 42., „(...) a »ma« nézőpontjából hogyan is értelmezem Tiborcot ...? (A [műsor]füzet megfogalmazásában a »mindenkori elnyomott[at]«.) Ebben az egyszer általánosító, másszor jelenidejűsítő gondolkodásban értelmezve azt szeretném látni, hogy ki a *mai* elnyomott?” Ablonczy: *Bánk...*, *i. m.* 5.

viszont nemcsak személyes szerelmi bosszúból végez a királynéval, hanem egy polgárháború elkerülése miatt is”.¹¹⁹ Amikor tehát az előadás kritikusan – az elismerően nyilatkozó Almási Miklós és Hegedüs Géza kivételével – a vezérlő gondolatot, a rendezői koncepciót és invenciót kéri számon, illetve tesznek szinte ajánlatot a megvalósítás lehetséges irányaira, érdemes átgondolnunk, voltaképpen nem egy nagyon is ideologikus színrevittel találkozunk-e.¹²⁰ Hiszen nyilván nem lehet véletlen, hogy Vámos 1987-ben, a *Bánk bán* bemutatója előtt néhány hónappal a Nemzeti Színház 150 éves évfordulójára írt tanulmányában szó szerint megismételte ugyanazokat a sorokat, amelyeket az 1982-es megválasztását követő évadnyitó beszédében, tehát öt évvel korábban is elmondott: „Meggzűntetjük a sorok közötti sanda üzengetést a hatalomnak, nem élünk vissza toleranciájával, kiscserkész nívójú bosszantásokkal; de a társadalom lelkiismerete szeretnének lenni, és arra biztatni íróinkat, művészeinket, hogy legyen bátorságuk nyíltan, közérthetően a sorokban elmondani véleményüket felfelé is azok nevében, akik úgy érzik, itt Magyarországon, szocialista államrendben, okosabban, jobban, szebben akarnak élni”.¹²¹

Vámos tehát, aki 1951-től 1987-ig háromszor rendezte meg a drámát, s négy alkalommal az Erkel Ferenc–Egry Béni-féle operaváltozatot,¹²² olyan előadást hozott létre, amely kifejezetten kerülni akarja, vagyis károsnak és haszontalannak tekinti mind a kettős beszédet,¹²³ mind „a felületi aktualizálást”.¹²⁴ Ez a meglehetősen ellentmondásos

¹¹⁹ B. T.: *Bánk bán*, fiatalokkal, Beszélgetés Vámos Lászlóval, *Esti Hírlap*, 1987. október 29. 2.

¹²⁰ Almási Miklós: A megújult klasszikus, *Bánk bán* a Nemzetiben, *Népszabadság*, 1987. november 11. 7., Hegedüs Géza: A *Bánk...*, *i. m.* 7.

¹²¹ Ld. Vámos László beszéde..., *i. m.*, 391. és Kerényi Ferenc (szerk.): A Nemzeti Színház 150 éve..., *i. m.* 204.

¹²² Prózai rendezései: Csokonai Színház, Debrecen (bemutató dátuma: 1951. február 24.), Nemzeti Színház, Budapest (bemutató dátuma: 1951. május 30., társrendező: Major Tamás), Színház- és Filmművészeti Főiskola, Ódry Színpad (bemutató dátuma: 1966. március 19.), operarendezései: Csokonai Színház, Debrecen (bemutató dátuma: 1955. március 15.), Csokonai Színház, Debrecen (bemutató dátuma: 1960. február 12.), Szegedi Szabadtéri Játékok, Dóm tér (bemutató dátuma: 1975. július 19.), Magyar Állami Operaház Erkel Színháza (bemutató dátuma: 1980. április 27.)

¹²³ „Ez a technika olyan beavatott olvasatot igényelt, mely a befogadás jelenpillanatában szétválasztotta egyrészt a hangzó és a vizuális szöveget, s többé nem a dramatikus szöveg igazságértékének potenciálja, hanem a színpadi reprezentáció egésze értelmezte a játékot.” Jákfalvi Magdolna: *Kettős beszéd – egyenes értés*, in: Kisantal Tamás, Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom, A Kádár-korszak művészete*, Budapest, József Attila Kör–L’Harmattan Kiadó, 2005. 95.

¹²⁴ „(...) a legmagyarabb magyar dráma (...) a mi mai reformkorunkban kíméletlen nemzeti önvizsgálatra késztet, igaz: ugyanakkor olcsó felületi aktualizálásokra is csábít.” Vámos László: *Kell-e...*, *i. m.* 7.

színházzszemlélet nem szorgalmazza azt a rendezői kérdésfeltevést, amelyet a mű időszzerűvé tétele, a jelen és múlt közötti dialógus izgat, ily módon nem képes „napi aktualitássá erősödni, (...), [példává válni] az elnyomás elleni törekvésekhez (...), felmutatni a kor ábrázatát, (...) tükrözni a magyarság pillanatnyi állapotát”.¹²⁵ Következésképp csak „illedelmesen és véleménytelenül, (...) időtlenül ünnepi, kortalan és közegtelen”¹²⁶ előadás jöhet létre, amely legfeljebb a mű örökérvényűségére képes hivatkozni, illetve arra, hogy „(...) a kritikusok nem értenek a színházhoz, az alkotóktól megfogalmazható mondanivalót követelnek, s nem érzékelik: a színháznak nem az a dolga, hogy az élet realitásaira közvetlenül reflektáljon”.¹²⁷ Ez a hozzáállás azonban olyan retrográd történelmi arcképcsarnokot eredményez, amelynek leghíresebb (leghírhedtebb) nemzeti tragédiánk olyan alapvető kérdésfelvetéseiről sincs (nem is lehet) véleménye, mint a mindenkori vezető (király, uralkodó, diktátor stb.) és a nemzet közti bizalmi válság, a másként gondolkodás vagy az ellenzékiség problémája, a forradalmiság és/vagy konszolidáció kérdése, a taborci, peturi, bánki sértődés. Ehelyett egy olyan érték- és ítéletbiztos, reálpolitikusi nyugalmból kimozdíthatatlan Bánkot állít a középpontba, akit magánéletének tragédiája (Melinda megbecstelenítése, örülése és halála) tesz a „teremtés vesztesévé”.¹²⁸ Mindennek súlyos következménye maga az 5. szakasz, amely egyrészt egy roppant kevésbé izgalmas krimi önleplezésére emlékeztet (ti. ki is ölte meg a királynét?), másrészt maga a zárókép, amely nem Endre méltó vagy méltatlan uralkodói kiegyezéskísérletével zárul (ld. a kihúzott utolsó sorokat), hanem azzal, hogy a szereplők állóképbe merevednek, Bánk pedig karjába emeli halott hitvesét, hátat fordít a nézőtérnek, és a középső járás felé indul.¹²⁹

¹²⁵ Andódy Tibor: Bánk és Bánkné, *Békés Megyei Népiújság*, 1987. december 16. 4.

¹²⁶ Csáki Judit: „Hogy úgy van!”, *A Bánk bán* a Nemzeti Színházban, *Új Tükör*, 1987. december 6. 28.

¹²⁷ Vámos László „művészi méltóságában sértett” kirohanásáról ld. Nánay István: „A Nemzeti Színház a nemzet iskolája”, Nemzetközi tanácskozás a Magyar Tudományos Akadémián, *Színház*, 1987. december, 2.

¹²⁸ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 134. 2601–2602., illetve Vámos viszontválaszáról: Vámos László, Sirató Ildikó: „Nemzeti színházi eszme és gyakorlat”, Kérdés, válasz, levél, helyreigazítás, *Színház*, 1988. július, 41–42.

¹²⁹ „A debreceni Csokonai Színház 1955 októberében kilencvenedik évfordulójának tiszteletére *Erkel* operáját adta, e mostani jubileumi előadás rendezőjének emlékezetes elképzelésében. Akkor kandeláberek lobogtak Gertrudis (Dósa Mária) ravatalánál. Most a talányosan álló testhelyzetben letakart Gertrudis körül gyertyák világolnak. A dekorativitás egyébként változatlan. Harminckét esztendő pedig eltelt. A nemzeti drámából nem a zenét hiányoljuk, s nem a Tisza-parti jelenetet. A végigvitt gondolatot, a világképet, s az ebből következő játéktípust, amely ünnepi érzésünk fölött is működteti az előadást.” Ablonczy László: Bánk..., *i. m.* 6.

Színészi játék

Hevesi Sándorhoz, Németh Antalhoz, Székely Gáborhoz és Zsámbéki Gáborhoz hasonlóan Vámos Lászlónak is azzal kellett szembenéznie, hogy képes-e létrehozni, s ha igen, hogyan egy egységes(ülés felé mutató) játékmódot a Nemzeti régi és új színészgenerációja között. Csakhogy míg művészeti vezetőként Vámos meg tudta békíteni az inkább többé, mint kevésbé sértett idősebb nemzedéket, és elindította egy, a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról frissen kikerült, értékes csapat karrierjét,¹³⁰ addig rendezőként képtelen volt a két nemzedék játékmódjának összecsiszolására.¹³¹ A kudarc oly annyira látható, hogy a nézőnek az a benyomása, mintha *Bánk bán* címmel egymást tiszteletben tartó színésziskolák párhuzamosan hoznának létre előadásokat. Az összjátékot az teszi lehetetlenné, hogy a történelmi (nagy)realizmus rendjét képviselő játékmód képtelen kapcsolatot teremteni a másik, leginkább lélektani (kis)realista eszközökkel dolgozó alakításokkal.¹³²

A Vámos-rendezés színházi apparátusa már az 1930-as években is avíttnek számító működésmód felől definiálja önmagát, amely a rendezés felelősségét a színészekre és a színészi játékokra hárítja.¹³³ E színháztörténeti tablóban – elengedhetetlen kellékeként – „színészóriásoknak” kell jelen lenniük, akik leginkább magányos kabinetalakításaikkal és „bravúráriaikkal” foglalatoskodhatnak. Izgalmas, ahogy a nézői emlékezet Bubik István

¹³⁰ „Köszönjük Nemzeti színházi korszakodat, azt, hogy ott méltó helyzetekbe hoztad többek között Kállai Ferencet, Lukács Margitot, Sinkovits Imrét, Bessenyei Ferencet, Óze Lajost, Psota Irént, Darvas Ivánt és Esztergályos Cecíliát, köszönjük, hogy ugyanott oly fényesen indítottad el Bubik Istvánt, Kubik Annát, Götz Annát, Kováts Adélt, Rubold Ödönt, Mácsai Pált, Hirtling Istvánt, Funtek Frigyest és másokat.” Kerényi Imre: Búcsú, in: B. Fábri Magda (szerk.): *A Tanár Úr...*, i. m. 52.

¹³¹ „Vámos László ugyan (helyesen) elsősorban fiatalokra bízta a fontos szerepeket (*Bubik István: Bánk bán, Kubik Anna: Melinda, Mácsai Pál: Ottó, Izidóra: Juhász Róza*), s a másik fontos csoportot rutinos színészekre (*Gertrudis: Psota Irén, Petur: Kállai Ferenc, Tiborc: Sinkovits Imre*), – de ebből a kettősségből nem lesz egység, a nemzedékek más és más stílusa zavaróan különböző marad.” Takács István: „... él még Bánk!”, *Pest Megyei Hírlap*, 1987. november 7. 8.

¹³² A történelmi és a lélektani realizmus összefoglalását ld. Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza...*, i. m. 13–31., 51–71.

¹³³ A problémáról Németh Antal már 1935-ben a következőket írja: „A Bánk bán kilencvenhét éven át elsősorban színészek problémája volt. Játszották különböző szerepeit jól vagy rosszul, de játszották, belevitték a köztudatba a drámát és kivívták elismertetését. Megbuktak vagy sikereket arattak szerepeiben, amikor saját erejükre hagyatva küzdöttek a darab problémáival. A költő halálának századik évfordulója volt az első alkalom, hogy a Bánk bán önálló rendezői kezdeményezés kiindulópontja lett”. [Németh Antal az idézet utolsó mondatában az 1930-ban a Nemzeti Színházban Hevesi Sándor által rendezett előadásról ír.] Németh Antal: *Bánk bán száz éve...*, i. m. 177.

Bánkja mellé odaállíthat még két (pszeudo)címszereplőt: a jelen előadásban Peturt játszó Kállai Ferencet és a Tiborcot alakító Sinkovits Imrét.¹³⁴ A történeti panoptikum alakjaival szemben leginkább Kubik Anna (Melinda) és Bubik István (Bánk) állnak, akik „csináljanak bármit, mégiscsak mindenestől a mai kor szülöttei, és alkatilag képtelenek eljátszani szerepük évszázados (vagy akár évtizedes) manírjait”.¹³⁵ Bubik és Kubik alakításának szembeűnő újdonsága nem – a Vámos által gyakran hangsúlyozott – fiatalságuk,¹³⁶ hanem az, hogy szemben az idősebb generáció színészeivel a lehető legritkább esetben ordítanak.¹³⁷ E tekintetben utolérhetetlen Kállai Ferenc sikító-hördülő-tomboló-fulladva toporzékoló Petur-

¹³⁴ Kállai korábban több szerepet is játszott a darabban, egyszer Ottót (1951. Nemzeti Színház, Budapest, rendező: Major Tamás, Vámos László), két ízben Petur bánt (1978. Szegedi Szabadtéri Játékok, Dóm tér, rendező: Lengyel György; 1970. Nemzeti Színház, Budapest, rendező: Both Béla), illetve Bánkot (1962. Nemzeti Színház, Budapest, rendező: Major Tamás). Sinkovits Imre szintén hosszú évekig játszotta a mű címszerepét (1975. Nemzeti Színház, Budapest, rendező: Marton Endre).

¹³⁵ Koltai Tamás: *Él még...*, *i. m.* 13., „Bubik (...) meg tudja teremteni az egységes Bánkot, az embert, akinek nem különböző ügyei vannak, (...) ám adós marad saját egyénisége rejtvényével.” Almási Miklós: *A megújult...*, *i. m.* 7., „Bubik Bánkjában is van annyi naivan nyílt politikusi becsületesség és a szerelem mértéken felüli eszményítéséből származó férfiúi védtelenség, amennyi Shakespeare-nél tökéletesen kiszolgált az intrikának egy Othellót.” Koltai Tamás: *Él még...*, *i. m.* 13., „Kubik Anna izgalmas Melindát játszik. Se kegyelet, se hagyomány: egy rászedett asszony teljes összeomlása ez. Aki a többrétegű magányt még csak-csak elviseli, de a csalással szemben fegyvertelen.” Csáki Judit: „Hogy úgy van!”..., *i. m.* 28.; „(...) hideg és eszes Melinda, szakít a májbajos, sápatag Bánknékkal...” Barta András: *Bánk...*, *i. m.* 9.; „Kubik drasztikusan elvet minden sablont, pityereggető negédeséget és lelki balettspiccen koreografált örülési jelenetet, hogy helyettük egy érzelmileg többszörösen sokkolt Melindát mutasson.” Koltai Tamás: *Él még...*, *i. m.* 13.

¹³⁶ A Nemzeti Színház hosszú évekig, évtizedekig játszatta egy-egy színésszel ugyanazt a szerepet, így a nézői emlékezetben idővel óhatatlanul a szerepek is megöregedtek. Tanulságos rögzítenünk néhány szerep kiemelkedő alakítójának életkorát a bemutató évében: Bánkként Bubik 1987-ben 29 éves, Sinkovits 1975-ben 47, Kállai 1962-ben 37, Bessenyei 1951-ben 32 éves; Melindaként Kubik Anna 1987-ben 30, 1951-ben Szörényi Éva 34 éves; Gertrudisként 1987-ben Psota Irén 58, az 1951-ben váltott szereposztásban játszó Gobbi Hilda 38, Tökés Anna 48, 1962-ben Lukács Margit szintén 48 éves, de az 1933-as kassai ősbemutatón Kántorné 42, míg a királyné egyik legjelesebb alakítója, Jászai Mari első szerepbeni debütálásakor, 1870-ben Kolozsvárott csupán 20 éves, 1872-ben a Nemzeti Színházban 22 éves.

¹³⁷ Bánk és Melinda 3. szakaszbeli találkozásán kívül voltaképpen minden jelenet disszonáns, leginkább akkor, amikor a két generáció színészei találkoznak. S mivel az előadás ütközőpontjában Bánk áll, akinek hosszú jelenete(i) van(nak) Tiborccal, Peturral, a békétlenekkel és Gertrudisszal (ez utóbbival Melindának szintén), óhatatlanul őrlődik fel Bubik egyszerűsége és csendekre is építő eszköztára, amellyel Bánk nagy hagyományú mondatait is képes – alig hangsúlyozva, a szavakat szinte elnyelve – elviselhetővé/élvezhetővé tenni. Gertudis megölését követően azonban ő is játékmódot vált, s a papírmásé kulisszák felé dülöngélve, feltartott kézzel hagyja el a teret.

alakítása,¹³⁸ vagy az ettől csak látszólag különböző, „sotto voce”, testében szinte folyamatosan remegő, robbanás előtti állapotba kényszerített, így játékának színeit nélkülözni kénytelen Psota Irén Gertrudisa.¹³⁹

Érdeemes néhány példán megvizsgálni a generációról generációra hagyományozódó játékkonvenciók megjelenését Vámos rendezésében. Ilyenek a historizáló festészet képábrázolási technikáinak hatását mutató sokszereplős jelenetek kifeszített tablóbeállításai,¹⁴⁰ a csatajelenetek (súlyukat vesztett) kardozásai, vívásai, a (leginkább) monologizáló és mozdulatlanul, „leszúrt lábbal” beszélő alakok középre rendezése, mégpedig úgy, hogy a vele (egyébként) dialógusban álló szereplő(k) rendezői jobb vagy bal oldalon elől vagy hátul álljon (álljanak), s így egyáltalán ne legyen(ek) képes(ek) metakommunikációs kapcsolat felvételére.¹⁴¹ Eredmény tekintetében hasonló, amikor a színészek bár egymásra

¹³⁸ „Kállai Ferenc fellépése ebben a szerepben bizonyos értelemben színháztörténeti esemény: nemcsak azt hozza elő, milyenek voltak a romantikus korszak Peturjai, hanem arról is tájékoztatja az ifjabb nemzedéket, milyen modoros színész volt egykor a »vértolulások« Kállai.” Barta András: Bánk..., *i. m.* 9.

¹³⁹ „*Psota Irén* halk, visszafojtott Gertrudisa csak látszólag modern, valójában egy régi iskolából felejtődött itt. *Sotto voce* is lehet valaki patetikus. Olyan ez, mint amikor az operaénekes markíroz a próbán; az operai manírt begyakorolta, de majd csak az előadáson fogja kiereszteni a hangját.” Koltai Tamás: Él még..., *i. m.* 13., „Vámosnak az volt a mániája, hogy én a Bajor, a Tökés folytatása vagyok, és a Gertrúdban a Tökés hangját, járását, királynői tartását akarta viszontlátni. A próbákon állandóan ez volt a szeme előtt, és ezt kérte tőlem. De én nem tudok utánozni, nincs ilyen képességem, és nem is akarok. Teljesen lefagyasztott, olyan volt, mintha felfektetett volna egy asztalra, és jó erősen az asztallaphoz kötözött volna, kezemet, lábamat, fejemet, mindemet, hogy még csak mozdulni se tudjak. Hogy a testem, a szívem erogén zónáit még csak érinteni se tudjam.” Psota Irén (írta és szerk.), B. Fábri Magda (munkatárs): *Psota*, Budapest, Urbis Könyvkiadó, 2004. 188–189., „Eszembe jutnak nagy színészek, színésznők, akiknek egyetlen rendező jutott, és még nem is a legjobb. Az ország egyik legnagyobb színésznője Psota Irén. Őt lényegében egész életében Vámos László rendezte, aki igazi úr volt, és nagyon hiányzik. (...) De mégsem tartozott az igazán jó rendezők közé.” Bérczes László (szerk.): *Törőcsik Mari, Bérczes László beszélgetőkönyve*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2016. 23.

¹⁴⁰ Kifeszített színpadképet láthatunk a 2. szakasz békétlenek jelenetében és az 5. szakasz gyászjelenetében is. Előbbiben rendezői jobb oldalon, a nézőtér felé rézsút fordított asztalnál a békétlenek ülnek vagy állnak, köztük elől, kiemelt pozícióban Petur, nagyjából középtájtól balra különálló szék, benne vagy Petur ül, vagy a nagyúr megérkeztét követően Bánk.

¹⁴¹ Ilyen Bánk és Tiborc első találkozása: Bánk középen áll, a nézők felé mondja monológiáját, miközben Tiborc tőle jobbra, hátrébb áll. Második találkozásukkor azonban a helyzet éppen ellenkezőjére vált, Tiborc monológja közben Bánk jobb-elöl áll, a nézők felé fordul, tehát háttal Tiborcnak. Az így megkomponált kép elősegíti, hogy csak Tiborc „áriájára” lehessen figyelni. Gertudis és Ottó 1. szakaszbeli találkozásakor a királyné leül, s csak a nézőtér felé beszél, miközben pedig Ottó előtte térdel, és felé néz. Ennek a több évszázados játéktadíciónak kitüntetett esete, amikor a kevés szövegű vagy éppen szövegtelen szereplő a beszélőhöz képest rézsút elől áll, mégpedig úgy, hogy a néző csak a hátát láthassa. Ilyenkor a szereplő feltűnően nem vesz részt a jelenetben, mintegy megszűnik színen lenni. Így pl. a 2.

néznek, azonban semmilyen módon nem reagálnak a másokra.¹⁴² Ahogyan nincsenek összeérő tekintetek, úgy hiányoznak és/vagy torzulnak az érintések is: Ottó végigsimítja Melindát az 1. szakaszban, aki erre – teljesen érthetetlenül, de – egyáltalán nem reagál, mintha nem érezné, hogy férjén kívül más férfi érintette meg; a már örült Melinda a 4. szakaszban megmarkolja Gertrudis kezét, aki továbbra is rezzentelenül ül trónján. Ebből a szempontból is szinte egyedüli kivétel Bánk és Melinda játéka, amelyben valódi érintéseikhez (Bánk földre löki, megüti, megöleli Melindát) kapcsolódnak átélhető érzelmeik. Az előadás egyik legszebb jelenete, amikor Bánk vádjai és bántalmazása hatására, gyerekük megátkozását (az „Atya-átok egy anyáért!”¹⁴³ mondatot) követően egyszer csak „megpattan” valami benne, s a megtévelyedett Melinda – elválva a játékhagyomány ábrázolási kliséitől – rendezetlen viseletében a földre csúszik, s csak ül, és maga elé motyog.¹⁴⁴

Szintén érdemes és izgalmas felfigyelnünk a klasszikusok játékhagyományának szerepköreire játszatott szereplők mozgáskonvencióira is. Az intrikus Biberach (Fülöp Zsigmond) úgy fondorkodik, hogy gyakran bal karját mellkasánál derékszögben behajlítja, s arra merőlegesen felfelé helyezi jobb könyökét, amelynek csak kézfeje mozog. A „sátáni” Ottó (Mácsai Pál) karjaival vagy kézfejeivel ismétlődően párhuzamos mozdulatokat tesz, s így „bűvöli” például Melindát, majd hatalmas szúrásokkal döfködi agyon Biberachot.¹⁴⁵ A

szakasz második egységében (Biberach megérkezését követően) az addig (fő)szerepében szinte magánkívül járkáló, csapkodó, toppantó Petur áll hosszan, mozdulatlanul bal elől, háttal a nézőtérnek.

¹⁴² Psota Irén több jelenetében is látható (pl. a 4. szakasz Melinda és Gertrudis, Bánk és Gertrudis jeleneteiben), hogy sötét szemhéjfestékekkel kiemelt, merev, rezzentelen tekintettel vár saját megszólalására.

¹⁴³ „Atya-átok egy anyáért! - Kábaság! / Ha a szegény hold férjhez adja szép / Leányait, mondjátok, hogy királyi / Lakadalma van két nyíl-lövésnyire.” Katona: Bánk bán..., *i. m.* 75. 1172–1175.

¹⁴⁴ Érdemes, mintegy ellensúlyként megfigyelni pl. az 1951-es *Bánk bán*-előadás fotóin Szörényi Éva Melindájának örülést kifejező játékkonvenciót. Ld. Szörényi Éva (Melinda), Gobbi Hilda (Gertrudis). Fotó: Farkas Tamás (1951.), Forrás: MTI Zrt. Fotóarchívum, <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-R1ppckIyOXhFR0cwalZsZ3lDRklKUT09> Utolsó letöltés: 2019.01.12.; Szörényi Éva (Melinda), Balázs Samu (Mikhal bán). Fotó: Farkas Tamás (1951.), Forrás: MTI Zrt. Fotóarchívum, <https://archivum.mtva.hu/photobank/item/MTI-FOTO-bHQ2cUJhMGUzUllhNHQrbIpra1IHQT09> Utolsó letöltés: 2019.01.12.

¹⁴⁵ „Érthetetlen, hogy *Mácsai Pál* színészi intelligenciája nem tiltakozik Ottó elsilányítása ellen. Mi ez a merő modor? Miért kell a hercegnek narcisztikus féregnek lennie, aki úgy csámpázik csúszva-mászva, mint egy múlt századi előadás paródiája? Nem érdekesebb a darab, ha Ottó olyan, amilyen, de történetesen mégiscsak egy ember?” Koltai Tamás: Él még..., *i. m.* 13., „(...) elkényeztetett akaratosságával, megalázkodásaival furcsa hisztérikus képletet teremt: nem a gyenge embert, hanem egy torzult szenvedélyt láttat, tele rejtvényvel.” Almási Miklós: A megújult..., *i. m.* 7.

hősként (félre)értelmezett Bánk nyilván itt nem „agyonszurkálja” Gertrudist, hanem csupán egyszer szúrja meg, s majd a tört „gyömöszöli” egyre mélyebbre a királyné testébe.¹⁴⁶ Feltűnőek a lehető legkülönbözőbb okból megjelenő (gondolkodó, merengő, türelmetlen, várakozó stb.) hát mögött kulcsolt kezek, amelyeknek ismét csak kézfejei mozognak (pl. Petur és Biberach rendszeresen, Gertrudis néha használja). Sinkovits Imre felemelt ujjal tolmácsolja Tiborc tapsos prózai nagyáriáját, mégpedig úgy, hogy a hatáskeltés érdekében a szerep komikumát (pl. együgyű értetlenségét) is megmutatja.¹⁴⁷ Kállai Ferenc slamos külsejű, „vértolulósos”,¹⁴⁸ „inkább demagóg, mint patrióta”¹⁴⁹ Peturja viszont hirtelen felordításait, felhördüléseit, fulladó, a lehető legváratlanabb szótagokat megnyomó beszédét kíséri párhuzamos kéztartásokkal, legyintő csapkodással. Petur „az indulat mozgó kőszobra, (...) [aki bár vadabb, mint] másfél évszázad Petúr-szokványa”,¹⁵⁰ mégis tehetetlenné válik, hiszen az őt körülvevő „vénséges vén búsmagyarok”,¹⁵¹ „obsitos vitézek, kivénhedt katonák”¹⁵² hóbörgéseikkel, hözöngéseikkel veszélyt aligha jelenthetnek Gertudisra és a merániakra, illetve a játékhagyomány közhelytárának újraírására.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás képi világa annyiban újítja meg a tradíciót, hogy a reformkori környezetet inkább a középkori történelmi események idejéhez közelíti.

¹⁴⁶ Katona: Bánk bán..., *i. m.* 113. 2155–2156. közötti instrukció

¹⁴⁷ „(...) tanáros gesztusai rávilágítanak ugyan mondandója lényegére, csak közben katedrává változtatják a színpadot” Csáki Judit: „Hogy úgy van!”..., *i. m.* 28., „(...) nem a sírós-panaszkodós özönvíz előtti stílusban, hanem a későbbi, osztályöntudatos korszakból; szakmai eszközeinek vitathatatlan birtokában, kidolgozva a hatáskeltés legapróbb részleteit.” Koltai Tamás: Él még..., *i. m.* 13., „Sinkovits Imre a tőle megkívánt operai stílusban állítja elénk a panaszkodó Tiborcot, »áriáiban« van ugyan tartás és némi büszkeség is, de az egész előadás kicsengése következtében a régi-régi öreg, siránkozó paraszti ábrázoláshoz áll közelebb és mai ember számára legfeljebb egy távoli történelmi portrét hív elő a történelmi arcképcsarnokból.” Barta András: Bánk..., *i. m.* 7.

¹⁴⁸ Ablonczy László: Bánk..., *i. m.* 5., Bernáth László: *Bánk bán* a Nemzetiben, Színészek, szerepek, színi hatások, *Esti Hírlap*, 1987. november 11. 2.

¹⁴⁹ „(...) csak szemtelenkedik a hatalommal. Kállai érzékeny színészetére vall, hogy simán megcsinálja; más kérdés, hogy ennek a Peturnak semmi köze sem lehet ehhez a Bánkhoz.” Koltai Tamás: Él még..., *i. m.* 13., „Kállai játéka nyomán az is kiderül, hogy a Tiborcok számára itt egy jottányit sem változna a helyzet, ha ezek a magyar urak kitérnének helyükről a merániakat.” Bernáth László: Bánk..., *i. m.* 2.

¹⁵⁰ Hegedüs Géza: A Bánk..., *i. m.* 7.

¹⁵¹ Barta András: Bánk..., *i. m.* 9.

¹⁵² Andódy Tibor: Bánk..., *i. m.* 4.

A Csányi Árpád tervezte forgószínpad főképp jelenetek, szakaszok változásakor mozduló, sokfunkciójú díszlete három körkörös, árkádos fal hármás (fél)gyűrűjéből áll, amelynek egyszerű ívei megidézik a Varga Mátyás-féle 1936-ban Németh Antalnak készített díszletet.¹⁵³ Azonban a játéktér zezugos, homokszínű díszlete – a nyíló-záródó mozgó falak, a labirintusszerű járatok, ahonnan bárki, bármikor előbukkanhat(na) – nem válik az értelmezés részévé, mivel egyrészt nem vesz tudomást annak feltűnő anyagszerűségéről, papírmásé jellegéről, másrészt a színészek az előtér szűk sávjába kényszerülnek játszani (csak a palotateremben és a pártütők terében tágul ki a játéktér).¹⁵⁴ A díszletet így leginkább kerülgetik a játszó, akik főként a színpad elején, keresztirányban tudnak csak mozogni. A forgószínpad falrendszerét kevés számú, egységesen fából készült, realiztikus bútorelem egészíti ki: puritán asztal, székek, pad, magasított háttámlájú, oroszlán karmos karfájú trónszék, íróállvány.

Vágó Nelly jellemfestő jelmezei szintén archaizálnak, s a megidézett (kvázi)középkor miatt Bánk bánról és a magyar urakról leveszi a hagyományos díszmagyarokat, megszünteti a vitézkötéses viseletkonvenciót. Ezen túl azonban meghatározó változást a jelmezek nem mutatnak: a nagyasszony Gertrudis kékes alapszínű pompázatos bársonyruhát és teljes fejtetőt takaró koronát (mint Psota-védjegyet), Ottó derékig érő rövid palástot visel, Bánk hosszú utazóköpenyben érkezik, csizmában, vastag övvel, karddal az oldalán, nyakában nádori címerével, Melinda megbecstelenítését követően hagyományosan alsóruhában mutatkozik, akit Bánk fog köpenyével betakarni. Tiborc tradicionális viselete itt is a bajusz, a rendezetlen, ősz haj, homlokán a hatalmas sebhely (Bánk számára a felismerés jegye), kezében pedig az elengedhetetlenül gyűrögetett fejfedő.¹⁵⁵

Az előadás hangzó világáról és világításáról a szakírók nem tesznek említést. S bár Nagy Árpád zenei vezető és a meg nem nevezett világosító szakember (feltehetően a fővilágosító és/vagy hagyományosan a rendező) munkájában koncepció, innováció az

¹⁵³ Egyes szakírók nagy elismeréssel szólnak Csányi Árpád munkájáról: „Csányi Árpád egészen kiváló díszleteket tervezett. Monumentalitásuk a látványban is teret ad a monumentális indulatoknak, s emellett nagyszerűen funkcionálnak a mozgó díszletfalak, s így szinte filmszerűen lehet vágni az egyes jeleneteket. Ráadásul a titkos ajtók, rejtekhüvelyek és egyéb, ma valóban ódivatúnak ható kellékek helyett természetes körülményeket biztosított a legbonyolultabb dramaturgiai eljárásoknak is. Mindenesetre azt hiszem, ez a legjobb Bánk bán-díszlet, amit eddig láthattam.” Bernáth László: *Bánk...*, *i. m.* 2.

¹⁵⁴ [a királynégyilkosság után Bánkra] „a tető ugyan nem szakad rá, de a falak kilengenek a tántorgó gyöngéd érintésétől.” Koltai Tamás: *Él még...*, *i. m.* 13.

¹⁵⁵ „(...) kucsmáját gyömöri” Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 103. 1896. utáni instrukció

előadás-felvétel rossz minősége ellenére sem fedezhető fel,¹⁵⁶ mindenképpen meg kell jegyezni, hogy a nemzeti színházi színészek legendás beszédmódja az egyik leginkább feltűnő jegye az előadás hangzóságának és a játszóknak – korábban kifejtett – generációs és játékmódbeli széttartásának.

Az előadás hatástörténete

Vámos László mint a Nemzeti Színház művészeti vezetője, a Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkára és a Színház- és Filmművészeti Főiskola elismert mesteroktatója és tanszékvezetője látszólag karrierjének csúcspontján volt a *Bánk bán* 1987-es bemutatásakor.¹⁵⁷ Csakhogy a visszaemlékezők szerint „a legkorrektebb színházi ember”,¹⁵⁸ „a színház lovagja”,¹⁵⁹ akinek színészközpontú színházszemlélete az 1960–70-es években annyi legendás előadást hozott létre, az 1980-as évekre leginkább egyfajta konzervatív, a színházi tradíciókat mint diktátumokat rögzítő retrográd szemléletté vált. S bár egy új és indulásukkor igen sikeres színészgenerációt tudott – főképp Kerényi Imrével és Sík Ferencsel karöltve – a Nemzetiben dolgoztatni, a generációk játékszemléletének dialógusát nem volt képes létrehozni. A Nemzeti Színház „rendszerátalakítása” így az ő művészeti vezetése alatt nem történt meg. Kárpáti Aurél az 1951-es Major–Vámos-féle közös *Bánk bán*-rendezés kapcsán megállapította: „(...) Katona drámája a nemzet válságos napjaiban mindig megújuló, iránymutató fényvel világított a színpadról, [amelynek] életrekeltése (...) a maga korában a legnagyobb, legemlékezetesebb *forradalmi tett*, irodalmi és politikai viszonylatban egyaránt”.¹⁶⁰ A harminchat évvel későbbi *Bánk bán*-előadás viszont csupán az egyik állomása lett annak a

¹⁵⁶ Mivel a felvétel utolsó perceiben Vámos László a záróképpel kapcsolatban még instruálja a világosítókat és a színészeket, erősen gyanítható, hogy a felvétel belső használatra készült. Az előadás-felvétel (ennek ellenére) hozzáférhető a [www. emlekmento.hu](http://www.emlekmento.hu) oldalon. Utolsó letöltés: 2018.04.20.

¹⁵⁷ A drámából szintén 1987-ben tévéjáték is készült, amelyben Bubik István Ottó szerepét, Kállai Ferenc pedig ismét Peturt játszotta. Közreműködők: Szőnyi G. Sándor (rendező), Rossa László (zeneszerző), Ráday Mihály (operatőr), Csikós Attila (díszlet), Kocsis István (dramaturg), szereplők: Blaskó Péter (Bánk bán), Almási Éva (Gertrudis), Szirtes Ági (Melinda, Bánk felesége), Vincze Robi (Soma, a fiacskájuk), Bubik István (Ottó), Szilágyi Tibor (Biberach), Kállai Ferenc (Petur bán), Koncz Gábor (Tiborc), Raksányi Gellért (Mikhá bán), Horesnyi László (Simon bán), Lukács Sándor (II. Endre), Fekete Tibor (Myska bán), Fehér Anna (Izidora), Dengyel Iván (Zászlós úr), Vass Gábor (Solom mester), Kiss Jenő (Udvarnok) A tévéjáték megtalálható: <http://nava.hu/id/2131878/> Utolsó letöltés: 2018.08.08.

¹⁵⁸ Sinkovits Imre: A legkorrektebb színházi ember, in: B. Fábri Magda (szerk.): *A Tanár Úr...*, i. m. 106.

¹⁵⁹ Huszti Péter: Súlyos örökség, in: B. Fábri Magda (szerk.): *A Tanár Úr...*, i. m. 5.

¹⁶⁰ Kárpáti Aurél: A megújított..., i. m. 285.

kudarctörténet-sorozatnak, amely előtte és őt követően még újabb két évtizedig nem tudott megküzdeni a nemzet színházában a Katona-szöveg újraértelmezésével, jelenben való olvasásával.¹⁶¹ S mint ilyen, egyszerűen egy lett az ifjúsági-ismeretterjesztő előadások sorában.¹⁶²

¹⁶¹ Vámos rendezését követően Iglódi István 1992-es várszínházi, Vidnyánszky Attila 2002-es nagyszínpadi, Alföldi Róbert 2009-es (*Bánk bán – junior* címet viselő) és Vidnyánszky Attila 2017-es, újabb rendezését (utóbbi kettőt a Gobbi Hilda Színpadon) láthatta a Nemzeti Színház közönsége.

¹⁶² Az „előadások (...) arra rendeltettek, hogy a mindenkori kötelező olvasmányt a gyerekek színes illusztrációként megtekinthessék, mégpedig úgy, ahogy az már dédszüleik életében is történt a Nemzeti Színházban – Vámos László arra törekedett, hogy rendkívül közérthető előadást hozzon létre, amely minél közelebb áll a fiatal közönséghez”. Láttuk, hallottuk, Zelky János beszélget Szántó Judittal..., *i. m.*

I.3 „(...) egyesíteni a modernizmust és a tradicionalizmust” – Csiszár Imre: *Csongor és Tünde*, 1990.¹⁶³

Az előadás színházkulturális kontextusa

Csiszár Imre – ahogyan korábban Székely Gábor Szolnokról, Zsámbéki Gábor pedig Kaposvárról – szintén sikeres vidéki színházvezetői gyakorlattal, a Miskolci Nemzeti Színház leköszönő művészeti vezetőjeként érkezett 1989-ben a Nemzeti Színházba, hogy a társulat vezető színészeinek erős tiltakozása ellenére az addig Malonyai Dezső–Vámos László vezette Nemzeti Színház igazgatását és művészeti irányítását átvegye.¹⁶⁴ Ahogyan Csiszár kinevezése, úgy alig két évvel későbbi (évad közbeni!) ún. „rapid” leváltása is erősen megosztotta mind az addigra radikálisan átalakított társulatot,¹⁶⁵ mind a színházi és a politikai közvéleményt.¹⁶⁶ Csiszár a csonkán maradt igazgató-főrendezői időszaka alatt összesen

¹⁶³ Csiszár Imre: *Csongor és Tünde*, Bemutató dátuma: 1990. szeptember 21., Bemutató helyszíne: Nemzeti Színház, Társulat: Nemzeti Színház, Budapest, Rendező: Csiszár Imre, Szerző: Vörösmarty Mihály, Jelmeztervező: Szakács Györgyi, Díszlettervező: Vayer Tamás, Zenei vezető: Mártha István, Koreográfus: Móger Ildikó, A rendező munkatársa: Mixtay Péter, Színészek: Mihályi Győző (Csongor), Ráckevei Anna (Tünde), Cseke Péter (Balga), Bánsági Ildikó (Ilma), Tímár Éva (Mirigy), Nemcsák Károly (Kurrah), Szirtes Gábor (Berreh), Hunyadkürti István (Duzzogh), Bregyán Péter (Kalmár), Szersén Gyula (Fejedelem), Dóczy Péter (Tudós), Fráter Kata (Ledér), Lukács Margit (Éj).

¹⁶⁴ „(...) a végnapjait élő pártállam kétségbeesett rúgkapálása őt [Vámos Lászlót] is elérte! Hamarosan megérkezett az ügyeletes pártminiszterelnök mellényzsebéből egy ifjú, idegen direktor! (1989) Az előzetes tájékoztatással ellentétben társulati ülést hívott egybe a háziszínpadon, ahol is bejelentette: mától ő az igazgató! Döbönt csend! Drága Laci, mit sem sejtve, felajánlotta segítségét az *átmenet*hez. (...) Ezzel szeretett volna segíteni új »főnökének«, egyben a mi jövőnkre is gondolva! A nyegle ifjonc siketnek tétetve magát, szemérmetlenül átnézett rajta, s a vakszerencsén kapott hatalom betonbunkeréből önelégült cinizmussal folytatta »székfoglalóját«. Még aznap kora délután – összekacsintva a halódó hatalommal – a főrendezői tisztelet is önmagára osztotta.” Sinkovits Imre: A legkorrektebb színházi ember, in: B. Fábri Magda (szerk.): *A tanár úr...*, i. m. 106., „Mint a Színházművészeti Szövetség elnöke többedmagammal valóban megkíséreltük megakadályozni a távozását. Volt egy ülés, amikor úgy látszott, sikerül is... Aztán a hatalom mégiscsak másként döntött...”. Kállai Ferenc: Az utolsó pillanatig képes volt megújulni, in: B. Fábri Magda (szerk.): *A tanár úr...*, i. m. 49.

¹⁶⁵ Kinevezésekor tizenhét színésznek nem hosszabbította meg a szerződését, helyükre főképp a miskolci társulat, a „Csiszár-színészek” színe-javát szerződtette. Így érkezett többek között Miskolcra Bregyán Péter, Gáspár Tibor, Körtvélyessy Zsolt, Mihályi Győző, Szirtes Gábor, Tímár Éva, a Radnóti Színpadról Nemcsák Károly, a Madách Színházból Ráckevei Anna és Cseke Péter, a Vígszínház utáni szabadúszásból pedig Bánsági Ildikó.

¹⁶⁶ Csiszár Imre részletesen beszél az Antall József miniszterelnöksége, Andrásfalvy Bertalan kultuszminisztersége alatti, közvetlenül Fekete György helyettes kulturális államtitkár irányításával történt eltávolításáról egy, a TV2 által készített interjúban, ld.

három előadást rendezett a Hevesi Sándor téri nagyszínpadon, egyet a Nemzeti kamaraszínházában, a Várszínházban s szintén egyet a volt karmelita kolostor refektóriumában.¹⁶⁷ Hasonlóan azokhoz a vádakhöz, amelyek az 1870-es évektől Paulay Edét, az 1930-as években pedig Hevesi Sándort érték, Csiszárnak is meg kellett küzdenie azzal, hogy egyes kritikusai szerint a Nemzeti Színház műsora és szelleme nem eléggé nemzeti.¹⁶⁸

https://tenyek.hu/tenyek/30676_szinhaz_es_politika_-_csiszar_imre_rendezo_a_tenyek_esteben.html Utolsó letöltés 2018.09.22.;

„Adjunk szellemes szakmai ajánlatokat a megoldásra, s készítsük a politikát ezek valamelyikének elfogadására. Konstruktivitásunk híján csak politikai megoldás születhet, melyet kormányzati ciklusonként politikai ellenlépés követhet - kinek jó ez? Aczél leváltani engedi Martont s hozni Székelyt, akit Pozsgay a Katona József Színházba evakuál, s hozza Vámost, akit meneszt Grósz, aki hozza Csiszárt, akit a földre tapos Fekete, aki hozza Ablonczyt, akit most üssön ki Fodor, aki hozzon egy miszter ikszet - és így tovább az idők végeztéig, kinek jó ez? (...) Depolitizálni és dezideologizálni kell a Nemzeti Színházat, ennek első lépése természetesen az előző politika által kreált jelenlegi formáció kulturált felszámolása - vagy szakmai legitimálása.” Kerényi Imre: Tizenkét pont, *Színház*, 1995. május, 14., „Tegnap felmentették a Nemzeti Színház igazgató-főrendezői tiszte alól Csiszár Imrét. (...) A döntést Fekete György helyettes államtitkár azzal indokolta: Csiszár Imre 'alkalmatlan magas szintű vezetői posztra'. Kapcsolatteremtő képessége hiányos, a mai magyar dráma nem kellő súllyal szerepelt a repertoárban. A színházban fellazult a munkafegyelem, előadások maradtak el, elszaporodtak a hiányzások, az egyeztetési problémák. (...) Ablonczy László kinevezése mellett szól – Fekete György indoklása szerint – tisztessége, színházközelsége és 'neutralitása': nem tartozik semmilyen színházi érdekcsoporthoz. 'Szűz szemmel, tiszta lélekkel' kezd a Nemzeti Színház vezetéséhez, ezen felül élvezzi a minisztérium teljes bizalmát. A tárca az üzemtetési gondok megszüntetésén túl elvárja a színháztól, hogy a megújított Magyarország szellemi igényeinek megfelelő arculatot alakítson ki.” tegyi: Változás a Nemzeti Színház élén, *Magyar Nemzet*, 1991. április 19. 11., A „rapid” igazgatóváltásról, Ablonczy László kinevezéséről ld. Koltai Tamás: A Nagy Fröccsöző esete a kis igazságokkal, in: Uő.: *Színházváltás 1986–1991., Kritikák, portrék, interjúk*, Budapest, Mészpint Kft., 1991. 213–219., Upor Péter: 14 millió 999 ezer 999. *Beszélő*, 3. évf. 3. szám, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/14-millio-999-ezer-999> Utolsó letöltés: 2018.09.10.

¹⁶⁷ Csiszár rendezései a Hevesi Sándor téri nagyszínpadon: Bertolt Brecht: *A kaukázusi krétakör* (bemutató dátuma: 1990. február 9.), Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (előbemutató dátuma: 1990. június 21. Nemzeti Színház, Karmelita Udvar, majd nagyszínpadi bemutató dátuma: 1990.09.21.), Henrik Ibsen: *Peer Gynt* (bemutató dátuma: 1991. április 5.), a Várszínházban: George Bernard Shaw: *Sosem lehet tudni* (bemutató dátuma: 1990. december 7.), a Várszínház Refektóriumában: Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* (bemutató dátuma: 1989. október 26.), Arthur L. Kopit: *Jaj, apu, szegény apu...!* (bemutató dátuma: 1991. április 28.).

¹⁶⁸ Érdemes felsorolni Csiszár igazgatói két éve alatt bemutatott klasszikus és kortárs magyar drámákat: Sarkadi Imre: *Elveszett paradicsom* (bemutató dátuma: 1989. október 6., rend. Taub János), Barta Lajos: *Szerelem* (bemutató dátuma: 1989. november 16., rend. Árkosi Árpád), Csurka István: *Döglött aknák* (felújítás: 1989. december 21./1990. január 23., rend. Iglódi István), Szép Ernő: *Vőlegény* (bemutató dátuma: 1990. április 11., rend. Szőke István), Márai Sándor: *A kassai polgárok* (bemutató dátuma: 1990. szeptember 28., rend. Sík Ferenc), Remenyik Zsigmond: *Kard és kocka* (bemutató dátuma: 1990. október 19., rend. Ivánka Csaba), Bókay János: *Négy asszonyt szerettek* (bemutató dátuma: 1991. április 3., rend. Agárdi

Sík Ferenc 1976-os nemzeti színházi, hosszan repertoáron tartott *Csongor és Tünde* rendezését követően majd másfél évtizedig nem született új bemutató a Vörösmarty-műből, s csak tervként szerepelt a dráma újabb színrevitele (az előadást Ruszt József rendezte volna).¹⁶⁹ Csiszár és társulata a *Csongor és Tünde* nemzetibeli játéktörténetében (is) kiemelkedően izgalmas lehetőséget kapott: a rendszerváltozás radikális politikai-társadalmi átalakulása idején mutathatta meg formanyelvének jellegzetességeit egy klasszikus mű újraolvasásával.¹⁷⁰

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Paulay Ede által rendezett 1879-es nemzeti színházi ősbemutatót és Paulaynak a dráma „tömerdek szépségéről” írott tanulmányát¹⁷¹ követő tizenkettedik nemzetibeli színrevitel az első bemutatót követő száztizenegy év alatt – meglepő módon, de – egyes szakírókat még mindig nem győzött meg arról, hogy Vörösmarty műve színpadalkalmas.¹⁷² Ahogyan Paulaytól kezdődően a színrevitelek többsége, úgy Csiszár előadásában is a szöveg

Gábor) műve. Ablonczy László visszaemlékezése alapján azonban: „(...)mára világossá vált: itt a nemzeti gondolat megsemmisítése volt a tét. A bolsevik idők után a »lélekben tizenötmillió magyar« képviselőtének liberális piszkolása következett. »A színház a nemzetnevelés tiszteletre méltó helye« – mondja Tamási, és őt akartam igazolni. Nyolc évemben Balassi Bálinttól és Bornemisziától Örkényig és Páskándi Gézáig a teljes magyar drámairodalom áramát előadtuk; tucatnyi új magyar dráma ősbemutatójára került sor (Sütő András, Gyurkovics Tibor, Szakonyi Károly, Szörényi–Bródy és mások művei). Sorsunk háza a Nemzeti, mondogattuk, s a bartóki összetartozás gondolatában szerb, horvát, román, szlovák színházakkal működtünk együtt.” Székely Ferenc: A Nemzeti a lélek menedéke is, Beszélgetés a 70 éves Ablonczy László íróval, színikritikussal, színigazgatóval, *Háromszék*, 2015. november 21., http://www.3szek.ro/load/cikk/86417/a_nemzeti_a_lelek_menedeke_is Utolsó letöltés: 2018.09.20.

¹⁶⁹ „Februárban mutatjuk be az új *Csongor és Tündét* Ruszt József debütáló rendezésében” Vámos László főigazgató ünnepi beszéde..., *i. m.* 444. Ruszt kiemelkedően izgalmas *Csongor és Tünde*-rendezése végül 1991-ben valósult meg a Független Színpad társulatával Budapesten, a Fekete Lyukban. A disszertációban részletes elemzés olvasható az előadásról.

¹⁷⁰ Ugyanebben az évadban mutatta be a *Csongor és Tündét* a békéscsabai Jókai Színház is Tasnádi Márton rendezésében (bemutató dátuma: 1990. október 5.) A két előadás összehasonlításáról szóló tanulmányt ld. Sándor L. István: Elenyésző szerelem, Két *Csongor és Tünde*-előadásról, *Színház*, 1990. december, 25–29.

¹⁷¹ Paulay Ede: *Csongor és Tünde*, in: Székely György (szerk.): *Paulay Ede írásaiból*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 202.

¹⁷² „(...) ez a klasszikus mű kevés *zseniálisan* rossz nemzeti drámánk közül való – ne féljünk a szentségtöréstől: mai fül számára épp nyelvében színszerűtlen, s szituációi is többnyire egy felolvasószínpad izgalmi lehetőségeit kínálják –, mégis olyan kihívás, melynek vállalása újra meg újra »becsületbeli ügy« a magyar színház számára.” Mészáros Tamás: Nemzeti színjátszás?, *Magyar Hírlap*, 1990. október 13. 9.

tömörítésére törekedett a dramaturgiai átalakítás – a dramaturg személyének megnevezése nélkül. A két részben (az 1–3. és 4–5. felvonást elválasztva) játszott, még így is két és fél órás előadás legszembetűnőbb dramaturgiai beavatkozása, hogy a cselekmény követhetőségére fókuszálva rostáltak ki minden olyan egységet, amelyben a romantika kedvelt monologikus szerkesztésmódja vagy szóképhalmozó stilisztikája megnyilvánul. A kortárs köznyelvhez közelített szöveg majd minden dialógusa és monológja (az egy Éj magánbeszéde kivételével) megrövidült.¹⁷³ Jelenetek sorrendje és ezáltal a játék tempóváltó ritmusa is módosult, mégpedig úgy, hogy egyes szereplők egymástól távoli jeleneteit az előadásszöveg összekapcsolta.¹⁷⁴

A szókincs és szó szerkezetek archaizmusán nem változtattak, azonban a szövegterjedelem visszaszorításával – s ezt a rendezői formanyelv egyik meghatározó elemének tekinthetjük – a színpadképek látványvilága sokkal dominánsabbá válhatott. A szöveganyag meghúzósa a cselekvésekről való beszéd helyett magukra a cselekvésekre fókuszálta a dramatikus szöveget.¹⁷⁵ A már tradicionálisan kihagyott boltos rác jelenetén vagy a kardinális, s az egész előadás-koncepciót visszafelé is olvasó „Kevés idő múlva nagy roppanással egy fényes palota / emelkedik a tündérfa ellenében”¹⁷⁶ instrukció elhagyásán túl

¹⁷³ A halmozások csökkentése miatt elmaradnak pl. Csongor ébresztésének különféle ismétlései. Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde (1830) [kritikai kiadás], in: Uő.: *Összes művei* 9., Fehér Géza, Staud Géza, Taxner-Tóth Ernő (sajtó alá rend.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. [a továbbiakban: VMÖM 9.] 120. (kimaradó rész: 231–245. sor). Az 5. felvonásban az Éj megjelenéséig Tünde és Ilma párbeszéde erősen megrövidül (a megmaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 148–150. 1–2., 7–9., 35–39., 45–60.). Csongor és a fekete fátyollal letakarva érkező Tünde előadászáró találkozásának szövegéből kimaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 187–192. 903–934. 939–970., 980–1000., 1002–1003., 1012–1022., 1028–1037., 1041–1045., 1048–1051., 1056–1061. sor.

¹⁷⁴ Például Tünde 1. felvonásbeli menekülésjelenete (VMÖM 9..., *i. m.* 19–24. 324–425. sor) után nem az ördögfiak jelenete következik (VMÖM 9..., *i. m.* 26–33. 458–571. sor), hanem Tünde és Ilma későbből átsorolt jelenete (VMÖM 9..., *i. m.* 34. 583–640. sor). Ezt követi a korábban kimaradt ördögfiak-jelenet (VMÖM 9..., *i. m.* 26–33. 458–571. sor), majd egy újabb ördögfiak-jelenet (VMÖM 9..., *i. m.* 38–40. 641–670. sor).

¹⁷⁵ Így pl. nem Ilma beszél arról, hogy látja, Tünde zaklatottan jön elő a fa odvából, miután Mirigy levágta aranyhaját (az előadásban inkább megskalpolta), hanem Tünde jön elő bosszúsan (a kimaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 19. 317–323. sor). Szintén kimarad Csongor és Balga dialógusa az ördögfiakkal való beszéd lehetőségéről, helyette beszélnek velük (kimaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 58–60. 336–360. sor); Balga és az ördögfiak pedig nem arról beszélnek, hogy majd Balgának el kell mondania, miként lopta el örökségüket Csongor, hanem Balga elkezdi beszélni róla (a kimaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 72–73. 502–513. sor)

¹⁷⁶ VMÖM 9..., *i. m.* 186. 902. sor utáni instrukció

néhány további változtatás, szövegrész vagy jelenet megtartása, illetve elmaradása igencsak megnehezítik a szöveg, az előadás és a rendezői koncepció értelmezését.¹⁷⁷

Rendezés

Csiszár előadásában feltétlenül érzékelhető az a törekvés, hogy átalakítsa és/vagy felszámolja a tradíciók egyes elemeit, így a kanonizált mese- és tündérajáték működési elve felőli értelmezői és játékhagyományt. „Csiszár Imre okos és taktikus rendező, megkísérli egyesíteni a modernizmust és a tradicionalizmust, a költészetet, a játékosságot és a filozófiát” – írja Koltai Tamás.¹⁷⁸ S csakugyan, a rendezés nem hagyja figyelmen kívül a mű meseként való olvashatóságát (tündérekkel, boszorkánnyal, ördögökkel, varázslatokkal stb., s azzal a Paulay Ede–Németh Antal-féle tradícióval, amely mesejáték-környezetbe helyezi a művet) csakúgy, mint a dráma vígjátéki-komikus karakterét sem (elsősorban Ilma, Balga és az ördögfiak által képviselten).¹⁷⁹ Azonban az előadás, amelyből „(...) eltűnnek a bájos színek, kedves hatások”,¹⁸⁰ s amelyben inkább a kiábrándultság és reménytelenség érződik, egy filozofikus, öngyötrő és gondolkodó Csongort kísérel meg felmutatni, aki a kozmikus időben és térben állártó és segítő alakok s varázslatok középpontjában, hogy mint a misztériumjátékok hőiséért, megküzdjön érte menny (a fent) és pokol (az al) világa.¹⁸¹ Csongor küzdelmének azonban

¹⁷⁷ Problematikusnak tekinthető, hogy éppen az a szövegrész marad ki az előadásból, amelyben Tünde megérti, mi is történt vele tragikus útja során (a kimaradó sorok: VMÖM 9..., *i. m.* 178. 713–730. sor). Ugyanígy kimarad az előadásból a Hajnal birodalmában megjelenő négyes, Tünde, Ilma, Csongor és Balga kvartettje, azaz a teljes jelenet (VMÖM 9. 80–95. 99–357. sor), amely így a potens-cselekvő Tünde és passzív Csongor értelmezési lehetőségét csökkenti, ám nem épít helyette más, következetesen végiggondolt alternatívát. Elmarad Ledér sorsának szinte teljes előtörténete (így a kiszolgáltatott testvéreiről szóló rész, amelynek következtében homályban marad prostituálódásának indokolása), akárcsak Mirigy kettéválása/megkétszereződése és Balgával való találkozása (VMÖM 9..., *i. m.* 135. 528–541. sor)

¹⁷⁸ Koltai Tamás: Üdlak, *Élet és Irodalom*, 1990. október 5. 13.

¹⁷⁹ Az előadás gyakran él a nevetetés eszközeivel. Ilyennek tekinthetjük például Böske égből érkezésekor bohózatba illő, majd hógynem hanyatt esését s hattyútollainak összecsapdosását, Tünde poentírozott, Böske karjaiba való ájulását, amikor megtudja, hogy várva várt Csongorja a tündérfa alatt alszik, Ledér és az alsógatyában rohangáló Balga jelenetét vagy Balga repülési kísérletét a hamis (az ördögfiak által elcserélt) örökséggel.

¹⁸⁰ Sándor L. István: Elenyésző szerelem..., *i. m.*, 25.

¹⁸¹ „Az ideált azonban nem lenről, hanem fentről »küldték« – ezért is olyan eszményített, tiszta, éteri. Az ördögök, Mirigy, a három vándor a másik világ küldöttei, a hamisságot jelenítik meg, mindazt, ami az embert leállatiasítja. Csongor persze a megneemesítő éterit választja.” baló: „Elérhetetlen vágy az emberé”, *Film Színház Muzsika*, 1990. június 16. 6.

éppen az a feszültsége hiányzik, amely elhíthetné, hogy valóban van számára választási lehetőség.¹⁸²

Több értelmezés is az előadás záróképéből próbálja vissza(felé) olvasni a rendezés (remélt) koncepcióját: a hátsó takarófal mögül csillagok úsznak elő, fényesen világítanak, majd ahogyan fokozatosan elhalványulnak, egy ház körvonalai (más értelmezésben: „nyomasztó börtönfal”) sejlének fel a sötétben.¹⁸³ Az átalakulást a színpad előteréből a címszereplők figyelik. Összeölelkezve állnak, miközben a füstöt és fényt árasztó süllyesztők mint sírok nyílnak meg körülöttük. Az eget figyelő, az egymásra találás győzelmében is világ- és szabadságvesztes pár belenéz az egyik gödörbe: a világmindenség vágyott tágassága szembesítődik a létezés valós pillanatnyiségével. Ikonikussá vált zárómondataikat soronként, egymást követve mondják el, s csak az utolsó, „szerelem” szót közösen. A világítás megváltozik, a fény lassan elhal, eltűnnek a sírok, s csak ketten maradnak láthatóak.¹⁸⁴ Székely György paradoxonra rávilágító megfogalmazása szerint: „Másfélszáz év tanulságaival lett keserűbb ez a mese, melyben végül csak a szerelmesek magánya marad az egyetlen sugaras remény”.¹⁸⁵

A zárójelenet tragikus-szimbolikus képsora bármennyire is erőteljes, nem tudja visszaértelmezni és/vagy tartalommal tölteni az előadás egészét.¹⁸⁶ Több kritikus is a rendezés

¹⁸² Ez valóban lehetne az előadás fókuszja, ahogy Csiszár fogalmaz: „Oly korban, amikor mindig minden változik”. baló: „Elérhetetlen vágy..., *i. m.* 6.

¹⁸³ „A kozmosz látványa az otthon képévé alakul, a világmindenségben megtalálható otthonosság jelképévé. (...) Az átalakulást a színpad előteréből két, mindeddig hontalan vándor figyel (…). Hazát találtak végre. Megérkeztek – egymáshoz.” Sándor L. István: Az enyészet képei, Csongor és Tünde a Nemzetiben, *Magyar Napló*, 1990. november 18. 13.; „(...) a »fénylak« a záróképben nyomasztó börtönfal.” Székely György: Hogy tetszett?, Csongor és Tünde, Nemzeti Színház, *Színházi Élet*, 1990. október 2. 11.

¹⁸⁴ „Tudnak már mindenről, örökkévalóról és percnyi létről, mennyről és poklról, ideálokról és evilági lehetőségekről.” Sándor L. István: Az enyészet képei..., *i. m.* 13., „Megfáradtan, örömtelenül, s tán kiábrándultan tekint Csongor és Tünde abba a mély üregbe, ahonnan korábban hol a gonosz Mirigy, hol a leggonoszabb emberi tulajdonságokat megtestesítő három ördögfióka valamelyike bukkant elő. Átölelik egymás vállát, s miközben megöszült tincseiken megcsillan a fény, szomorúan mondják a gyönyörű sorokat, *Éjjél van...*” Takács István: A mesék vége, *Népszava*, 1990. június 26. 6.

¹⁸⁵ Székely György: Hogy tetszett?..., *i. m.* 11.

¹⁸⁶ „A végkicsengés szíven üt: ami előtte és utána van, az olyan »nemzeti színházias«.” Koltai Tamás: Üdök..., *i. m.* 13., „Erőteljesen, súlyosan jelenik meg Csiszár Imre rendezésében a pusztulás élménye, de az enyészettel viaskodó szerelem távlatai, esélyei súlytalanok. A gyűlölet pokolfiguráival szemben a szeretet égi erői kevesebb meggyőző erővel jelennek meg.” Sándor L. István: Elenyésző szerelem..., *i. m.* 29.

konceptiótlanságát (és unalmát) érzékeli, amelyet egyrészt az előadás hevült tempója¹⁸⁷ és agressziója,¹⁸⁸ másrészt valamiféle „költői látványszínház” eszköztára kísérel meg helyettesíteni (drapériákkal, süllyesztőkkel, fényekkel, hanghatásokkal vagy éppen egy ághoz kötözött sólyommal).¹⁸⁹ Az előadás képei és scenográfiai megoldásai azonban többnyire illusztrálnak és/vagy didaktikusak, visszatérő használatuk pedig rendre elkoptatja őket (ilyenek például az előbbieken említett süllyesztők mint sírok).

Színészi játék

A látvány (el)uralta színpadon a Nemzeti Színház színészeinek játékát leginkább a játéktípus avíttága határozza meg. Így a nyelvi megformáltság elsősorban emelt hangú szavalásba, a testi pedig leginkább unalmas, teátrális pózokba dermed.¹⁹⁰ Csiszár igazgatói ideje alatt is

¹⁸⁷ „Hajszás az előadás, mozgással és látvánnyal igyekszik föloldani a színpadi verselés álomba ringatását. De aggályosan vigyáz rá, hogy az óriás leplek csak a színpadot borítsák be, s ne takarják el sem a mesét, sem a mesefigurákat.” Koltai Tamás: Üdlak..., *i. m.* 13., „Csiszár rendezésében (...) a színpadi akciók szinte kivétel nélkül mind dinamikusak, olykor nyersen funkcionálisak (függetlenül attól, hogy a szövegből kielemezett avagy a játék logikájától megkövetelt jelenetsorokról van-e éppen szó), s fölépíteni látszanak egy szabályos – lírai fogantatású – drámát, míg a (maradék) dialógusok s főképp a monológok textúrája ellenállni látszik a drámai kibontakozásnak.” Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály, Csongor és Tünde, *Kritika*, 1990/11. 39.

¹⁸⁸ „(...) csupa brutális dolgok esnek meg velük, Csongor a testi szerelem érzéki csábításától megedződve érkezik meg kedvese angyali karjaiba, Tünde arany hajából nem egy fűrtöt csen el a számító Mirigy, hanem valósággal megskalpolja a tündérlányt; az ördögfiak dévajul elevenek, horrorba hajló jelenetben falják föl Mirigy ringó keblű rókalányát, s a tündérhonba megtérő Csongort a lábánál fogva húzzák föl a korhadt fatörzsre, megkötözésképpen.” Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály..., *i. m.* 39.

¹⁸⁹ A nagyszerű költő, Somlyó György véleménye szerint: „A férfi és a nő (Csongor és Tünde) egyszer egymásra találtak, de a rossz varázs elszakítja őket egymástól, és ők tüskön-bokron, árkon-álmon keresztül keresik-kutatják egyik a másikat, míg végül boldogan megtalálják egymást. A magyar színház, úgy látszik, hasonlóképpen, ki tudja, mióta üzi-hajtja-büvöli tüskön-bokron, üszkön-füstön, színpadi süllyesztőkön és színpadi emelőkön keresztül legelbűvölőbb drámai költeményünket, azt a magyar *varázsfuvolat*, a hármast út, a három domb, a három vándor, a három ördögfiú, a három varázsszer, a három virágzás, a három állatjel vészes válaszútjain. De – rossz varázs! – az igazi, a boldog találkozás továbbra is várat magára.” Somlyó György: *Hogy tetszett?*, Csongor és Tünde, Nemzeti Színház, *Színházi Élet*, 1990. október 2. 11.

¹⁹⁰ A játékmód avíttóságát egyes kritikusok a költészet hiányában, mások éppen túlzott jelenlétében vélik felfedezni. „Most sem sikerült közelebb férköznie a rendezőnek, *Csiszár Imrének* a filozofikus mese *mélyebb rétegeihez*, melyek közül *leginkább a költészet kiiktatását* hiányolhatjuk. Hogy a magyar irodalom bizonyosan legszebb nyelvű *verses* színpadi műve, azt ezúttal is sikerrel leplezik a szereplők, talán nem feltétlenül a saját ötletük alapján.” csi: A sólyom most is jó volt, *Vasárnapi Hírek*, 1990. szeptember 23. 9.; „A Nemzeti Színház

„képesség, tehetség és játékfelfogás” tekintetében igencsak heterogén társulat Sándor L. István megfigyelése szerint egymástól jól megkülönböztethetően használ kétféle hangnemet: Csongor, Mirigy, az ördögfiak, a három vándor és az Éj „zaklatottságot jelző dühös, erőteljes, sokszor nyers hangot”, Ilma, Balga, Ledér és Tünde „szerepjátékot, távolságtartást mutató ironikus megszólalási módot” alkalmazott.¹⁹¹ A hangnemek árnyaltsága és összjátéka, a figurák pontos értelmezése híján tisztázatlanok maradnak a szereplők szándékai, bizonytalanok a köztük lévő viszonyok, s így kidolgozatlanok hatnak a színpadi helyzetek. Bárhogyan is nevezzük (modern és klasszikus, újító és avított, képzett és képzetlen stb.), különféle színjátszó konvenciókat képviselő (ám rendre roppant hangos) alakítások ütköznek egymásnak. Mihályi Győző (Csongor) megszólalásainak nagy részében a nézőtér irányába, pislogás nélküli, meredt tekintettel és főképp felfelé néz, mintha a karzatnak beszélne. Olykor mondatainak minden szavát külön-külön hangsúlyozza, másszor viszont, ha alkalmaz is mondat-vagy szakaszhangsúlyt, a hangsúllyal kiemelt szavak kezdőbetűje után egy-egy -h hangot iktat.¹⁹² A nézők felé való beszéd évszázados színházi konvenciójának folyamatos és kizökkenhetetlen használata leginkább Fráter Kata (Ledér) játékát jellemzi, bárkivel is legyen éppen párjelenete.

A szereplők pátosza, interakció nélkülsége nemcsak monotonná teszi játékukat, hanem példának okáért érthetlenné azt, miért ragaszkodnak a címszereplők az egymás utáni „bujdosandáshoz”,¹⁹³ vagy hogy Balga miért is követi vándorútjára Csongort. A megfásultságot, a fokozódó reménytelenséget és magányt a szereplők sehová el nem jutó, konstans zaklatottsága és/vagy mozdulataik lassúhodása és/vagy túlzása jelzi. A karaktervonások stilizált nagyítása, amelyet tekinthetünk a játékkonvenció megidézésének vagy éppen az arra való reflexiónak, leginkább a komikum (a „komédiázás”) különböző megnyilvánulásaiban élvezetesek. Cseke Péter – Madách színházi szerepkörétől távolodva – karikalábú, pocakos Balgaként képes megmutatni szerepének nemcsak bugyuta, infantilis, „természetes bumfordiságát”,¹⁹⁴ hanem finom (és halk) eredetiséggel magányát, Böskéjének

képi varázslatot gondolatisággal összekapcsoló előadásában a szövegmondás is a költészetet hangsúlyozza. A poétikus nyelv szépségei, filozófiai utalásai válnak fontossá, s nem az, hogy hitelesen hassanak a szituációk. Az előadás súlyos tehetetelének érezzük ezt. Sokszor kísért a szavalás, deklamálás emléke a színészek megszólalásaiban.” Sándor L. István: Elenyésző szerelem..., *i. m.* 28.

¹⁹¹ Sándor L. István: Az enyészet képei..., *i. m.* 13.

¹⁹² Pl. „Hah utálat, f(h)örtelem” VMÖM 9..., *i. m.* 11. 108. sor, „S mennyi orsz(h)ág, mennyi tenger / Ny(h)úlik v(h)égeik között!” VMÖM 9..., *i. m.* 41. 10–11. sor

¹⁹³ VMÖM 9. 134. 521. sor

¹⁹⁴ Koltai Tamás: Üdlak..., *i. m.* 13.

hiányát vagy Csongor iránti értetlenségét. Bánsági Ildikó (Böske/Ilma) már sokkal erősebben követi a mókásan és viháncolva tündérkedő, tenyeres-talpas, népszínműből pattant komika játékközhelyeit.¹⁹⁵ A jól hallhatóan diákelőadást rögzítő előadás-felvételen¹⁹⁶ kizárólag Cseke és Bánsági kapott nyílt színi tapsot, míg Koltai Tamás leírása szerint a díszbemutatón ezt az Éj szerepét játszó Lukács Margit érdemelte ki.¹⁹⁷ Az a színésznő, aki első ízben 1938-ban, tehát a Csiszár-féle rendezés előtt már ötvenkét (!) évvel is játszotta ugyanezt a szerepet.¹⁹⁸ Az alakítás önértékében egészen különleges: olyan hagyomány felé mutat, olyan nyomokat sejtet, amelyben a Nemzeti Színház „örök Évája” egyetlen zárt jelenetben, méltóságteljes mozdulatlanságában, zengő hangján előadott prózai „áriájában” volt önmagában megcsodálható, mintegy zárványként, dekoratív díszítőelemként, ha már az előadás nem integrálta jelenlétét.

A „leszúrt lábú”, hol lirizáló, hol deklamáló Csongor középponti alakká emelése megnehezíti a szintén nagyszerű beszédtechnikával dolgozó „hattyúszárnyas alt-tündér”,¹⁹⁹ Ráckevei Anna (Tünde) szerepformálását. A passzivitás felé mozdított hősnő, akinek az előadásban majd minden megjelenése sírással záródik, még úgy is megkísérel árnyalatokat (meztlábás légiességet, a megtalálás szenvedélyes akarását és egy evilágivá lett öregedő-öszülő nő keserű magányát) felmutatni,²⁰⁰ hogy (szerelmes)partnerével való kapcsolatából,

¹⁹⁵ „(...) tündérkedés közben arra az egyetlen dologra gondol, amivel embere távolléte megrövidítette.” Koltai Tamás: Üdlak..., *i. m.* 13.

¹⁹⁶ Az előadás-felvétel hozzáférhető: Csiszár Imre: *Csongor és Tünde*, 1990., Forrás: <http://www.emlekmento.hu/index.php/legendak-szuletese/08-2011-2051-2072-2085-2108-detail> Utolsó letöltés: 2019.02.03., Lelőhely: Pesti Magyar Színház archívuma

¹⁹⁷ „Lukács Margit játssza az Éj szerepét (...) Ki más játszhatná? Ez a hagyomány. Ha Lukács Margit a Nemzeti Színház tagja, és a Nemzeti Színház műsorra tűzi *Vörösmarty Mihály* drámai költeményét, kötelező, hogy ők ketten – a szerep örökös birtokosa és a színmű – találkozzanak a színpadon. (...) Ma, 1990-ben Magyarországon a nemzeti klasszikus és a Nemzeti Színház a hagyomány foglya.” Koltai Tamás: Üdlak..., *i. m.* 13.

¹⁹⁸ Lukács Margit két rendezésben játszotta az Éj szerepét a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon (bemutató dátuma: 1938. június 22., rend. Németh Antal és bemutató dátuma: 1955. szeptember 1., rend. Marton Endre), négyben a Nemzeti Színházban (bemutató dátuma: 1946. szeptember 27., rend. Both Béla; bemutató dátuma: 1952. október 25., rend. Marton Endre; bemutató dátuma: 1962. május 27., rend. Marton Endre; bemutató dátuma: 1990. szeptember 21., rend. Csiszár Imre), illetve a Magyar Állami Operaházban is, Bozay Attila operaváltozatában (bemutató dátuma: 1985. január 20., rend. Mikó András). A színésznő 2002-ben bekövetkezett halálát követő majd másfél évtizeddel Vidnyánszky Attila szintén Lukács Margit Éj szerepének hangfelvételét használta fel nemzeti színházi *Csongor és Tünde* rendezésében (bemutató dátuma: 2016. március 11., rend. Vidnyánszky Attila).

¹⁹⁹ Koltai Tamás: Üdlak..., *i. m.* 13.

²⁰⁰ Tünde hajának változása az előadás meghatározó és tipikus (jel)képe. Miután Mirigy lenyírja dús, aranyszín hajkoronáját, a veszteségét felfedező tündérlány rövid, fekete hajjal jelenik meg, amely az előadás során folyamatosan növekszik, mígnem a zárójelenetben (az 5.

mondataikból és mozdulataikból bármiféle elementáris összetartozás hiányzik. A rendezés egyik meghatározó problémája pedig éppen ez: Csongor és Tünde steril együttléte egyáltalán nem támasztja alá az előadás zárlatában elhangzó egyetlen (!) érték- és értelemadó lételemet, a szerelmet.

Az előadás al(só) világát képviselő ördögfiak (Kurrah: Nemcsák Károly, Berreh: Szirtes Gábor, Duzzogh: Hunyadkürti István) félmeztelen, sötét testfestékekkel összekent, akrobatikusan mozgó népmesei gonoszok, „szokásos rohangász verekedők”,²⁰¹ „a produkció legnagyobb sikert arató és legmulatságosabb figurái”.²⁰² A színen egyszerre jelenlévő, „mozgáskorlátozott”²⁰³ vándorokat (Kalmár: Bregyán Péter, Fejedelem: Szersén Gyula, Tudós: Dóczy Péter) az előadás szintén az alsó világba utalja, hiszen egyrészt Csongor elutasítja (tév)eszméiket, másrészt pedig második, bukásukat követő megjelenésükkor a megszaggatott jelmezű vagy félmeztelen szereplők a hármast út origójában lévő süllyesztőbe – mintegy a haláltáncokat megidézve – zuhannak bele.

Az al(só) világ legmeghatározóbb alakja, Mirigy. Tímár Éva megformálásában hol narancsvörös ruhát és parókát viselő mesejátéki, neveltségessé váló, gonosz(kodó) boszorka, hol már-már horrorfilmek bőrdarabokból összevarrt, sebhelyes arcú rémjé. A nagy gesztusokkal (pl. oldalra kitárt, a teret befogni akaró karokkal) és erős mimikával dolgozó színésznő játéka folyamatosan (bár árnyalatok nélkül) energikus. A szépség és fiatalság iránt kegyetlenül féltékeny és bosszút állni akaró lény, Mirigy Csiszár rendezésében megmutathatja erejét, hiszen az előadás során többször is képes mozdulatlaná merevíteni Csongort és Ilmát. Varázsereje azonban a „Föld alól” nevű szereplő megszólalásáig tart csupán: a pokollal azonosított szereplői hang²⁰⁴ s a „Föld alatti nagy kacaj”²⁰⁵ tesz Mirigy számára

felvonásban) már ősz tincsek is vegyülnek hajába. Az előadás világa e tekintetben is igen didaktikus: Tünde haja – akárcsak a környező világ – világosból sötétbe borul. A hajvágás gesztusának ritualitásán túl egyrészt meg kell jegyezzük, hogy hajának változását hófehér ruhájának állapota pl. egyáltalán nem követi, másrészt azzal a megállapítással kell egyetértünk, hogy: „(...) az aranyhaj eleve kelléknek tetszik, a hajnyírás pedig skalpolásként hat”. Sándor L. István: *Elenyésző szerelem...*, i. m. 28.

²⁰¹ Koltai Tamás: *Üdlak...*, i. m. 13.

²⁰² „(...) Kurrah (Nemcsák Károly) csupa mindent fölfalni kész, villogó fogsor, Berreh (Szirtes Gábor) csupa viháncoló-beijedő csacska rámenősség, Duzzogh (Hunyadkürti István) csupa veréseket, rúgásokat jól tűrő, akrobatikus hajlékonyság.” Kovács Dezső: *Vörösmarty Mihály...*, i. m. 40., Nemcsák Károllyal kapcsolatban érdemes megjegyezni, hogy a nézői reakciókból egyértelműen hallható, amint a *Szomszédok* című (1987-től látható) teleregény Vágási Ferijeként azonosítják.

²⁰³ Koltai Tamás: *Üdlak...*, i. m. 13.

²⁰⁴ „Nem, nem, mondd pokol, hogy nem, / Zúgj, ha hallod, és feleld: nem.” VMÖM 9..., i. m. 136. 548–549. sor

egyértelművé, hogy nem kap támogatást Csongor és Tünde szerelmének tönkretételében. Az azonban már jóval kevésbé érthető, hogy a kék ruhákban, kis angyalszárnyakkal megjelenő gyerekek, a leginkább tébláboló és gyerekdalszerűséget éneklő (pontosabban szövegeiket hangszóróból hallható) Nemtők, akiket Tünde hív aranyalmafája védelmére, miért menekülnek ki a színről, amikor Mirigy meg sem jelenik.²⁰⁶

Színházi látvány és hangzás

A rendezés méretes súlyt helyez az előadás képi világára. Vayer Tamás egyetlen színpadi tere kietlen tájat mutat, amelyen a vándorút állomásai csak jelzett színtereként jelennek meg (a hármast út ösvényeit a porból kitűnő fekete pástok, Mirigy házát szövet takarófalak, a Hajnal, illetve az Éj birodalmát a háttérben sötét vásznak jelzik).²⁰⁷ Hatalmas drapériák hullámoznak végig az előadáson. Az aranyalmafa a színpad alól felemelkedő óriás lepel, amelynek lehulltával válik láthatóvá a mögötte rejlő korhadat fatörzs, s benne az almafa hajóalakot formázó odva, a szerelmesek első együttlétének helyszíne. Mirigy köpenye borítja a teljes színpadfelszínt, amikor a címszereplők szerelmes együttlétének felfedezésekor a Föld mélyéből előbújik. A szerelmesek elleni merényletétől (Tünde aranyhajának megszerzésétől) a szereplők mozgásiránya – mintegy a mű Csiszár-féle tragikumértelmezésének képi kivételéseként – meghatározottá válik. Mirigy megakadályozta a szerelmesek „égbe indulását”, s így ebben a monumentális, pusztulást idéző térben minden szereplőnek, akár az „alsó”, akár a „felső” világot képviselik is, egyetlen térirányba, lefelé csak útja. Egyedül az Éj gyászasszonya mozdulatlan, minden és mindenki más pusztulásra ítéltetett („És a’ hol kezdve volt, ott vége lesz: / Sötét és semmi lesznek: én leszek, / Kietlen, csendes, lény nem lakta Éj”).²⁰⁸ Időről időre elnyeli őket a „Föld”, a temetőkert nyíló-záródó sírfedeleinek

²⁰⁵ VMÖM 9..., *i. m.* 137. 577. sor utáni instrukció

²⁰⁶ A szöveg instrukciója szerint „Mirigy (*jő*)”, s ennek lenne következménye a Nemtők kétségbeesett menekülése: „Nemtőkirály: Hah! mi jó, mely fürtelem. Negyedik: Rátekintni gyötrellem. Kilenczedik: Képtelen fej, fejtelen kép, / Mindene rút, maga sem szép. Első: Lába kéz, és keze láb, / Hagyjuk itt e vad csodát. Nemtőkirály: Vissza, vissza, vissza; / A föld nem nekünk való, / Durva, zordon és csaló.” VMÖM 9..., *i. m.* 170–171. 592–600. sor

²⁰⁷ „(...) a kényszerű, csüggeteg vándorlásnak az állomásai (...) nem alakulnak jelképes értelmű metaforikus térré. Láthatatlanná, értelmezhetetlenné válik ezzel a darab egyik fontos rétege; nevezetesen, hogy milyen állomások, miféle stációk jelzik Csongor kényszerű mozgásból fejlődésúttá alakuló evilági vándorlását.” Sándor L. István: Elenyésző szerelem, Két Csongor és Tünde-előadásról. *Színház*, 1990. december, 26.

²⁰⁸ VMÖM 9. 152. (114–116. sor)

valamelyike (azaz a színpadi süllyesztők).²⁰⁹ „Ezek köré szerveződik az előadás: itt bukkannak fel, tűnnek el a szereplők, itt zajlik a színpadi varázslat.”²¹⁰ A pokol világának megidézése kifejezetten izgalmas invenció, bár érdemes megjegyezni, hogy a karzat és/vagy a nézőtér felé szavaló színészek kevéssé integrálhatóak ebbe az értelmezésbe.²¹¹ A földfelszín alatt és fölött folyamatosan füst szennyezi a levegőt, olykor vakító fénynyalábok világítanak, csupasz gallyak indáznak az üres térben, amelyek egyikén, a játéktér bal elülső szélén valamiféle allegóriaként/szimbólumként sólyom ül. Lábát a faághoz kötötték, fején kis bőrsapka, amely eltakarja a szemét: sem mozdulni, sem látni nem képes. Időnként tollászkodik, olykor megriad a váratlanul felcsattanó hangeffektusoktól, ám összességében fegyelmezetten asszisztálja végig az előadást, és sokféle olvasási lehetőségre hívja fel a szakírást.²¹²

Szakács Györgyi jelmezei a játéktörténet klasszikus hagyományait képviselik: olykor a népszínműjátékok viseleteire utalnak (Csongor széles ujjú, fehér parasztinget és mellényt visel, Ilma parasztalsószoknyát), olykor (nép)mesedramai konvenciókat idéznek meg (Tünde hófehér ruháján aranyló napok és csillagok, Tünde és Ilma hatyú-, a Nemtők angyalszárnyai, az ördögfiak szőrruhái, Mirigy előbb szürkésfekete majd narancsvörös színű rongyos-tépett öltözete vagy az Éj fekete viselete és fejdísz, amelyeken – tökéletes arányérzékkel kiemelve

²⁰⁹ Ezekbe a vermekbe bújik, s innen bukkan elő rendszeresen Mirigy és a három Ördögfi. Csongor és a három vándor is a hármass út origójában megnyíló süllyesztőbe ugrik: Csongor éppen akkor, amikor az ördögfiak örökségét ellopva „repülne” felfelé (beugrik a süllyesztőbe, ahonnan egy báb kötélén a magasba száll, mintha az) ördögfiak tárgyaival Csongor képes lett volna elrepülni), utóbbiak pedig második megjelenésük zárásaként, mintegy a haláltáncok térkonstrukcióját megidézve zuhannak egyenként a mélybe. Tünde és Ilma evilágba érkezésének jeleként a színpadon áthúzó hatyúk lefelé zuhannak, akár csak Ilma későbbi magasra szárnyalásakor. „(...) hangtalanul zuhannak alá, mintha a végtelen ürbe pottyannának szerepüket bevégezve. S mintha a homokdombok, fák, bokrok is csak azért lennének, hogy figyelmeztessenek rá: alattuk a semmi üressége tátong.” Kovács Dezső: *Vörösmarty Mihály...*, i. m. 39.

²¹⁰ Sándor L. István: *Elenyésző szerelem...*, i. m. 26.

²¹¹ Nem hagyható figyelmen kívül, hogy éppen a „boszorkánydomb” megnevezést hagyja el a szöveg. A kimaradó szövegrész: „Mert eleddig rajt’ egyéb / Rosz bogácsnál s árvahajnál / Nem termett: azért leve / »A boszorkánydomb« neve”. VMÖM 9..., i. m. 9. 53–56. sor

²¹² „Akár a színpad kopár faágán gubbasztó eleven sólyom, a bekötött szemű. Lehet a pányva nélküli helyhez kötöttség, a bilincs nélküli rabság *gyönyörűséges* szimbóluma, lehet a tudattalan szorongás vagy a szorongó tudat előképe, de minősülhet akár szimpla állatkínzásnak is.” Kállai Katalin: *Hogy tetszett?...*, i. m. 11., „(...) az isten vagy az uralkodó mitológiai jelképe (...) (Az életfa tetején trónoló ragadozó madár ugyanakkor a világszellemnek, a nép közös lelkének is szimbóluma.) (...) Örökkévaló szárnyaszegettségre van kárhoztatva? (...) Csongor égi tükörképe is, hiszen az ifjú hős neve is vadászmadarat jelent.” Sándor L. István: *Elenyésző szerelem...*, i. m. 26.

a színésznőt – kék flitterek csillannak meg a ráadásul sötét tónusú jelenetben).²¹³ A képi világot erősen meghatározó sok méteres leplek nemcsak díszletelemként, olykor jelmezként is funkcionálnak. Alakokat hosszabbítanak meg egészen a színpadfalakig: a Kalmár arany, a Fejedelem bordó, a Tudós csillogó kék drapériapalástot visel első megjelenésükkor. Az Éj asszonyának palástjai is „égig” érnek, s a sötét vásznak mintha pillangót formáznának.

Mártha [sic!] István zeneszerző, zenei vezető munkája hasonlóan a rendezői képalkotás alapvető problémájához szintén elsősorban illusztrálja, és nem értelmezi, árnyalja a látottakat/hallottakat (a nyitójelenet elején lágy, kellemes zeneszó, a vándorok első megjelenésekor hősies bevonuló zene, Mirigy átka az ördögfiaknak mint föld alól elhangzó sóhajtás hallatszik).

Az előadás hatástörténete

A Várszínház karmelita udvarában látható előbemutatót, majd a nagyszínpadi előadást a korabeli kritika szinte egységesen tekintette sikertelen, elhibázott kísérletnek, gondolatlannak vagy legalábbis koncepciójában zavarosnak. A különféle hevületű értékelések rendre visszatértek ahhoz a hiányhoz, hogy a klasszikus szöveg színrevitele nem volt képes a „modern ember drámáját” megmutatni.²¹⁴ Csiszár „poétikus látványszínházi” kísérlete – „akár egy színpompás opera (...), mely az érzékeinkre kíván hatni, s közben láthatóan birkózik a mű anyagával”²¹⁵ – a szövegből kibontott víziók megjelenítése helyett csak a szövegmondás esztétikus környezetét teremtette meg. Az előadás gyorsan lekerült a színház repertoárjáról: Ablonczy Lászlót 1991. április 18-i kezdettel nevezték ki a Nemzeti Színház élére, így Csiszár Imre a *Csongor és Tünde* bemutatóját követő hét hónappal már nem volt a színház igazgatója.²¹⁶

²¹³ A Népszava újságírója egész cikkben emlékezik meg Balga bokafixeről (és Ilma lakkozott lábkörmeiről), „mint a rendezői slendriánság, figyelmetlenség, nemtörődömség, stílustalanság, ízléstelenség” megnyilvánulásáról. takács: Bokafix, *Népszava*, 1990. szeptember 25. 6.

²¹⁴ „(...) a létbe taszított, védtelen, saját ösztöneinek s a külvilág támadásainak kiszolgáltatott modern ember drámáját” Takács István: A mesék vége..., *i. m.* 6.; „Az egész produkció amolyan kvázi jellegű; minden *mintha* benne. Mintha egy színművet, mintha színészekkel, mintha egy rendező... Ilyen széteső, semmiről sem szóló előadást egy Csiszár Imre nem engedhet meg magának.” Mészáros Tamás: Nemzeti színjátszás..., *i. m.* 9.

²¹⁵ Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály..., *i. m.* 39.

²¹⁶ Csiszár rendezését követően Iglódi István 2000-ben (még a Hevesi Sándor téri épületben, ám már Magyar Színházzá átnevezett, vitatott státuszú intézményben), majd Valló Péter 2006-ban az új Nemzeti épületének nagyszínpadán, Tengely Gábor 2012-ben a Gobbi Hilda

Színpadon és Vidnyánszky Attila 2016-ban ugyancsak a nagyszínpadon rendezte meg Vörösmarty drámáját.

II. Explicit kánonformáló előadások

II.1 *Bánk bán*-rendezések

II.1.1 „(...) hol nemzet súlyed el (...)” – Ruszt József: *Bánk bán* '96, 1996.²¹⁷

Az előadás színházkulturális kontextusa

Ruszt az 1990-es évek első felének kiemelkedően jelentős független színpadi előadásai után újabb (életművének utolsó) társulatszervező kísérletébe kezdett, amikor előbb a Budapesti Kamaraszínház tagjaként, majd 1995-től művészeti vezetőjeként folytatta több évtizedes „misszióját”, klasszikus magyar és külföldi drámákat újraértelmező előadássorozatot.²¹⁸

Életműve utolsó nagy magyar klasszikusértelmezése – a másfél évtizedes visszatérő tervezést követően, a millicentenáriumi évben bemutatott *Bánk bán* '96 – különösen izgalmas abban a tekintetben, hogy a Magyarországon az 1990-es években egyre pontosabban definiálódó gondolatszerkezeti változás sok ekkor induló, nála akár generációkkal fiatalabb rendezőt (pl. Mohácsi Jánost, Novák Esztert, Csányi Jánost, Telihay Pétert, Bagossy Lászlót,

²¹⁷ Ruszt József: *Bánk bán* '96, Bemutató dátuma: 1996. október 16.; A bemutató helyszíne: Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai Kisszínpad, Rendező: Ruszt József; Dramaturg: Forgách András; Díszlettervező: Kis-Kovács Gergely; Jelmeztervező: Schäffer Erzsébet; Színészek: II. Endre, magyarok királya: Haás Vander Péter, Gertrudis, királyné: Egri Kati, Ottó, Berchtoldnak, a merániai hercegnek fia, Gertrudis unokaöccse: Kamarás Iván, Bánk bán, Magyarország nagyura: Gálffi László m. v., Melinda, Bánk felesége: Egri Márta, Mikhál bán: Tyll Attila, Simon bán: Jakab Csaba, Petur bán, bihari főispán: Avar István m. v., Myska bán, a királyfiak nevelője: Holl János, Solom mester, Myska fia: Dózsa Zoltán, Izidóra, türingiai leány: Nagy Enikő, Biberach, egy lézengő ritte: Pindroch Csaba f. h., Tiborc, paraszt: Újvári Zoltán, Békétlenek/további szereplők: Horváth Illés, Vékony Zoltán, Galambos Attila

²¹⁸ 1993-ban Marlowe *II. Edwardját*, 1995-ben Calderón *Az állhatatos herceget és az Othellót*, 1996-ban a *Bánk bán* '96-ot, 1997-ben pedig a *Hamletet* és a *III. Richárdot* mutatta be az Asbóth utcai Kisszínpadon. „(...) száznyolcvanvalahány darabot rendeztem a harmincvalahány év alatt, és ezeknek körülbelül a fele klasszikus. (...) Az ember elindul egy kis faluból, ahol született (...) és sorra találkozik ezekkel a darabokkal. Aztán azt veszi észre, hogy kialakul valamifajta klasszikus mániája, klasszikus ideálja. Egyfajta mintakövetés ez. (...) A színészi technika fejlesztéséhez pedig a klasszikusok adtak igazán jó alapot.” Zoltán Simon: Az utolsó zsoldos, Beszélgetés Ruszt Józseffel, *Ellenfény*, 1996/1., 38.

Hargitai Ivánt) szintén klasszikus műveken keresztül történő világ- és színház-definícióra sarkallt.²¹⁹

Ruszt folyamatosan megújulni képes színházzszemlélete és gondolati nyitottsága alapján *Bánk bán* '96 előadásának tétje nem az volt, hogy a magyarországi diktatúra kettősbeszéd-szükségtségének megszűntével hogyan tud érvényes maradni az új kulturális helyzetek értelmezései számára, hanem hogy a klasszikus szöveg újragondolásában milyen interpretációs játékmódokat választ.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ruszt dramaturgiai átszerkesztésében több évtizedes gyakorlatát követi, amikor Illyés Gyula átíratának felhasználásával és Forgách András dramaturg segítségével „újrafordítja” Katona klasszikus szövegét, hogy a színészek számára játszható, a nézőknek pedig érthető, értelmezhető, jelen való színházat mutathasson.²²⁰

Mindenekelőtt radikálisan irtják – Ruszt kifejezésével élve – a „barokkiadákat”, mindenféle túlbeszélést (jelentősen megrövidül Bánk és Tiborc 1. találkozója,²²¹ Bánk „két fátyolt szakasztok el”-monológja,²²² a békétlenek nyitójelenete Bánk érkezéséig²²³, Tiborc és Bánk régi ismeretségének²²⁴ vagy Mikhál bán 4. szakaszbeli, a spanyol múltról és családjáról való monológja),²²⁵ illetve avitt, nehezen vagy egyáltalán nem érthető kifejezéseket,

²¹⁹ Vö. Kékesi Kun Árpád: Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete, in: Uő.: *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 70–89., Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka..., *i. m.* 85–104.

²²⁰ „Ez a mű a maga furcsa, egyedülálló nyelvébe van bezárva. Azt tudom, hogyha ezt a nyelvet használom, abból előadás nem lesz. Készülhet egy történelmi emlékmű vagy megkoszorúzhatjuk az ismeretlen katona sírját – de ez még nem színház. Legsajátabb értékétől kell megfosztani, hogy lényegéhez közel férközhessenek. (...) ha nem tudjuk a darab textúráját ráhúzni a színpadon lélegző emberek lüktető idegrendszerére, akkor nem beszélhetünk színházról. (...) Ugyanis ami játszható, az érthető. Ma ez a szöveg nem érthető – tehát nem játszható. (...) Ilyen radikális szövegkezelést, mint amivel a *Bánk bán* kapcsán próbálkozom, még soha nem csináltam.” B. L. [Bérczes László]: „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 17–18.

²²¹ Katona József: *Bánk bán*, Kerényi Ferenc (szerk., sajtó alá rend., a jegyz. összeáll.), Budapest, Ikon Kiadó, 1992. 39–40. 273–333. (a kimaradó sorok: 282–286., 289–294., 301–303., 305–318., 326–329., 331–333.)

²²² Katona: *Bánk bán*..., *i. m.* 53. 628–669. (a kimaradó sorok: 631–633., 647–654.)

²²³ Katona: *Bánk bán*..., *i. m.* 55–59. 670–753. (a kimaradó sorok: 675–682., 696–701., 704–729., 736–747.)

²²⁴ Kimarad a 3. szakaszban a Tiborc sebhelyére vonatkozó egység. Katona: *Bánk bán*..., *i. m.* 82. (kimaradó sorok: 1391–1394.)

²²⁵ Katona: *Bánk bán*..., *i. m.* 82. (kimaradó sorok: 1803–1852.)

mondatszerkezeteket egyfajta „szófejtő, értelemfejtő” céllal alakítanak követhetővé.²²⁶ Csakhogy az előadásszöveg feltűnően sem nem egységesen „modernizálta”, sem nem egységesen rövidítette Katona szövegét: az átdolgozás sok archaikus megszólalást és monológot (pl. Tiborc 3. szakaszbeli, a nemzet nyomoráról szóló vagy Bánk Ottóról és a merániakról mondott átokmonológját) érintetlenül hagyta. Mind az archaizmusok és neologizmusok, mind a sorharcokká tömörített párbeszéddek és tempóváltó monológok folyamatos feszültséget tartanak fenn a szövegben, csakúgy, mint az idegen nyelvű betétek (a bojóthiak spanyol, a merániak német nyelvű megszólalásai)²²⁷ vagy Erkel *Bánk bán*-operájának szövegszinten is megjelenő megidézése („Melinda helyett köszönni kell!” helyett „Melindáért köszönni tartozom” mondja az előadásban Bánk Gertrudisnak)²²⁸.

Bár a Katona-mű szüzséje követhető maradt, tehát nem történt meg a cselekményment linearitásának felfüggesztése, maga az átírás ténye a szöveg érinthetlenségkonvencióját támadta meg. Ezért is érthető, hogy Ruszt minden nyilatkozatában brechti léptékű szövegátírásról, új műfordításról beszélt,²²⁹ hiszen a *Bánk bán* a szövegközpontú színházi hagyomány kiemelten terhelt műve, s az átírással a ideológiai-

²²⁶ Néhány példa az archaikus kifejezések modernizálására: „Lévnyalóvá lettél” helyett „tányérnyaló lettél” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 33. 155–156.), „cinterembe” helyett „kriptába” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 67. 996.), „dörömbözött” helyett „dörömbölt” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 69. 1040.), „de majd Melinda megbékélteté” helyett „de később Melinda megvigasztalta őt” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 77. 1223.), „tébultat” helyett „tébolyultat” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 97. 1737.), „az ily rikoltót titokba’ szoktuk ám eloltani” helyett „az ily rikoltozót titokban szoktuk ám elnémítani” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 70. 1090–1091.), „Két fátyolt szakasztok el: *hazámról és becsületemről*” helyett „Két fátyolt kell leszakítanom, egyet hazámról, egyet becsületemről” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 53. 663–664.), „Csak szúnyogok – csak szőnyeget nekik” helyett „Csak szúnyogok, hálót rakni nekik, hogy fennakadjanak” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 90. 1567–1568.) hangzik az előadásban.

²²⁷ Az előadásszöveg fordításokat és idegen nyelvű vendégszövegeket is rendszeresen használ. Gertrudis, Ottó és Biberach több alkalommal németül beszélnek egymáshoz. Az 1. szakaszban Biberach „Warum?”-mal nyomatékosítja Ottónak feltett kérdését: „Mért akarsz elvenni egy szerencsét, / Melyet nem adhatsz vissza?” (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 42. 381–382.), majd Ottó távozását követően a „lézengő” magánbeszédét latin szólással („Hic Rodus, hic salta”) fejezi be (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 43. 396. után). A 2. szakaszban az álmából hirtelen felébredt bojóthi Mihál „Buenos noches”-szel köszön a többi békétleneknek (Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 55. 692. utáni „*aki szundikált*” instrukció után).

²²⁸ Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 107. 2019.

²²⁹ Ld. B. L.[Bérczes László]: „A Föld lapos...”..., *i. m.* 16–19., *Péntektől péntekig, Linka Ágnes beszélget Ruszt Józseffel és Egri Mártával*, Petőfi Rádió, 1996. október 11. [gépelt szöveg], OSZMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Bánk bán* '96-dosszié

kulturális emlékhellyé kövült *Bánk bán*-i mondatokat kísérelték meg kiszabadítani a historizáló szaválás és a nézői tapasztalat elvárásrendjéből.²³⁰

A dramatikus szöveg módosításai, a többféle nyelvi regiszter egymásba játszatása lehetőséget adott nemcsak a szerepértelmezések, illetve a dramatikus helyzetek kimenetelének és modalitásának átalakítására, hanem a színházi narratíva egységességének kibillentésére is.²³¹

Rendezés

Ruszt, ahogyan a címváltozat időpont-megjelölése is mutatja (*Bánk bán '96*), a jelenből olvassa újra a reformkorból újraolvasott 13. századi történetet. Rendezése nem csupán, sőt, nem elsősorban szembesíti a különböző történelmi korokat (a hősi múltat és az értékvesztett jelent), hanem a magyar Bánk bán-mítoszt olyan intertextuális játék részévé teszi, amelynek idézetei, stílusrétegei egymást értelmezik, és folyamatosan fenntartják az ideológiai-politikai és esztétikai-színházi performativitás felőli olvasás szükségességét.

Ruszt értelmezése aporetikus feszültséget hordoz azáltal, hogy a dramatikus szövegben és a teatrális reprezentációban is egymásnak ellentmondó értelmezések sokaságát veti fel, amelyekre nincs átfogó, önmagát törésmentesen elfogadtató koncepció.²³² Az előadás

²³⁰ Ruszt jól sejtette, hogy az átirat botrányt fog kiváltani, akárcsak Hevesi Sándor 1928-as, Németh Antal 1936-os, Illyés Gyula 1976-ban készült prózai vagy Nádasdy Kálmán 1939-es operaszöveg-átdolgozása. A kritikusok – különböző intenzitással, de – jelezték a szövegváltoztatások miatti ellenérzéseiket. Még Szántó Judit és Koltai Tamás is, akik elfogadóan viszonyultak Ruszt rendezéséhez, egységesen tiltakoztak például az egyik szövegmódosítás ellen: „Az előadás második megtekintésekor már kimaradt a kapitális csacskaság: »Ottó s Melinda egyaránt örültek« - mondta volt kezdetben Bánk, de lám, a színházias szerencsére olykor hallgatnak a kritikára” – írja Szántó Judit, s Koltai mintegy folytatja a megkezdett gondolatmenetet: „aminek nincs értelme sem Bánk szájából, sem senkiéből”. Szántó Judit: Bánk, a bálanya, *Színház*, 1997. január, 20., Koltai Tamás: Hátha mégis, *Élet és Irodalom*, 1996. november 8. 17.

²³¹ Ruszt előadása ebben a tekintetben összekapcsolódik a *Bánk bán*-játzás hagyományának első radikális újraértelmezésével, Mohácsi János kaposvári 1984-es *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* című előadásával. Mohácsi formakánonjáról és az előadásról ld. Sz. J. [Szántó Judit]: Vásárfia Galíciából, *Színház*, 1985. május, 18–20., Kiss Gabriella: Színházi ironia – Mohácsi János rendezéseiről, in: Uő.: *A kockázat színháza, Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 99–120.

²³² Huber Beáta kiváló Ruszt-életmű összefoglalásában Dominick LaCapra: *A gondolkodástörténet újraértelmezése és a szövegolvasás* című tanulmánya alapján felhívja a figyelmet arra, hogy „Bár a hatástörténeti szempont [Grotowski hatása] érvényesítésével koherens kép alakítható ki Ruszt rendezői formanyelvéről, mindez azzal jár, hogy elvész az egyes előadásokat jellemző változatosságot, a zárt »kompozícióba« nem illő apró részleteket,

kerete Gertrudis temetése: a nyitójelenetben erre készülődnek, a zárlatban pedig ezt teljesítik be, mintegy a nemzeti megbékélés kísérletek színreviteleként – Bánk és Endre kézfogásával –, kandeláberekkel, a földhányás ásócsapásainak hangjára, miközben az összes szereplő, élők és halottak egyaránt megjelennek, hogy drótszárú szegfűket dobáljanak a királyné sírjára.²³³ Mindaz, ami az évszázadokon átívelő temetések és újratemetések politikai rítusai közben történik, mintha csak politikai színjáték lenne, „véres tragédiának látszó történelmi bohózat”.²³⁴ Ruszt nemzetidráma-olvasatának politikussága olyan rítust mutat, amelyben a nemzeti tragédiák változó külsőségek között is változatlan természetűek maradnak: a diktatúrákat szabadságharcok, forradalmak és ellenforradalmak, látszatkiegyezések, temetések és újratemetések követik, miközben állandóságot kizárólag a belviszályok, árulások és a békétlenkedés jelentik.²³⁵ Bánk királynégyilkosságának és a nádori címről való lemondásának nincs következménye, „a forradalmi negyedik szakaszokat elkent, összemaszatolt ötödik szakaszok kísérik. (...) Egy eseménnyel ki lehet egyezni, de egy egész történelemmel lehetetlen” – mondja Ruszt.²³⁶

Ruszt előadása a nemzeti dráma újraolvasásával egy nemzet katasztrófális sorstragédiáját mutatja, s ezzel lépteti párbeszédbe választott teatrális kódrendszerét, a reprezentáció játékba hozatalát. A prózai és operai *Bánk bán*-játékszáz színháztörténeti panoptikum, különböző korok előadás-hagyományainak, játékstílusainak és

s az ezekben rejlő különbségeket feltáró aspektus. (...) az életművek, különbözőségüknél fogva, egymástól eltérően bontják meg a szabályos mintát; ehelyett annak belátását hangsúlyozza, hogy a szövegek nem zárulnak hermetikusan magukba, ugyanis a montázs és az idézet révén összekapcsolódnak más írott szövegekkel, valamint a társadalmi diskurzus egyes elemeivel”. Huber Beáta: Tran(s)zakciók, Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása, in: Imre Zoltán (szerk.): Alternatív színháztörténetek..., i. m. 176.

²³³ „Én lényegében behoztam azt a magyar félmúltat, amit Rajk-temetésnek lehet nevezni, Nagy Imre-temetésnek lehet nevezni, tehát tulajdonképpen mindazt, ami a Szózat után következett, hiszen a Bánk bánban minden benne van, előre minden benne van: az 1. világháború, a 2. világháború, szinte minden mint egy nagy prófécia benne van: ez a vég semmisége. (...) Megcsináltam a Szózatnak a folytatását, »hol nemzet süllyed el«, Rajkkal elsüllyedt egy nemzet, Nagy Imrével elsüllyedt egy nemzet, ha tetszik, Kádár Jánossal is elsüllyedt egy nemzet. (...) Hát, tán ez a katarzis, ami maradt.” *Érdi Sándor beszélget Ruszt Józseffel és Sándor Ivánnal*, Magyar Televízió, Stúdió '96, 1996. október 8. OSZMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Bánk bán '96*-dosszié

²³⁴ Sándor L. István: *Árnyalakok, Színház*, 1998. január, 32.

²³⁵ Ruszt értelmezésére különösen nagy hatással volt Sándor Iván 1993-ban megjelent *Bánk bán*-monográfiája (Sándor Iván: *Vég semmiség. A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1993.), amely „(...) miközben »helyrerakta« bennem a művet, újra bezárta azt hatvanezer lakattal, mondván: nyelvében van a mű lényege”. B. L. [Bérczes László]: „A Föld lapos...”, i. m. 17.

²³⁶ B. L. [Bérczes László]: „A Föld lapos...”, i. m. 18.

gesztusrendszereinek megidézése Ruszt előadásának egyik legizgalmasabb, újfajta szövegértésre felhívó mozzanata.²³⁷ Az eltérő (olykor kifejezetten disszonáns) stíluselemeket keverő, s így folyamatosan stílustöréseket hordozó mise-en-scène a múlt értelmezési konvencióit felmutatva alakítja ki eklektikus, stiláris egység nélküli színházi kódrendszerét.

Színészi játék

A szereplők tehát egyszerre identitás- és színháztörténeti szólamok hordozói, akik hol a historizáló-deklamáló, hol a pszichologizó illúziószínház játéktradícióit (pontosabban azok csődjét) mutatják meg, s teszik műviségükkel (tragi)komikum forrásává.²³⁸

Ruszt előadásában a stílusegység hitelességdekonstruálása a tragikus-patetikus és komikus-ironikus-szatirikus elemek egymásba omlásában jelenik meg.²³⁹ Szerepábrázolások évszázados hagyományait játszatja újra Petur meghódoltatásában, Melinda megtébolyodásában, Bánk és Gertrudis viszonyában vagy a királynégyilkosság jelenetében, miközben a nemzeti tragédia játéktradíciójától korábban szinte teljesen idegen *Bánk bán*-i komikum olvasáslehetőségét is megmutatja. Ottó hasban szúrja Biberachot, mire a lézengő

²³⁷ „Az új teátralitás célja a dramatikus és színházi tradíció átsajátítása, illetve a reprezentáció alapjainak a játékmód szempontjából történő megkérdőjelezése. Ez azt jelenti, hogy a klasszikus színdarabok szövegeire ráakódott liberál-humanista eszmeiséget rendre átértelmezik egyfajta dekonstruktív expresszivitás által. Mohácsi János *Armány és szerelem*, Csányi János *Szentivánéji álom*, Novák Eszter *Üdlak*, valamint Ruszt József *Bánk bán '96* című rendezése például folyamatosan feszültség tárgyává teszi a dramatikus szövegek alteritása és a narratív zárttság felnyitásából következő kortárs szemléletmódok közötti feloldhatatlan ellentétet.” Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka..., *i. m.* 94–95.

²³⁸ „Így a színpadon zajló cselekmény folyamatosan idézőjelek közé kerül, felfüggesztődik a színlelés, és lehetetlenné válik a nézői beleélés. Az új teátralitás tehát a játék kiterjesztésével viszonylagosítja a színpadi helyzeteket, és így egyfajta metateátrális dimenzióhoz, a »színház a színházról« aspektusához jut el. (...) a reprezentációból sem a színházban, sem az életben nem lehet kilépni, vagyis az autentikusság az iterabilitás okán folyamatosan differál (magyarán: a valódi pillanat a sohasem önazonos ismétlés miatt elhalasztódik).” Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka..., *i. m.* 102–103.

²³⁹ Egy interjújában Ruszt érdekes példával magyarázza azt a viszonyrendszert, amelyben és amelyhez képest színészeivel dolgozik. „Én még abból a generációból jövök, amely tisztában van vele, hogy milyen fontos a színházban a technika is. (...) Megáll előttem egy »amatőr« és azt mondhatom neki, »húzd ki magad!« - Mint ahogy hajdanán a kezdő Sinkó László Andrej hercegének. - Széttette a lábát, erre mondom neki: »nézd meg a képeket, hogy kell ezt csinálni: minden király úgy áll meg, hogy van egy kisterpesz, és elől van a jobb lába«. Ez nem véletlen, ez Csongort, Bánk Bánt [sic!] jelenti. Ez egy tradíció. Amikor meg a bal láb van elől, az tradicionálisan az intrikusi szerepkört jelzi. Tulajdonképpen ez a technika. Ugyanarra képes, mint hatszáz évvel ezelőtt. Olyan, mint egy római tál, ma is képes betölteni a funkcióját, s ez nem véletlen.” Polgár Géza: Műhely – aforizmák, Beszélgetés Ruszt Józseffel, *Ellenfény*, 1998/1. 10.

ritter közli Miska bánnal: „Ottó dőft le – hátulról”, Ottó Melinda elcsábítását követően vörösesszőke parókát vesz fel, s így bujkál nővére és Bánk elöl. Az illúziósínházi játékmód kliséinek megidézésével ugyanígy válik nevetségessé az álomkóros és/vagy részeg Mikhál bán (Tyll Attila), a hordószonokként hóbörgő, olykor toporzékoló Petur (Avar István) és a békétlenek mindent érzélem nélkül, ám hangos szajkózó csapata.²⁴⁰ A megidézett játékhagyományok anakronisztikus, olykor stílusparódiának ható hamis hangjai és régvolt *Bánk bán*-előadások fotódokumentumait idéző jelenetbeállításai bábszerűvé teszik a figurákat: Gertrudis a hatalom és nőiség hisztérikus megszállottjaként mintegy hozzátapad trónjához és uralkodói palástjához, akárcsak Bánk a kardjához. Melinda örületét fejének ingatásával és távolba tekintéssel jelzi, Petur dühében toppant, Biberach (Pindroch Csaba) az intrikus szerepkör játékkliséit használja („félre”-megszólalásokban beszél, grimaszol, gúnykacajt hallat, mozdulataiban is ármánykodik).²⁴¹

Ruszt a *Bánk bán*-játszás patentjeinek radikális felülírását hajtja végre szerepolvasási stratégiáival is. A hidegvérrel mosolygó, minden mondatában hamis Ottó (Kamarás Iván) és Gertrudis (Egri Kati) között sejtetően incestuózus kapcsolat van: Ottó, akit a Katona-szöveg is „fajtalan vérűnek” nevez, többször nénje lába közéhez nyúlkál. Melinda pedig, akit a játékhagyományhoz képest idősebb színésznő, Egri Márta játszik, egyáltalán nem utasítja el, sőt, láthatóan élvezi a jóképű Ottó közeledését („Ó, én csak sírhatok” – mondja, miközben beszédére rácaffolva nevet, s mintegy a nyilvánosság előtti szexuális előjáték gyanánt az ifjú herceghez tapadva keringőzik tovább). Gertrudis és Melinda alakja – a majdnem egykorú Egri-nővérek együtt játszatásán túl is – izgalmasan kapcsolódik össze: akár riválisokként, akár hasonló női sorsok megtestesüléseiként is olvashatóak, hiszen mindkettejüket hosszú időre magára hagyta férje, s férjeik híján mindketten Ottó nemcsak szexuális, hanem életükkel is fizető áldozataivá válnak. Újvári Zoltán Tiborca sem az elnyomott parasztság megszemélyesítője, hanem a túlélni akaró és mindenkor éhes kislembere: hol agresszíven lejmoló koldus, hol háborús túlélő, bakaruhában, aki a báli maradékot tömi magába, miközben méltatlankodva öklendezi fel a mustáros kolbászt és panaszáradatát.

²⁴⁰ Nánay István szerint az előadás voltaképpen a shakespeare-i dramaturgia egyik jellegzetességét hozta játékba, amikor a komikus és tragikus szálak egymásmellettiége és összefonódása segítségével kibontotta a cselekmény ironikus-önironikus rétegeit. Nánay István: *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 121–136.

²⁴¹ Azonban több kritikus is éppen azokat a szerepformálásokat dicsérte, amelyek egyféle (főképp a komikus-ironikus) játékmódot képviseltek. Pl. „Ebben a nehezen magyarázható eklektikában Kamarás Iván alakítása a legfrappánsabb. Ottója megmarad az első, báli kép keretei között, s végig azt játssza, hogy játszik.” Stuber Andrea: *A homály hosszú órái*, *Népszava*, 1996. október 19. 11.

Gálffi László Bánkja az egyetlen szereplő, akit nem a manipuláció és az ámitás irányít. Ruszt több előadásának is visszatérő színésze,²⁴² s most is Ruszt rendezői életművének emblemikus figuráját játssza: a világ, az emberiség, a haza bűneit magára vállaló, hősi párosszal és szenvedéllyel küzdő, de rákényszerített szerepeiben voltaképpen sodródó áldozatét, akinek „profán passiója” ironikus beavatási szertartássá torzul az Endrével való előadászáró kézfogásban.²⁴³ Bánk kívülállása, mássága és naivitása ebben a politikai, társadalmi közegben integrálhatatlan, választása nincs, legalább külsejében hasonulnia kell a környezetéhez.²⁴⁴

Az előadás zárójelenetében érkező II. Endre rezzenéstelen arcú, professzionális és roppant fiatal állami vezető (Haás Vander Péter), akinek talán egyértelmű, talán mindegy is Gertrudis bűnössége vagy büntelensége („Ő a hibás; hiszen másképp nem ölte volna meg magyar” –²⁴⁵ mondja mindenféle önsajnálattal és hezitálás nélkül). Lopva az órájára néz, majd a fekete napszemüveges, testőr kinézetű Solom (Dózsa Zoltán) zsebéből hozzá kerülő, tehát előre megírt papírlapról olvassa fel diplomatikus és előadászáró békítő mondatát („Előbb mintsem magyar hazánk – előbb esett el méltán a királyné!”)²⁴⁶. Egyetlen könnyet ejt feleségéért, s könnye letörlésének mozdulatában ugyanaz a gesztus ismétlődik meg, amelyet Bánk Mihálért használt korábban. A két, feleségét veszített férfi ebben a mozdulatban azonosítódik egymással, s immár azonos viseletben, azonosan kideríthetetlen motivációval fogják egymás kezét.

Színházi látvány és hangzás

²⁴² Érdemes megjegyezni, hogy Bánk szerepét eredetileg Bagó Bertalan játszotta volna. (Nánay István szóbeli közlése, 2013. április 26., Budapest) Különösen izgalmas információ ez abban a tekintetben is, hogy Bagó 2011-ben a Kecskeméti Katona József Színház Ruszt József Kamaratermében rendezte meg – a nyelvi és dramaturgiai átalakítások, a szerepek újraolvasásai vagy a zenei keretezés felől Ruszt előadásával párbeszédbe léptethető – *Bánk bán*-értelmezését.

²⁴³ „Mint az ország első emberének, jó apának és férjnek, a szegények és elnyomottak gyámolának s egy magasabb eszmény, a királyhűség és hazafiság megtestesítőjének kellene lennie, de mindenki becsapja, kihasználja, kismemmizi.” Nánay István: *Ruszt...*, i. m. 131.

²⁴⁴ „Húsz évig passiókat rendeztem, most pedig különös »iróniákat«. Ha klasszikusokat állítok színpadra, ma már mindig ott a mosoly, sójt: a vigyor. 1994-ben csináltam az elsőt, amikor elvesztettem bizalmamat a politikában, abban az elitben, amelyhez addig tartoztam.” Idézi: Nánay István: *Ruszt...*, i. m. 127.

²⁴⁵ Katona: *Bánk bán...*, i. m. 121. 2273–2274.

²⁴⁶ Katona: *Bánk bán...*, i. m. 135. 2655–2656.

Az előadás vizuális és akusztikai rendszere szintén a megidézett teatrális hagyomány fragmentumaival, inter- és intratextuális utalásaival,²⁴⁷ mintegy önértelmező-ironikus keretként hoz létre feszültséget a történeti kontextus és a játék aktualitása között.

A szárával a nézők közé benyúló T-alakú dobogórendszer játéktere, a hátsó és az előrenyúló színpadrész találkozásában oszloppal Ruszt Asbóth utcai stúdió-előadásainak visszatérő térformája.²⁴⁸ Az alig hatvan férőhelyes kis színháztér értelmezési keretet is adott előadásainak: biztosította a játék- és a nézőtér frontális elválasztásának megszüntetését, az intim közelséget nézők és játékosok között, és felerősítette a színészek minden gesztusát, Nánay István megfogalmazásában „akárcsak Artaud elképzelt és Grotowski megvalósított színházában”.²⁴⁹

Kis-Kovács Gergely díszlettervező mintha Oláh Gusztáv 1940-es (rend. Németh Antal) és 1951-es (rend. Major Tamás, Vámos László) történelmi realista, középkort idéző díszletének román oszlopaikat és boltíveit idézné meg törmelékeiben a játéktér oldalfalain. Gertrudis puritán trónszéke, Petur vendégtermének faasztala és támlátlan kis székei mint a *Bánk bán*-játzás konvencionális tételei keverednek az előadás referencialitást viszonylagosító, rituális-szimbolikus vizuális jeleivel és rekvizitumaival. Melinda bűnvallásjelenetében például egy vörös színű leplen térdel (amely Ruszt több előadásának is visszatérő szimbóluma), s a leplen ott a teljes előadást szinte végigkísérő, Ottótól kapott sárga gerbera, majd a Bánktól vezeklésképpen kapott fekete fátyol.²⁵⁰

Az előadás során minden szereplő történelmi korokon átívelő jelmezt cserél, mintha Bánk „nem gonoszságért gyűlöl, hanem azért, mivel más más köntöst visel”²⁵¹ mondatát látnánk megvalósulni. Ottó szmokingban mulat, majd középkori jelmezben és parókában menekül. Tiborc koldusjelmezt váltja rongyos bakaruhájára. Melinda a *Bánk bán*-játzás operai hagyományát megidézve fehér alsóruhára cseréli báli jelmezt, míg Gertrudis báli nagyesztélyijét váltja Tökés Anna és Gobbi Hilda szerepkettőzéssel játszott nemzeti színházi, Major Tamás és Vámos László rendezte 1951-es előadásának viseletére. Biberach rosszul

²⁴⁷ Gérard Genette: Transztextualitás, Burján Mónika (ford.), *Helikon*, 1996/1–2. 82–90.

²⁴⁸ Ruszt maga tervezte ezt a térkonstrukciót, s ebben játszatta Marlowe: *II. Edwardját*, majd az *Othellót*, a *Hamletet* és a *III. Richárdot* is.

²⁴⁹ Nánay István: Ruszt..., *i. m.* 117.

²⁵⁰ A Független Színpad *Rómeó és Júlia*-előadásában is megjelenő vörös lepelről, tágabb elméleti kontextusba helyezve a Ruszt-előadások rekvizitumainak jelmobilitásáról és polifunkcionális mechanizmusairól ld. Kiss Gabriella: A produktivitás vizsgálata a magyar másszínház példáján, in: Uő.: *(Ön)kritikus állapot, Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz Kiadó–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001. 193–203.

²⁵¹ Katona: *Bánk bán...*, *i. m.* 66. 976–977.

számítja ki, hogy mikor kell lézengő ritterként udvaroncjelmezbe öltöznie, mikor pedig szmokingos úrnak, ugyanis így jelenik meg a békétlenek között. Csakhogy a nyitó báli jelenetben szmokingos, csokornyakkendő, pezsgőző magyar és spanyol urak éppen a békétlenkedéshez öltöztek át sujtásos, historizáló díszmagyarba. Bánk is tradicionális, historikus díszmagyarban jelenik meg, oldalán karddal, s jelmezét csak a zárlatban cseréli a mindenki által viselt fekete gyászruhára.

A nyitójelenetben, Gertrudis temetésének előkészületei alatt Beethoven: *Egmont*-nyitánya szól (egyértelmű utalással az 1956-os magyarországi forradalomra),²⁵² s ennek harci hősiességét szakítja meg a mulatópalota báli jelenetében Johann Strauss keringője. Az előadás zárlatában a felesége temetésére érkező és várakozó Endre megjelenése alatt Erkel Ferenc: *Hunyadi László*-operájának gyászindulója hallható, majd szintén Erkel *Bánk bán*jának „Hazám, hazám”-áriája. Mindegyik megidézett zenemű a nemzeti szent ügy, a hazafiság és a gyász olyan allegóriája, amelyek – az előadás egész felől tekintve iróniájukkal – nemcsak a mítoszok deheroizálódását, a patetikus *Bánk bán*-előadások idejét múlt képtelenségét hangsúlyozzák meg, hanem azok tragikus, megrázó hiányát is. A zenei kompozíció, akárcsak az előadás egészének különös szépsége, hogy Ruszt egykori mesterét, Nádasy Kálmánt is többszörösen megidézi, aki évtizedekkel korábban szintén hasonló radikalitással dolgozta át mind Erkel *Hunyadi László*-ját, mind *Bánk bán*-operáját.²⁵³

Az előadás hatástörténete

A kritikai reflexió tanácstalansággal, dühödt, bosszankodó értetlenséggel és totális dialógusképtelenséggel fogadta az előadást.²⁵⁴ Még a néhány – Szántó Judit és Koltai Tamás

²⁵² Mivel a forradalomban megsérült a Magyar Rádió épülete, ezért a rádióadásokat sokáig az Országházból sugározták, s 1956. október 24-én – mintegy „szünetzeneként” – folyamatosan az *Egmont*-nyitányt, illetve Erkel *Bánk bán*-operája Bánk-Petur-Biberach jelenetének felvételét játszották.

²⁵³ Nádasy (Oláh Gusztávval közösen) a *Hunyadi László*t 1935-ben, a *Bánk bán*t 1939-ben dolgozta át. Az előadás záróáriáját – mint Ruszt alkotótársi tisztelgő gesztusát – Nádasy 1940-ben bemutatott előadásának címszereplőjétől, Palló Imrétől halljuk hangfelvételtől.

²⁵⁴ „Mintha Ruszt hol a darabot rendezné, hol annak paródiáját, de az sincs egészen kizárva, hogy blöfföt.” Stuber Andrea: *A homály...*, i. m. 11., „Amikor a színházakat még igazgatták, a direktor azt mondta volna a Bánk rendezőjének: Édes úr, fölteszem, odahaza a padláson őrzik még gyermekkori bábszínházát. Ott rendezze meg elképzeléseit, ne a színészeimet kínozza és a nézőket untassa, akik végül is pénzt adnak a jegyükért!” M. G. P. [Molnár Gál Péter]: *Ruszt Bánk bánja...*, i. m. 10., „Ez az előadás nem a nagyközönségnek készült. Ez akár már baj is lehet. De vajon hány emberből kell álljon az a közönség, amelynek szánták? Egyből? Vagy

– kivételnek tekinthető, elsősorban nem értékelő, hanem értelmező elemzése sem tudott mit kezdeni a mise-en-scène performatív sokszínűségével, a játékmódok egymást átíró, mellérendelő pluralizmusával.²⁵⁵ Holott a Ruszt-előadás feltétlen érdeme, hogy a különféle dramatikusan és teatrális hagyomány egymásra írásával mindenekelőtt a dráma színpadi interpretációihoz kapcsolódó elvárásainkat kezdte ki. Az egységes kompozíciót folyamatosan megtörő teatrális stilizációval, az eltérő színházi kódok és konvenciók újrakeverésével (a megőrzés és újraírás játékaival) játéktörténeti konvencióink létrejöttek és hiteltelenítődésének mechanizmusával szembesített, miközben a klasszikus szöveg újraértelmezésre alkalmas nyitottságát is megmutatta.²⁵⁶

A újragondolásban megformálódó interpretációs játékosság, a reprezentáció játékba hozatala, a közelség és a megmutatás gesztusa, mind olyan izgalmas kérdésfelvetések, amelyek Ruszt *Bánk bán* '96-előadását az 1990-es évek magyar színháztörténeti paradigmaváltásának meghatározó alkotásává teszik.²⁵⁷

netán sokkal többől? Mondjuk kettőből? Ez viszont – nagyon nagy baj.” –be, Tiborc mustárral, *Pesti Műsor*, 1996. október 24–30. 3.

²⁵⁵ „Mert kétségkívül jól szórakoztam, egy-egy gagen szívből nevettem, az átfogó elgondolást érteni is véltem, mégsem éreztem úgy, hogy jelentős előadást látok, mi több: még magát a vállalkozást sem éreztem jelentősnek. (...) az előadás minduntalan meg-megzökken egy-egy ilyen találós kérdésen, amelynek indokoltsága eléggé hézagos, és az ember óhatatlanul azt gondolja: ehelyett inkább az előadás átfogó, önmagát törésmentesen elfogadtató koncepciójának kidolgozására kellett volna több időt s leleményt fordítani. (...) Több keménységgel, kevesebb laza maszatozással, summa summárum, jobb előadás is születhetett volna.” Szántó Judit: *Bánk, a bálanya...*, i. m. 18–20.

²⁵⁶ „Az olvasandó szöveg és a megfejtendő mise en scene többé nem a megtalálásra, interpretálásra, közvetítésre váró jelentés őrzői. (...) A posztmodern színház az elméletet a játékos tevékenységek rangjára emeli; a múlt újjáalkotásának vagy bekebelezésének tettetése helyett újrajátszásának lehetőségét mutatja fel egyedüli örökségként.” Patrice Pavis: *A posztmodern színház esete, A modern dráma klasszikus öröksége*, Jákfalvi Magdolna (ford.), *Színház*, 1998. március, 22.

²⁵⁷ „Mert nincs már tíz évem hátra, nincs időm arra, hogy kivárjam ennek az egésznek a végét. Egyszer egy kollégád olyasmit írt rólam egy – amúgy engem méltató – cikkében, hogy a háború véget ért, én pedig az utolsó partizán vagyok, aki ma is robbantgat, a béke idejében. Evvel az eggyel nem értek egyet. Valami véget ért, de ugyanakkor egy másik valami újramezdődött. Átrendeződtek a frontvonalak, máshol húzódnak a lövészárkok. De ez is egy háború, ez is rólunk szól – rólad és rólam –, nem maradhatok ki belőle. Évtizedekkel ezelőtt, lassan negyven éve, hogy elköteleztem magam: zsoldos vagyok, ez a dolgom.” Zoltán Simon: *Az utolsó zsoldos...*, i. m. 39.

II.1.2 „(...) megszabadulni[a] ettől a hozzátapadt hínártól” – Zsótér Sándor: *Bánk-bán*, 2007.²⁵⁸

Az előadás színházkulturális kontextusa

A 2006-ban Kossuth-díjjal kitüntetett Zsótér Sándor *Bánk-bán*²⁵⁹ előadása több szempontból is kiemelkedően jelentős színháztörténeti esemény. Egyrészt a 2004-ben a Katona József Színház stúdiószínházában, a Kamrában bemutatott *Csongor és Tündéhez* hasonlóan ismét kísérletet tett nemzeti drámáink egyikének radikális újraértelmezésére. Másrészt *Peer Gynt*-rendezését követően újra lehetősége nyílt arra, hogy együtt dolgozzon a Krétakörrel, és annak (Biberach szerepét játszó) művészeti vezetőjével, Schilling Árpáddal, aki a bemutatót követő évben felosztatja társulatát.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A zsótéri invenció abban a bátor gesztusban rejlik, hogy mer tudomást sem venni a dráma színháztörténeti recepciójának azzal a Hevesi Sándor, Illyés Gyula és Mészöly Dezső szövegátirataiban megnyilvánuló beállítódásával, mely Katona második, 1819-ben írt szövegváltozatát a kor nézői és színészi elvárásaihoz akarja idomítani. Következésképp 19. századi nemzeti drámánk legújabb rendezése nem azért válik „néző- és színészkinzó” előadássá, mert Zsótér és dramaturgia, Ungár Júlia szinte változatlanul hagyják az 1983-ban megjelent kritikai kiadás „(végleges) kidolgozásának” szövegét,²⁶⁰ hanem mert játzóknak és nézőknek együtt kell megfelelniük annak a kihívásnak, amelyet a szöveg ejtése és értelmezése

²⁵⁸ Zsótér Sándor: *Bánk-bán*, Bemutató dátuma: 2007. április 17., A bemutató helyszíne: Vakok Állami Intézete, Nádor terem, Rendező: Zsótér Sándor, Szerző: Katona József, Zeneszerző: Sály László, Dramaturg: Ungár Júlia, Díszlettervező: Ambrus Mária, Jelmeztervező: Benedek Mari, Társulat: Krétakör Színház, Színészek: Láng Annamária (II. Endre, a magyarok királya), Láng Annamária (Gertrudis, a királyné), Bánki Gergely (Ottó, Berchtoldnak, a meraniai hercegnek fia, Gertrudisnak testvéröccse), Nagy Zsolt (Bánk bán, Magyarország nagyura), Sárosdi Lilla (Melinda, a felesége), Somody Kálmán (Mikhál bán, Melinda bátyja), Katona László (Simon bán, Melinda bátyja), Terhes Sándor (Petúr bán, a bihari főispán), Tóth Péter (Myska bán, a királyok nevelője), Bánki Gergely (Solom mester, ennek fia), Péterfy Bori (Bendeleiben Izidóra, thüringiai leány), Tóth Péter (Egy udvornik), Schilling Árpád (Biberach, egy lézengő ritler), Rába Roland (Tiborc, paraszt)

²⁵⁹ A kötőjel használata mind az első, mind a második szövegverzió eredeti írásmódja. Az írásmód változásáról ld. Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás], Orosz László (szerk.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983. 311.

²⁶⁰ Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., i. m. 149–303.

kínál.²⁶¹ Vagyis a *Bánk-bán* és a zsótéri formakánon találkozásának eredményeként létrejövő három és fél órás előadásban egészen kortárs szöveggként hangzik fel a közel kétszáz éves mű.²⁶²

Rendezés

A rendezés három felvonássá szervezi az előversengést és az öt szakaszt, hogy több órán keresztül hallhassa a közönség az eredeti szöveget, s próbálja érteni és érzékelni Katona jelen idejűségét. Az előadás e radikális vállalása mellett határozottan kerüli el mind a szándékolt politikai aktualizálást, mind a paródia – a Krétakör előadásaiiban nem előzmény nélküli – lehetőségét.²⁶³ A játék történelemszemlélete éppen attól lesz megrázóan tragikus, hogy az újraolvasott Katona-dráma a néző értelmezése során azonosítható a jelen magyarságának politikai, mentális és morális állapotával. Lehet-e bármiféle eszméhez (uralkodóhoz, ideológiához) hűnek lenni, érték-e a közösségben való létezés, a nemzet(i)ség és a hazafiság, érték-e a szerelem, a család akkor (1213-ban, 1819-ben) és a játék, a nézés jelen idejében?²⁶⁴

Zsótér újraértésében két alak kerül az előadás fókuszába: egy nemzete és szerelme méltóságában megsértett férfi (Nagy Zsolt Bánkja) illetve egy hatalma (és halhatatlansága) tudatában levő, de legitimitásában folyamatosan kétségbe vont asszony (Láng Annamária Gertrudisa). Az országjárásából az uralkodói palotába érkező bakancsos, lovagrendi címeres, piros tréningfelsőt viselő Bánk, nyakában – legitimitása, uralkodót helyettesítő elsősége

²⁶¹ Vö. Jászay Tamás: *Történelmi térerő*, <http://www.revizoronline.com/article.php?id=103>
Utolsó letöltés: 2018.09.10.

²⁶² „Régi, bonyolult szöveg, és kíváncsi voltam, hogy miként birkóznak meg ezzel a nyelvvel, mai idegrendszerű színészek mit kezdenek egy ilyen anyaggal. (...) Csupa olyan dologról esik szó, és olyan események történnek benne, melyek nagyon is időszerűek, érdekeseek lehetnek ma. Nem éreztem benne semmi ásatagságot vagy avíttágot, és nem is hasonlított azokra a színházi élményeimre, amelyekre emlékeztem. (...) ha megvizsgáljuk Bánk monológiát az első felvonásból, melyben folyamatosan kérdez, kérdez, kérdez, vagy akár a mű teljes ortográfiáját megnézzük, akkor rájövünk, hogy egy rendkívül lüktető, élőbeszédszerű szöveget alkotott Katona a semmiből, amikor még semmi drámai nyelv nem volt Magyarországon.” Keczer László: Egy nagyon modern darab, Zsótér Sándorral a Krétakör előadásáról, *Criticai Lapok*, 2009/7–8. 35–36.

²⁶³ „Remélem, hogy egyszer eljön az idő, amikor megszűnnek az előítéletek a darabbal szemben: a dráma nem tehet róla, hogy politikai szimbólum lett, hogy »A« magyar nemzeti dráma lett. (...) Ez nem baj, mert a színház mindig is politika, még ha nem politizál, akkor is politizál, de a darabnak nagyon nehéz megszabadulnia ettől a »hozzátapadt hínártól«.” Keczer László: Egy nagyon modern..., *i. m.* 36.

²⁶⁴ Vö. Karsai György: *Magyar. Szürke. Marha.*,
http://www.zsambekinyarisinhaz.hu/index.php?mode=szinhaz&cikk_id=1940
Utolsó letöltés: 2018.09.10.

attribútumaként – sportolói aranyéremmel megkísérel megküzdeni nemzete nyomorával, Tiborc kétszeri panaszáradatának igazságával, a békétlen nagyurak lázadásával és felesége megerőszkolásával. Egy büntelen ember keveredik intrikákba, majd válik Gertrudis gyilkosává.

Gertrudis mindenütt jelen van, az 1. és a 4. szakaszban önjogán, a többibe Zsótér helyezi bele: hiszen folyamatosan róla beszélnek, őt szidalmazzák vagy dicsőítik a szereplők. A 2. szakasz békétlenek jelenetében mint egy rongybáb, csillogó aranyszín ruhában, vérpiros kiegészítőkkel (túsarkú cipőben, harisnyával és kesztyűvel), Ottó altatóporral elkábított áldozataként, ugyanakkor Petúr és a békétlenek pajzsainak „egyj, a’ Trónus alatt vérében fetregő aszszony”²⁶⁵ címervíziója is őt mutatják. A jelenetben Bánk a díszlet állandó elemeként jelen lévő, életnagyságú szürke marha hátára, mint „trónra” próbálja segíteni, lökni, tolni őt, míg a merániakat és Bánkot szidalmazó, az állat hátán ülő Petur (Terhes Sándor) lerántja, lerugdossa onnan az egyetlen szó és gesztus nélkül is uralkodó, alvó asszonyt.

A rendezés radikális fordulópontja, amikor a hitvesét gyászoló és egyben látszólag igazságosztó II. Endre 5. szakaszbeli megjelenésére adja meg értelmezését. Az 5. szakaszban ugyanis nemcsak az egyik szürke marha totemként a játéktér közepére kerülő feje jelképezi Gertrudist, pontosabban ravatalát, amely előtt a szereplők mindegyike kondoleál. Jelen van önvalójában is, hiszen ő maga lesz Endre, a hazatérő uralkodó.²⁶⁶ Kettejük azonosítódásának sokféle oka lehet: a kritikairás gyakran a hatalom önisméltó agresszorainak állandóságát, elpusztíthatatlan örökkévalóságát említi.²⁶⁷ Értelmezhetjük azonban úgy is, hogy Gertrudis és Endre valóban – nem metaforikusan, nem allegorikusan, hanem ténylegesen – azonos személyek, konkrétan Gertrudis önmaga marad II. Endre ruhájában.

²⁶⁵ Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., i. m. 197. 48. sor 1. fele utáni instrukció

²⁶⁶ Láng Annamária kettős szerepbe lépését voltaképpen kényszer szülte, mivel a tervezett szereposztás II. Endrét és Biberachját is játszó színész (Tilo Werner) nem tudta a felkérést vállalni. Így lett Schilling a lézengő ritter, míg a királyné egyben a király. (Zsótér Sándor szóbeli közlése, 2011. június 3., Budapest)

²⁶⁷ „A hatalom nem vész el, csak átalakul. (...) Ő maga a hatalom. A királyság. Az uralkodás. (...) A végső jelenés hangsúlyozza a valóságfeletti zűrzavart. Törvény, rend, méltányosság: kifordult helyiről. Mindenki rosszul jár, kivéve a politikát. A dráma szereplőinek élete csődbe jut. A hatalom fennmarad. A politikai sumákolás elsikkasztja a katarzist.” Molnár Gál Péter: Bánk tökön szúrja magát, *Mozgó Világ*, 2007/6. 102–103., „Láng Annamária bonyolult Gertrudisának »civilből való« föléledése, majd II. Endrévé alakulása a legszebb színházi pillanat. A hatalom változatlansága? Legyőzhetetlensége? Mindegy.” Kállai Katalin: *Néma tanú*, https://szinhaz.hu/2007/05/08/nema_tanu_852 Utolsó letöltés: 2018.09.10.

A Bánk által a színpad három állatának szarvai közé szorítva felnyársalt asszony ugyanis nem hal meg, mivel *halhatatlan*. Miután egyedül marad a színen, egyszerűen felkel, elegáns fehér nadrágkosztümjének felsőjét férje hosszú, fekete gyászkabátjára cseréli, és újbóli harcra indul az álló szürke marha hátáról Bánk és minden ellene lázadó ellen.

Gertrudis utolsó csapását, Bánk férfiúságának, romantikus/mai hősiességének megsemmisítését hajtja végre a színjáték – ekkor már sejtetően vele együttműködő – szereplőivel. Ugyanis mintha csak Bánk nem tudná, amit finom jelzésekkel több szereplő is megmutat: tisztában vannak vele, hogy Endre alakjában valójában Gertrudis van jelen. Gertrudis/Endre szórén üli meg az állatot, s korántsem „gyenge államfőként” végzi ki a férfit.²⁶⁸ Megsemmisíti nádorként (Bánk a véres aranyérmét dobja uralkodója elé), férjként (öccse, Ottó öleti meg embereivel Melindát), apaként (Bánk gyermekét az előadásban hol egy Madonna-szobor karján ülő kisdéd, hol egy élő nyúl jelképezi), s végül férfiként is: a bán az egyik marhaszarvval ágyékon döfi magát.²⁶⁹

Bánk összeomlásakor már megbocsáthat neki a király/né. Az előadás záróképében együtt mennek a játéktér egyik falát elfoglaló orgonához, és közösen játszanak a hangszeren. Bánk is az ő halhatatlanul mocskos világának része lett, de a király/né győzelmének ára is van, amelyről Zsótér így fogalmaz: „Ennek a nőnek, aki egész életében férfiként akart uralkodni, a lelke pedig egy férfiszerepbe lesz zárva élete végéig”.²⁷⁰

Színészi játék

Az előadás szereplőinek játékát az 5. szakasz radikális újraolvasása alapján érdemes vizsgálni, mivel Gertrudis „halála”, halhatatlansága minden korábbi játékpillanatot felülír.

A Krétakör társulatának tagjai kiváló alkotótársaknak bizonyulnak ebben a munkában: az első négy szakaszban (itt az 1–2. felvonásban) szerepeiket lélektanilag is követhetően, motivációik megértésére és megmutatására kell építeniük, hogy sztereotípiákon túli összetettségüket is megmutathassák. Így például Izidóra (Péterfy Bori) őrjöngő, Ottóra vágyakozó kielégületlenségét, a szereplőtársainál jóval idősebb Somody Kálmán Mikhál

²⁶⁸ Tarján Tamás: Ahol a nádor terem, *Színház*, 2007. június, 17.

²⁶⁹ A kritikák megoszlanak Bánk sorsa zárlatának – halálának vagy férfiatlanításának – megítélésében: „(...) ez az ember belecsöppent ebbe a történetbe, mint egy rettenetes álomba, amelyben felszarvazzák, bornírt-apatikus, mégis veszélyes szürkemarhák között kell utat törnie magának, ha tud. De nem tud. Elbukik. Meghal. Hogy egészen pontosak legyünk, az esetről beszámoló újsághír stílusában idézve fel az előadás záróképét: ...és Bánk - egy hatalmas marha-szarvval - tökön szúrta magát”. Karsai György: *Magyar...*, i. m.

²⁷⁰ Keczer László: *Egy nagyon modern...*, i. m. 37.

bánjának méltóságteljességében megrázó, a meráni bűnökről, bojóthi nemzetéről és saját sorsáról szóló monológját,²⁷¹ Melinda (Sárosdi Lilla) szerelmesen szerethető tiszta egyszerűségét és intellektusát, Bánk Tiborral való kommunikációképtelenségét, akit olykor szinte azonosnak érzékel a színpad szürke marháival, Biberach (Schilling Árpád) jéghideg, rezzenéstelen cinizmusát vagy a békétlenek bornírt, szövegeiket hiteltelenítő, szolgálalkú kórusát. Zsótér egyik gyönyörű képe, amikor a Melinda mellett térdeplő és kezét csókoló Ottó (Bánki Gergely) kimerevített jelenetképebe betoppanó Bánk az iszonyatos zavar, féltő és féltékeny zaklatottság megjelenítéseként néma ordítással kitérít száját, és mintegy átharapja Ottó Melinda kezét érintő koponyáját.

Csak hogy Zsótér előadásában a karaktertartást mint szerepépítkezési módszert a színházban lét reprezentációjának változatosan alkalmazott teatrális eszközei írják felül. Egyrészt azzal, hogy a legtöbb szereplő jóval több jelenetben van színen, mint ahogyan szövegük alapján jelen lennének. A játéktér különböző részeiben tűnnek fel, hol az állatokon, hol azok körül, kapucnis, szürke felsőben vagy jelmezeik alapján szerepükben azonosíthatóan, hol egy-egy oldalfal tövében vagy ablaknyílásban gubbasztva ülik és/vagy nézik végig az éppen zajló jeleneteket. Ha megemlítik őket, néha megmozdulnak, olykor hozzájuk is érnek a beszélők, vagy sorstörténetük színen kívüli alakulásának eseményeit mintegy a szereplői (és nézői) fantázia megtestesüléseként mutatják meg (pl. Bánk érkezését, Biberach, Petúr és Melinda halálát). Másrészt a játékosok olykor a nézőket is a cselekmény jelenlévőiként szólítják meg (Bánk és Biberach is többször feléjük, hozzájuk beszél), vagy éppen a szerep játékhagyományával hoznak létre párbeszédet, például Biberach kitért karú, kidülledt szemű, gonosz kacajt hallható intrikus halála akár egy színházi képes album ábrázolása is lehetne.

A radikális újraolvasás szintén bravúros megnyilvánulása, ahogyan Bánk, Gertrudis és Endre környezetéhez tartozónak vélt szereplők²⁷² leválnak szerepeik értelmezési konvencióiról, és – akár lélektanilag is hitelesíthetően – változtatják hovatartozásukat: a békétlenek alakjai között látjuk Melindát, Ottót és Izidórát, Gertrudis búcsúztatói között ugyanúgy megjelenik a már meggyilkolt Melinda és Petúr, ahogyan Ottó is, igaz, ő immár Solom mester szerepében.²⁷³

²⁷¹ Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., *i. m.* 255–256. 237–286.

²⁷² A három „körbe” történő csoportosításról ld. Arany János: *Bánk bán tanulmányok*, in: Uő.: *Válogatott prózai munkái*, Budapest, Magyar Helikon, 1968. 257–264.

²⁷³ „Nyilvános tér. Magánélet-közélet: egyre megy. Mindenki belekémmel egy fül, egy szem. Közös nyilvánosságban folynak le a konfliktusos esetek. Nincs meglepetés. A titkok köztudottak.” Molnár Gál Péter: *Bánk tökön szúrja...*, *i. m.* 101.

Színházi látvány és hangzás

Az állandó játszóhellyel nem rendelkező Krétakör-társulat a magyar szecesszió egyik legszebb architektúrájú terét szerezte meg a játék kidolgozásához, a Vakok Állami Intézetének Nádor termét. Zsótér és Ambrus Mária díszlettervező – aki magát a művet is előadásra ajánlotta a rendezőnek – „talált tere”, a tér dekorációja és kellékei folyamatosan a játék szerves részévé válnak, és értelmezői olvasatok sokaságát adó dialógusba lépjenek az előadással.²⁷⁴

A békétlenek kámzsás (szürke kapucnis) csoportja a galériás karzaton áll, s egy szent koronás magyar címer alatt mutatják feladatukra, lázadásra való totális alkalmatlanságukat. Melinda – megrázóan szép pillanatkép magányosságáról – meggyalázását követően hosszan gubbaszt a szecessziós enteriőr lambériája előtt. Biberach egy, a sarokban álló, embernagyságú Szűz Mária-szobor vállára téve karját mondja el élettörténetét.

Mintha a magyar történelem ezredéveibe kerülne bele a Bánk-bán történet azáltal is, hogy a Nádor-terem egyik falának hatalmas, festett ólomüveglak-együttese előtt, alatt folyik a játék.²⁷⁵ „(...) gyakorlatilag a történelem »ott ül« az ablakokban” – mondja Zsótér.²⁷⁶ A színes katedrálüvegeken keresztül előbb az átszűrődő természetes fény, később pedig a reflektorok világítják meg a eseményeket, olykor a teljes ablakfelület, olykor csak egy-egy alak kap éles megvilágítást, így például Szent István képe minden alkalommal, ha II. Endréről esik szó. Az előadás zárópillanatainak egyikében Bánk azzal a marhaszarvval, amelyet majd önmaga ellen fordít, többször megérinti Gertrudis/Endrét, s az ablak mindannyiszor felvillan, mint valami villódzó elektronikus flipperjáték.²⁷⁷

Nagyszerű színháztörténeti pillanat, ahogyan a színházi tér és idő összekapcsolódik a történelem és a jelenkor téridejével. Különösen érdekes ez akkor, amikor valamelyik szereplő

²⁷⁴ Magát a három felvonást is különböző nézőpontból szemlélhetjük, mivel a nézőtéri üléseket a szünetekben átrendezik, s a terem így háromféle elrendezésben mutatja önmagát.

²⁷⁵ Az ablakokat Róth Miksa tanítványa, Zsellér Imre készítette az Árpád-ház szentté avatott uralkodóiról, jótékony cselekedeteikről, szárnyas címerállataikról, legfelül pedig a szent koronáról.

²⁷⁶ Keczer László: *Egy nagyon modern...*, i. m. 35.

²⁷⁷ A Krétakör előadásának plakátja az Árpád-házi család alakjait egy flipperjáték grafikájába helyezi.

kinyitja a Nádor-terem játékterének ablakait, és a külvilágot az előadás belső terével összejátszatja.²⁷⁸

Az előadás hasonlóképp kiemelkedően jelentős díszleteleme a térbe bekerülő egy, majd három (két fekvő és egy álló) élethű és -nagyságú, kasírozott szürke marha. A változó játéktérben jelenlétük állandó, funkciójuk azonban folyamatosan változik, hol ülő- és fekvőalkalmatosságot kínálnak a játzóknak (pamlagként, trónként, ágyként szolgálnak), hol könnyen mozgatható térszervező, térelválasztó elemek, asztalok, búvóhelyek, érzéki, fallikus jelképek vagy éppen gyilkos fegyverek. A színészek rajtuk ülnek, állnak, térdelnek, elnyújtóznak, lovagolnak, alájuk bújnak, oldalukhoz dőlnek, rájuk másznak, szőrüket simítják, hozzájuk beszélnek (s nem szereplőtársaikhoz), velük, nekik ordítanak, vagy meghágni készülnek őket.²⁷⁹

Benedek Mari szereplőnként egységes, de erősen különböző színeket alkalmazó, monokróm jelmezei izgalmasan kombinálják a történelmi, korhű viseleteket mai ruhadarabokkal és kiegészítőkkal. A férfiak többségét a felső résszel egybeszabott, térdig érő, tunikaszerű szoknyaruhákba és néhányukat színes harisnyanadrágba öltözteti (Ottó például szürke és lila, Biberach kék és zöld kombinációt visel), Petúr öltözéke barnás, Tiborcé kék, Bánké tűzpiros. A kapucnis tréningfelsők hol viselőik alakját elrejtő kabátokká, hol szerzetesi csuklyákká alakulnak.²⁸⁰ Bánk szintén élénkpiros melegítőfelsőjének ujjára nyomott fekete

²⁷⁸ Bánk például – a Katona-szöveg instrukciójának megfelelően – „*búsan néz ki az ablakon*”, s így mondja: „Magyar hazám!”. Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., i. m. 226. 159. (és az előtte lévő instrukció)

²⁷⁹ A marhaszarv mikrofonként funkcionál Melinda és Gertrudis szópárbajakor, Ottó/Solom kardja lecsavart marhaszarv, Mihál a szürke marha szarvai közé könyökölve mondja el Gertrudis elleni vádbeszédét. Bánk az egyik állattal kezdene bokszolni (az állaton Gertrudis, alatta Melinda ül), miután megsejti, mi történt feleségével. Ugyanő az egyik fekvő állatot mintegy ráterheli a Rába Roland játszotta jobbágy Tiborcra, aki mögüle, kvázi belőle panaszkodik. Próbálja megértetni a nagyúrral saját és nemzete nyomorát, aki így vonsozolja végig kettejüket a padlón, „hisz – ahogyan Tiborc mondja – össze karmolázná a’ szegénynek patkója a’ szép síma padlatot!” Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., i. m. 228. 219–220.

²⁸⁰ A jelmezek látszólagos egyszerűsége úgy és akkor értelmeznek karaktert és szituációt, ahogy azok színeikben, formáikban vagy anyagukban képesek – akár egymással is összekapcsolódó – új jelentésekkel megtelni. Így például Bánk tűzpiros ruhájának színe Gertrudis 2. szakaszbeli kiegészítőivel, Ottó öltözékének szürkéje a marhák színárnyalatával, de (együtt harisnyájának lila színével) a „bíboros gazember” egyházi viseletét is megidézhetik. A nőalakok testhez simuló jelmezei, Melinda zárt, kétféle zöld árnyalatot ívesen kombináló, illetve Izidóra türkizkék, szintén ívelten, a hát- és hasrésznél megnyitott, földig érő ruhája nemcsak személyiségüket jellemzik, hanem izgalmas párbeszédet folytatnak egymással is. Az ötödik szakasz gyászjelenetében mindenki feketébe öltözik, a férfiak például mai szabású öltönybe, s mintegy azonosulnak Gertrudis/Endre eddigi fekete-fehér viseletével.

betűs szövege egész szereplői útjának jelképes (tragikus-ironikus) összefoglalása is lehetne: „built to grind”.²⁸¹

Zsótér előadásának zenei rendszerét is – amelyet a kiváló kortárs zeneművész, Sáry László hozott létre – mintha Gertrudis mindenekfelett győzedelmeskedő hatalma irányítaná. A nyitójelenetben a királyné a csembalóhoz ül, s ettől kezdve ő írja, vezényli végig azt a világot, amelynek alaphangjait (mintegy Tóth Péter Egyj Udvarnok „Utolsó Táncz”²⁸² felhívására) a hangszer megszólaltatásával adta meg. Korlátlan hatalma a zenében teljesebbé válik ki, s hol lírai dallamokkal, hol baljóslatú, fenséges, őrjöngő futamokkal követi személyesen vagy bandájának valamely tagja segítségével az eseményeket.²⁸³ S bár az 1. felvonás végén Bánk még ki tudja tesseklni – a zenélésen rajtakapott – Gertrudist az orgonától, hogy ő zenéljen tovább tomboló dühvel a hangszeren, megidézve Erkel Ferenc: *Himnusz*-dallamának akkordjait is, (zenei) hatalomátvétele így is csak átmeneti lehet.

Az előadás zenei struktúrájának azonban nemcsak Sáry László fantasztikus zenéje fontos összetevője, de a dramatikus szöveg hangzása (a színészek beszédének archaizálása) ugyanúgy, mint „talált zeneként” a Hungária körút forgalmának játékba integrált dübörgő zaja is.²⁸⁴

Az előadás hatástörténete

Az előadás alig egy évadot élt meg, és korántsem aratott osztatlan sikert. A kritikai reflexió főképp a gondolatiság és a színészi játék egységét, következetességét hiányolta.²⁸⁵ Zsótér

²⁸¹ A zsargon arra a mechanizmusra használja szókapcsolatot, amely során egyes gépeket eleve azok elpusztítására hoznak létre (pl. versenymotoroknál és -autóknál).

²⁸² Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás]..., i. m. 170. 162.

²⁸³ Ottó udvarlásjelenete közben például Izidóra zenél a csembalón, akit Melinda iránti vágyai alátámasztásaképpen Ottó többször is instruál, milyen hangerővel játsszon.

²⁸⁴ Zsótér érdekes gondolatfelvetése, hogy *Bánk-bán*-előadását akár „kortárs operának” is lehetne tekinteni. Elmondása szerint a „kortárs zene” kifejezést Láng Annamária használta először Gertrudis verbális megnyilvánulásával kapcsolatban. (Zsótér Sándor szóbeli közlése, 2011. június 3., Budapest)

²⁸⁵ „A rendező és a társulat erejéből arra futja, hogy egymáshoz nemigen illeszkedő részeket („szakaszokat”) változó invencióval és hullámzó ötletességgel – mindvégig a teljes koncentráció jegyében – megvalósítson.” Tarján Tamás: Ahol a nádor..., i. m. 16–17., „(...) eredeti ötletekben és erős képekben nem szükölködik ugyan, de a színészi alakítások többsége kevésbé érződik jelentősnek, s az előadás egésze nem indokolja a darabot csaknem teljes terjedelmében színre állító vállalkozás heroizmusát.” Urbán Balázs: *Egy út végén, egy út kezdetén, Krétakör Színház,*

http://www.revizoronline.com/article.php?cat_id=7&id=519&first=10, Utolsó letöltés: 2018.09.10., „Az előadásban sok jó részlet, jelenet van - és az egészet tekintve is alighanem

előadása azonban ismételten lehetőséget adott egy újfajta színházi emlékezetképződés létrejöttéhez, s bár maga is tudatában volt kísérlete rövid távú kudarcra ítéltettségének, mégis igazolta, hogy „az újfajta tekintetű” újraolvasás évszázados dialógusképtelenséget képes el- és lebontani.²⁸⁶ Szöveg- és világértelmező varázslatos színházához azonban olyan nézői nyitottságra van szükség, amely az értelemadást nem lezárult folyamatnak tekinti, s ebben a posztmodern, palimpszesztszerű-asszociatív játékában hajlandó – akár megküzdve is, de – részt venni.

erről szól: a részletekről.” Csáki Judit: Történelmi levegő, *Magyar Narancs*, 2007/17. 36., „ironizáló szemléletét, ki- és beforgatósdiját nem viszi végig mélyreható következetességgel. Az előadás első felvonása a legkiforrottabb, a Katona-féle ötödik szakasz, a gyászba borult vég pedig a legzavarosabb. A két végpont között több az ellaposodó közjáték, mint a felcsigázó részlet.” Králl Csaba: *Vigyorog a...*, *i. m.* 45.

²⁸⁶ „(...) a *Bánk-bán*, a Krétakör egyik utolsó munkája, (...) nekem nagyon fontos előadás volt, de ott sem éreztem azt, hogy ezt a kétmillió város ez így érdekelné.” Zsótér Sándor: „*Ez igazán szép vége a történetnek*”, *Zsótér Sándorral beszélget Nyulassy Attila, Ugrai István, Zsedényi Balázs*, 2011. február 27., <http://7ora7.hu/hirek/zsoter-sandor-ez-igazan-szep-vege-a-tortenetnek> Utolsó letöltés: 2018.09.15., „Tisztában vagyok azzal, hogy ennek az előadásnak nem lehet sikere itt. Azt gondolom, hogy a kritikusok, akik írnak a darabról, maguk sem szeretik azt. Illik nem szeretni, illik lesajnálni: liberális oldalról, hogy túl nemzeti, nemzeti oldalról, hogy nem eléggé az (...) Szerintem az utolsó pillanatokot éljük, amikor valaki még megérti ezt a szöveget, és aztán soha többet nem fogják még játszani se.” Keczer László: *Egy nagyon modern...*, *i. m.* 36.

II.2 Csongor és Tünde-rendezések

II.2.1.,(...) szellemmé szabaduljon az évszázada ledugaszolt létfilozófia” – Szikora János: *Csongor és Tünde*, 1985.²⁸⁷

Az előadás színházkulturális kontextusa

Szikora Jánost 1982-ben távolították el a győri Kisfaludy Színház prózai tagozatának éléről.²⁸⁸ E kényszerített távozást követően előbb a Miskolci Nemzeti Színház rendezője (1983–1984), majd az abból kivált egri Gárdonyi Géza Színház igazgatója lett (1985–1986), s folytatta megkezdett vállalkozását: darabválasztásaival és nagyszerű, a kísérleti-avantgárd művészetből érkezett író és látványtervező munkatársaival,²⁸⁹ akik többségükben a demokratikus ellenzék meghatározó tagjai is voltak, a kőszínházi keretek között létrehozni a hivatalos kultúrpolitika számára többnyire elfogadhatatlan (tűrés és tiltás határán mozgó), a színpadi realizmus gondolkodás- és játékmódjától eltérő előadásait.²⁹⁰ A magyarországi alternatív színházi élet 1970-es évektől induló szemléletváltásának meghatározó célja volt, hogy a magyar színházművészet megszabaduljon a hosszú évtizedek óta hurcolt színházi tradíció, a részletező, leíró, elbeszélő naturalizmus terhétől.

²⁸⁷ Szikora János: *Csongor és Tünde*, Bemutató dátuma: 1985. december 14., A bemutató helyszíne: Eger, Gárdonyi Géza Színház, Rendező: Szikora János, Szerző: Vörösmarty Mihály, Zene: Darvas Ferenc, Dramaturg: Morcsányi Géza, Jelmez: El Kazovszkij, Díszlet: Jovánovics György, Bábtechnika: Lénárt András, Lovasy László, Színészek: Bal József f. h. (Csongor), Eszenyi Enikő (Tünde), Sólyom Kati (Mirigy), Leviczky Klára (Ledér), Kiss Mari (Ilma), Tardy Balázs (Balga), Csapó János (Kalmár), Polgár Géza (Fejedelem), Philippovich Tamás (Tudós), Tóth József (Duzzog), Mucsi Zoltán (Kurrah), Mészáros István (Berreh), Bajcsay Mária (Éj)

²⁸⁸ A korszak aczéli kultúrpolitikájáról és Szikora győri botránnyairól részletes leírás olvasható: Bogácsi Erzsébet: Példát mondok, Szikora János, in: Uő.: *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dövény, 1991. 33–67., Bérczes László: Másszínház Magyarországon I–III., *Színház*, 1996. március, 42–48; 1996. április, 44–48.; 1996. május, 43–48., Nánay István: Indul a Katona..., *i. m.*

²⁸⁹ Szikora még az ELTE Állam- és Jogtudományi Karán töltött egyetemi éve alatt több művészeti terület képviselőjével együtt – így Székely Endre költővel és Márta István zeneszerzővel – hozta létre BROBO nevű színházi csoportját. Performansszerű előadásaikkal különböző helyszíneken, többek között Galántai György balatonboglári Kápolnájában is szerepeltek.

²⁹⁰ Szikora ellehetetlenítésének dramaturgiája így működött: amikor Paál István felajánlja, hogy Szikorát és vele tartó csapatát Győrből Szolnokra szerződtesse, a megyei pártbizottság Szikora szerződését akkor tiltja csak meg, amikor a színészek már aláírták szerződéseiket. Ld. Bérczes László: Másszínház Magyarországon III..., *i. m.* 46.

Az elszakadásban kiemelkedően innovatív szerepet töltöttek be azok a látványtervezők, akik ebben az időszakban más művészeti területekről, elsősorban a képzőművészet felől érkeztek – eleinte főképp a kaposvári és a szolnoki – színházi műhelyekbe. Az egri Gárdonyi Géza Színház 1985. január 1-jétől működött befogadószínházként, tehát saját társulat nélkül, így elsősorban máshol készült produkciókat játszottak, és csak ritkán készítettek önálló előadásokat alkalmilag szerződöttestel. Szikora színházszakmabeli pozitív megítélését is jelzi, hogy az első „befogadott” előadást, Pirandello *Az ember, az állat és az erény* című produkcióját a budapesti Katona József Színház társulata hozta létre Zsámbéki Gábor rendezésében. Ezt követte, immár önálló bemutatóként Szikora *Csongor és Tünde*-rendezése, amelyhez a kortárs neoavantgárd képzőművészet olyan kiváló alkotóitól kapott munkatársi segítséget, mint a színpadképet megalkotó Jovánovics György, a jelmezeket tervező El Kazovszkij, illetve a szintén 1985-ben az egri színházhoz csatolt bábtagozat, a Lovasy László és Lovasyné Stuth Erzsébet vezette Harlekin Bábszínház munkatársai.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Morcsányi Géza dramaturgiai munkája nem a színház primátusának visszavonására törekedett, amikor megkísérelte kiszabadítani a Vörösmarty-szöveget az iskolai kötelező olvasmányok érinthetlenné kövült értelmezői elvárásrendjéből, hanem *alkalmassá tette* azt egy a szöveggel dialógusba lépő, de attól sokféleképpen elvonatkozatható látvány- és gondolatvilág megteremtéséhez.²⁹¹ A létrejött dramatikus szövegből szinte konvenciószerűen hagyták el Dimitri, a boltos rác és a nemtők jelenetét, illetve a költői képek halmozásának radikális ritkításával – nagy hatással néhány későbbi *Csongor és Tünde*-előadásra, pl. Novák Eszter *’Üdlak’*-jára – a romantika monologikus szerkesztésmódját az élőbeszédhez közelítő dialógusokká alakították. S bár a cselekménymenet linearitása és nyomon követhetősége nem módosult, a kisebb átszerkesztések (pl. a 4. felvonásbeli két Ledér-jelenet vagy Csongor és Balga felismerésjelenetének összekapcsolása)²⁹² és a szöveghúzások nemcsak a történeti

²⁹¹ „Lehet, hogy valóban istenkísértésnek tűnik belevágnunk a majdnem lehetetlenbe. Keveseknek sikerül ugyanis a drámatörténet e remekét élő módon színre állítani.” Gábor László: Ami a játék felszíne alatt rejlik, *Az előadás – a próbától a bemutatóig* –, Beszélgetés Szikora Jánossal, *Népújtság*, 1985. november 30. 8.

²⁹² Mirigy monológja alatt a szobába vezeti Ledért, amelyet nyomba Ledér és Balga „csábításjelenete” követ. VMÖM 9..., *i. m.* 115–116. 121–147. sor és 125–130. 357–450. sor. Az előbbiekből következően a csábításjelenet előtti (Kurrah/Balga felébreszti Csongort)

hagyomány felől tündérvjátéknak és népies mesedrájának olvasott szöveg terjedelmét csökkentették, hanem annak vígjátéki poentírozását is. A főképp Mirigy alakjához kapcsolódó varázslatok és egyéb csodatörténetek elhagyása pedig a szereplői viszonyok és önértelmezések átrendeződését és újraértését tették lehetővé.²⁹³

Rendezés

Az 1970-es években megjelenő rendezőnemzedék számára – a Szikorára is nagy hatást gyakorló – Valló Péter 1973-as veszprémi bemutatója (díslettervező: Najmányi László) fedezte fel finom újraértelmezésével Vörösmarty művét.²⁹⁴ Szikorát régről foglalkoztatta Vörösmarty drámája, már a Színház- és Filmművészet Főiskola rendező szakos felvételijén is azt a feladatot kapta, hogy rendezőpéldányt készítsen a szövegből.²⁹⁵

Szikora történeti korokat és stílusokat elegyítő („a tudatos és radikális eklektika” és „dekorativitás” felől is közelíthető),²⁹⁶ különös atmoszféra uralta előadásának vezérszólamokba és képi motívumokba komponált szerkezete évszázados játékhagyományt írt felül azáltal, hogy bölcséleti-létfilozófiai tragédiának láttatta Vörösmarty művét.²⁹⁷ Engedte

és utáni egység (Csongor dühe Balga iránt és az „ál-Balga” lelepleződése) szintén egymás után kerül. VMÖM 9..., *i. m.* 123–125. 308–354. sor és 131–135. 478–527. sor

²⁹³ Részben ezt a finom (és dramaturgiájában óvatos) áthangszerelést indokolja az előadáshoz készült szép műsorfüzet is, amelynek első szövege Vörösmarty dramaturgiai elgondolásainak megidézése: „Dráma, bármi nagy költői becs mellett is, színi hatás nélkül nem tökéletes mű s örökké vádolója marad az írónak, hogy gondatlan, vagy gyarló volt, költeményének nem illő testalkatot adni... Heverő jelenetek, milyen az érzélgés, pusztá elmélet, okoskodás, vagy céltalan, szükségtelen s hosszú elbeszélés, hibák, melyeket kerülni kell”. Vörösmarty Mihály: A dráma belsejéről, in: Kozma György (szerk.): *Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde*, Eger, Gárdonyi Géza Színház, 1985. 2., Műsorfüzet, OSZMI Cikkarchívum, Szikora János: *Csongor és Tünde*, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 1985–86-dosszié

²⁹⁴ „[Valló] kibontotta a *Csongor és Tünde* életfilozófiáját, anélkül, hogy »szavalatokra« hagyatkozott volna, elhárította a mézelgő tündérieskedést, kiiktatta a népieskedő hancúrozást. Álomvilág helyett az álmok racionális, mégsem gyöngédtelen magyarázatát adta. (...) a boldog vég tablójáról eltüntetve Tündét: tán csak álom volt a beteljesülés, a küzdelem véget nem ér (...)” Reményi József Tamás: „Boldogságba eltemetve”, *Színház*, 1986. május, 6.

²⁹⁵ Gábor László: *Ami a játék...*, *i. m.* 8.

²⁹⁶ Urbanovits Krisztina: *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*, Doktori disszertáció, Témavezető: Ascher Tamás, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012., <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/doktori-disszertacio-urbanovits-krisztina.pdf> Utolsó letöltés: 2018.05.10.

²⁹⁷ Az irodalomtörténeti értelmezés már jóval korábban észrevette, sőt, Babits (majd később Taxner-Tóth Ernő is) meghatározó olvasási szempontnak tekintette a dráma filozófiai karakterét: „(...) a világirodalom legnagyobb filozófiai költeményei közt is méltán foglalna

kibomlani a szöveg súlyos pesszimizmusát, hogy a nemzeti klasszikussá kövült történetben megszólalhasson egy fantázia szülte, archaikus világ a maga – kortársivá olvasott – időtlen világállapotú tragikumával, képtelen, mert elérhetetlen boldogságvágyaival és „démonikus” vadságával.²⁹⁸ „A civilizáció homokba süppedő relikviái és a természet kuszán egymásba fonódó fái és bokrai között”²⁹⁹ csodáktól megfosztottan s mindegyre kiábrándultan tévelyegnek az előadás szereplői. A létezés boldogságáról vizionált önemésztő álmaik a középkori moralitásjátékokat és haláltáncokat idézik. A korabeli kritikairás szerint: beszélnek „életről, halálról, szerelemről, egykori értékek semmibe hullásáról, értékek relativizálódásáról”,³⁰⁰ amelyben „férfi és nő földi vándorútjának drámája”³⁰¹ zajlik, s amely „a mitológiát, a közös emlékezetet támasztja fel bennünk”.³⁰² „A férfikorba jutott ember medítál az utakról, az egész életről” – fogalmaz Szikora. Az útkeresés tragédiájában azonban nem a *Szentivánéji álm* káprázatának sűrűjétől ihletett tündérjátékot látjuk, sokkal inkább Dante *Isteni színjáték*ának sötét erdejét,³⁰³ ahol tanácstalanul és kiszolgáltatottan, szinte (és a jelmezek által láttatottan is) gúzsba kötve bolyonganak, botladoznak az előadás szereplői.³⁰⁴

Az előadás az Éj monológiájától kezdődően formanyelvében és játékmódjában is radikálisan új irányt vesz: megjelenik egy a pusztulást, a halált, az Éj világrendjét beteljesítő (bábosok által mozgatott, s a danse macabre-t megidéző) csontvázalak, hogy nyomatékosítsa a vándorok értékeinek pusztulását, csókjával Tündét megkísértse, és/vagy földivé lett létét végérvényesen megpecsételje, majd Mirigy testét befedve mintegy elvegye annak

helyet” Babits Mihály: A férfi Vörösmarty, in: Uő.: *Írás és olvasás, Tanulmányok*, Budapest, Athenaeum Kiadó, 1938. 81.

²⁹⁸ „Más ez az egri Csongor mint a romantikus közfelfogás árvalányhajasra egyszerűsített tündérmeséje. Más ez a Vörösmarty kép, amely az irodalmi szöveg nyomaiból bennünk kialakult. Ez nem a XIX. század, ez a középkor és a még régebbi pogány évszázadok. A dráma szövege nemcsak a reformkorral, hanem annak a régi, kegyetlen, démonikus valóságnak az emlékeivel is tartja eleven kapcsolatát, amelyből évszázadokkal korábban Bosch és Grünewald merítették víziójuk ihletét.” Szikora János bevezetője az előadáshoz készült képes műsorfüzetből. Ld. Kozma György, Morcsányi Géza (szerk.): *Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde – Egy előadás képei*, Eger, Gárdonyi Géza Színház, 1986. 2., Műsorfüzet, OSZMI Cikkarchívum, Szikora János: *Csongor és Tünde*, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 1985–86-dossier

²⁹⁹ Nánay István: Holdvilágos Üdlak, *Színház*, 1994. december, 24.

³⁰⁰ Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály..., *i. m.* 42.

³⁰¹ Tarján Tamás: Porból vétetve, *Népszabadság*, 1986. február 19. 7.

³⁰² A. L. [Ablonczy László]: Kopár fa és fenyér, *Film Színház Muzsika*, 1986. február 15. 4.

³⁰³ Az előadás Kozma György által összeállított műsorfüzete idézi is Dante *Isteni színjáték*ának kezdő sorait. Ld. Kozma György (szerk.): Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde...*, *i. m.* 8.

³⁰⁴ „Úgy látom, valamennyi szereplő bolyongó lélek itt, aki az élet vadonjában keresi útját.” Gábor László: *Ami a játék...*, *i. m.* 8.

volt/hitt/vágyott erejét. Végül pedig, egészen az előadás zárlatáig a játéktér elején, a tündérfa közelében maradjon, s ekképp határozza meg a szerelmesek egymásra találását is. A képeiben is egyre sötétülő előadásban Csongor és Tünde mind reménytelenebbül hajszolják egymást, s így végül „egy brutalizált Csongor és egy letargikussá fáradt Tünde omlik egymás karjába”.³⁰⁵ Az előadás kódaszerű zárójelenetében az egymásra találó szerelmesek a szűrt fényben levetkőznek, megfogják egymás kezét, majd az előttük lévő homokdombból egy elsüllyesztett ládikát ásnak elő, amelyben a két főszereplő kis bábfigura-alteregói láthatóak egy rendezett, polgári (múltbeli/jövőbeni/sosem volt) zongorás-biedermeier fotelos babaszobában. A marionett bábok azonban hirtelen felrepülnek, a meztelen fiatalok pedig ijedt, bizonytalan tekintetükkel követik őket.

Az előadás záróképében a két csupasz alak szinte az első emberpárt idézve lép át a mérhető-múló időbe, vagy akár Madách *Az ember tragédiája* „Paradicsomon kívüli” színébe.³⁰⁶ Az „így fogunk mi csendben élni (...)”³⁰⁷ boldog végkifejlete, a menedéket adó találkozás vigasza e rideg, gyászos égbolt alatt (miközben a dráma zárósortait Ledér énekli a színpad homokjába süllyesztett zongoránál ülve) szertefoszlik.³⁰⁸ Más idő veszi kezdetét, nincs álom, nincs mese, s eldönthetetlen, hogy a meztelen főhősök bevezérik-e vagy újratekintik közös vándorútjukat.

Színészi játék

Amennyire a korabeli kritikairás egységesen a Vörösmarty-mű revelatív megújításának értékelte az egri előadást, annyira tekintette – részben érthetően – problematikusnak a színészi

³⁰⁵ Koltai Tamás: Égi és földi szerelem, *Élet és Irodalom*, 1986. január 17. 12.

³⁰⁶ „Midőn végre összetalálkozik sorsuk, a szertartásos vetkőzés tisztaságot sugall és kezdetet ígér, de az emberpár pőresége – karnyújtásnyira az almafától – már a bűnbeeséssel is fenyeget. (...) A célt érés: a biztos vétek. Az otthon – ez az otthon: – koporsó.” Tarján Tamás: *Porból vétetve...*, i. m. 7, „A befejező kép ikonográfiája, miként a teljes előadásé, a maga átszellemült talányosságában is gondolati egész.” Koltai Tamás: *Égi és földi szerelem...*, i. m. 12.

³⁰⁷ VMÖM 9..., i. m. 192. 1055.

³⁰⁸ „A darab utolsó pillanatában összefonódnak a szálak. Rájöhetünk, itt állt egy gyönyörű épület, itt magasodott a fa, itt kínálta hús vizét a kút. Itt élte gyermekkorát Csongor és Tünde, s a többiek mind, akik keresik a valamikori teljességet. Ami az életben valaha volt, az meg is őrződik. A végén, amikor találkoznak, így szólnak: - Itt fogunk mi csendben élni. Kíásnak a buckából egy apró házat, az ő képmásukkal. De a bábuk elrepülnek, mert a zord világban a másik megtalálásán kívül nem sok reményük van. Azzal sincs elintézve minden, ez csak a kezdet.” Részlet Szikora János olvasópróbán elhangzott bevezetőjéből, ld. Gábor László: *Ami a játék...*, i. m. 8.

játék sokféleségét, illetve a színészek tiszta artikulációjának hiányosságait.³⁰⁹ Szikora állandó társulat híján hét budapesti és vidéki színházból szervezte össze csapatát, ami több visszaemlékezés szerint is kifejezetten megnehezítette, és mozaikszerűvé tette a próbafolyamatot.³¹⁰ Más aspektusból azonban a hátrányból kovácsolt erényt, amikor úgy döntött, az ország összes színésze rendelkezésére áll a szereposztáshoz. Koltai Tamás a színészképzés felelősségét is felveti az előadás kapcsán, amennyiben – mint írja – „abszurdum, hogy nálunk csupán a folyamatosan együtt dolgozó, állandó társulat tud – már amelyik tud – szakmát adni a színész kezébe”.³¹¹ Érdeemes azonban felfigyelni arra, hogy a játékmód egységességlvárása mögött a lélektani realista színjátszás szerepformálásának szókinccse sejlik fel, amit az előadás nem tud és/vagy nem akar teljesíteni.³¹² Szikora előadásának alakjai nem vagy csak töredékeiben lélektanilag jellemzett figurák, sokkal inkább a képiség által uralt és szerepköri konvenciók törmelékeinek felhasználásából felsejlő szólások, amelyek egészen új nézői olvasásmódot kívánnak.

A rendezői koncepció határozottan nem szavaltatja a szöveget, a szereplők mozgás közben, háttal, hason fekve, fán lógva mondják mondataikat, s ki-ki – eszköztárához mérten – megkísérel tartózkodni attól, hogy játéka eltolódjon akár a deklamálás, akár a mesei szereptípusok színpadi beszéd- és előadásmód-konvencióinak irányába.

³⁰⁹ „(...) a színészi játék kifejező ereje nem tart lépést a rendezői koncepció eredetiségével (...), olykor az érthetlenségig tisztátalanul, halkán vagy rossz artikulációval beszéltek.” Tarján Tamás: *Porból vétetve...*, i. m. 7., „egy társulattal bizonyára tökéletesebb, minden ízében kidolgozottabb bemutatót láthattunk volna” Gábor László: „Itt fogunk mi csendben élni...”, *Népújság*, 1985. december 28. 4., „A díszlettel nem küzdöttünk annyit, mint a beszéddel. Nehezen mondható szöveg egy nehezen bebeszélhető térben. Ez a csoda díszlet – három sor lombos fával – nem kedvez a nem közönség felé forduló, félig háttal való szövegmondásnak, mert elnyeli a hangot.” *Gárdonyi Retro (17. fejezet), Újra Csongor vagyok*, Beszélgetés Bal József rendezővel, az 1985-ös *Csongor és Tünde* címszereplőjével, http://www.zsambekinyarisinhaz.hu/?mode=sinhaz&sub=1&cikk_id=8511 Utolsó letöltés: 2018.10.10.

³¹⁰ „Valóban ritkaságnak számít, hogy a művészek esténként az ország különböző színházaiban játszanak, napközben pedig próbára jöjjenek. Ez fizikailag fáradttá teszi őket, s nehezen lehet egységes lelki folyamatot is kialakítani. (...) A hajam szála az égnek áll, mikor arra gondolok, hogy a 13 szereplő a premier előtt egy héttel találkozik, addig csak jelenetenként jövünk össze.” Gábor László: *Ami a játék...*, i. m. 8.

³¹¹ Koltai Tamás: *Égi és földi szerelem...*, i. m. 12.

³¹² „Egyiküké sem átütő színészi alakítás. Talán azért, mert nehezen jellemezhetőek e filozofikus mese hősei. Vagy mert túl sok energiát elvesz tőlük az »újrafordításra« megért, veretes Vörösmarty-szöveg elmondása úgy, hogy halljuk, értsük, felfogjuk.” Stuber Andrea: *Nem mese ez, gyermek, Új Tükör*, 1986. január 5. 29., „a színészi alakítások rendre haloványabbak” Kovács Dezső: *Vörösmarty Mihály...*, i. m. 42.

Amennyiben az alakok sorsát a kétely és magány, a „közös csalódások sorozata”³¹³ tartja össze, s „a végzet és a dolgok múlandósága, percnyi léte között húzódik meg a feszültség”,³¹⁴ illetve még az sem egyértelmű, mi történik meg velük, és mit fantáziálnak csupán (Csongor és Tünde első találkozásának is csak a búcsúját látjuk, „Volt-e vagy csak álmodám?”³¹⁵), akkor valóban felvethető, hogy az alakok voltaképpen olyan mozgatott „bábok”, akik nem kap(hat)nak sem élő, sem átélhető karaktert.³¹⁶ Nemcsak – s nem elsősorban – az előadás tempóját határozza meg, hogy jelenetváltáskor a kimenő és bejövő, egymást kereső szereplők miért mennek el egymás mellett rendre bármiféle re- és interakció nélkül, miért néznek végig teljes jeleneteket az adott egységben nem játszó, vagy akár miért mozognak olykor határozottan bábszerűen a fehérre festett arcú alakok. Hiszen éppen (meg)látni nem képesek egymást, ha egyszer sorsukat náluknál messze nagyobb erő mozgatja: az Éj és a Halál.

Az Éj (Bajcsay Mária) bűverejű királynői jelenség. A játéktér előtt méltóságteljes ünnepélyességgel átvonuló alak legfőbb dramaturgiai funkciója nem az, hogy Tündét kiűzze a tündérvilágból, hanem hogy megállítsa az ő mércéjével mérve parányi ügyek körforgását, s nagyobb távlatokban újrafogalmazza az addig látottakat. Komor víziója magát az előadást is értelmezi: „Fáradtan ösvényikből a napok / Egymásba hullva, összeomlanak; / A Mind enyész, és végső romjain / A szép világ borongva hamvad el”.³¹⁷ Monológja során a feketébe öltöztetett, csillámporral borított alak átlátszó üveglapot tart arca előtt, majd (csillám)port szór az üveglapra, amit szövege zárlatában a nézők felé elfúj: az előadás rémítően szép képe a semmivé váló térről és időről, az elhamvadó világról. Minden és mindenki az ő hatalma alatt áll: így a megkérgesedett szívű, lányát gyászoló anya, s egyben a varázslataitól megfosztott, boszorkányként és kerítőként is sikertelen Mirigy (a nagyszerű Sólyom Kati a szerep izgalmas nőiségét is képes megmutatni), akinek egyetlen vágya a bosszú lesz azzal a világgal szemben, amelynek ő is kiszolgáltatottja.

³¹³ Reményi József Tamás: „Boldogságba eltemetve”..., *i. m.* 6.

³¹⁴ Gábor László: „Itt fogunk mi...”, *i. m.* 4.

³¹⁵ VMÖM 9..., *i. m.* 24. 426.

³¹⁶ Az előadás műsorfüzetében megidézett Rilke-szöveg is mintha ezt az értelmezést erősítené: „Nem kellene e féligteli maszkok, / inkább a bábu. Az telt. El fogom / túrni az irhát és a drótot és / bamba arcát. Itt. Előtte vagyok. / Ha kihunynak is a lámpák, ha azt / mondják is: Vége – a szürke léghuzattal / meg is csap a színpadról az üresség, / s ha nem is ül már néma őseim / közül velem itt senki, nő se, sőt a / kancsal barnaszemű fiú se: mégis / maradok. Mindig van látnivaló.” Rilke: Duinói elégiák (részlet), Rónay György (ford.), in: Kozma György (szerk.): Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde..., *i. m.* 12.

³¹⁷ VMÖM 9..., *i. m.* 152. 110–113.

Hasonlóképpen kiszolgáltatottak a címszereplők is, „bolyongásuk, vágyakozásuk a boldogság beteljesülése után valóságos passiójáték, mely a küzdelem értelmét visszamenőleg is megkérdőjelezi”.³¹⁸ Egyikőjük sem bódultan sóvárgó szerelmes csupán, hanem – és ez ismét az előadás nagy érdeme – sokkal rétegzettebb alakok: a hősi attribútumokkal felszerelkezett, álmódzó és naiv, egyre keserűbben nyugtalan, a világba még be nem avatott, inkább érteni vágyó, mint cselekvő fiatalember Csongor (Bal József f. h.),³¹⁹ akinek „kardsuhogató vitézségét félszeg kamaszindulat lengi körül”,³²⁰ és Tünde (Eszenyi Enikő), aki hol vibráló, bájos és átszellemült, megszeppent és bánatos kislány, hol pedig Csongor kardját használni képes harcos, cselekvő nő, aki a csenevész faágra maga aggat gyöngysorral párba fűzött arany- (az előadásban zöld)almát. Egymásra találásuk nem a szerelem diadalmas hatalmát, inkább a védtelen szerelmesek egymásra utaltságát mutatja.

Ilma (Kiss Mari) és Balga (Tardy Balázs) szintén nem a jól ismert „paraszti zsánerfigurák”, nem bohókásan együgyűek, nincs életre való őserjük. Ilma nem tenyeres-talpas szolgáló, hanem kaján, cserfes szájú, makrancosan pimaszkodó útitárs, aki bár nehezen tűrte férje folyamatos éhségét és bántalmazását, a bántalmazásnál ijesztően erősebbnek bizonyul együvé tartozásuk iránti vágya.³²¹ Balga sem éhenkórász paraszt, vígjátéki buffó, hanem furfangos eszű, dörzsölt vagány ravasz valóságérzéssel, akit a felesége elhagyott.³²²

Ledér (Leviczky Klára) megrontott, megalázott lány, aki zavartan és melankolikusan kószál a színpadi térben.³²³ Mucsi Zoltán fölényes Kurrahja, Tóth József védekező és támadó Duzzogja és Mészáros István csenevész Berrehje az ördögfiak kanonizált játékmódjánál sokkal agresszívabbak, vad és erotizált alakok (Mirigy meztelen, rókafejú lányát nemcsak megölik, hanem sejtetően meg is erőszakolják, ahogyan majdnem Tündét is megtámadják az 5. felvonásban). Küszködnek az ételért, a boldogulásért (kulcsmondatuk a „jobb, ha esszük, mint ha ő esz”³²⁴ lehetne). Őket sem varázsképeségeik határozzák meg, létükért meg kell küzdeniük, s elemi vágyaikat akarják, többnyire kudarcosan kielégíteni. A vándorok

³¹⁸ Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály..., *i. m.* 42.

³¹⁹ A szerepet eredetileg Cserhalmi György játszotta volna.

³²⁰ Koltai Tamás: Égi és földi szerelem..., *i. m.* 12.

³²¹ „(...) keletlenségével, nyafkán elnyújtott hangjával a légiességet erőltető tenyeres-talpasság tünetéje” Koltai Tamás: Égi és földi szerelem..., *i. m.* uo.

³²² Balga szerepét Szikora Zala Márkkal tervezte játszani, aki az olvasópróbát követően lett öngyilkos.

³²³ „Az utolsó ötven év legmegrázóbb Ledérét azóta a pályáról kisodródott, nagyszerű Leviczky Klári élte színpadra, elveszítetten bolyongva a színpadra kertészkedett erdő fái közt, Szikora több sebből vérző egri rendezésében.” Molnár Gál Péter: Hát bizony, Csongor, *Mozgó Világ*, 2006. december, 125–126.

³²⁴ VMÖM 9..., *i. m.* 30. 512. sor

allegorikus figurái, ha nem is játékmódjukban és dikciójukban, de az előadás különösen izgalmas figurái lesznek azáltal, hogy az Éj monológiát követő másodszori megjelenésükkor – megmutatva pusztulásukat – már a Halál csontváz alakja kíséri őket, s mintegy megelőlegezik Csongor és Tünde záró párbeszédét a halálról (Csongor: „Mondd ki bátran, és ne késsél / Megnyugtatni lelkemet. / Mondj halált rám, s ajkaidról / Azt öröm lesz elfogadnom.”, Tünde: „A halál nem büntetése / Annak, aki halni vágy. / Várj egyébre, s óva válassz, / Mert választanod szabad”).³²⁵

Színházi látvány és hangzás

Szikora előadásában egy a realista színházi kódokat felülíró játékstílus megtalálásának igénye kísérelt meg összekapcsolódni a látványvilágot meghatározó tervezők sajátos művészi eszközeivel, stilizált, erőteljes képekben fogalmazó, a dekódolást megnehezítő és/vagy akadályozó, s így az előadásértés szabadságát radikálisan megnyitó gondolatrendszerével.³²⁶

A mise-en-scène egyik legfőbb, hatástörténetileg is kiemelkedő revelációja éppen az, hogy a díszlet és a jelmez már nem egyszerűen a játék lebonyolításának helyszíne és az alakok jellemzésének képi kivetülése, tehát „nem pusztán a színész működésének terepe, hanem öntörvényű létező, szuverén művészi állítás is”.³²⁷

Jovánovics György színpadképe – Szikora koncepciója nyomán, Kazovszkij festményeinek sivatagi tájait is megidézve – az enyészet és a dús vegetáció (látszólagos) ellentétére épült.³²⁸ A teljes színpadot beborító homokban különféle romos, pusztuló

³²⁵ VMÖM 9..., *i. m.* 189. 972–975.

³²⁶ A színházi jelrendszer polifunkcionális és mobilis működési rendjéből adódó értelmezői sokszínűségnek gyökeresen ellentmond Forgács Éva az „alkotó szándékáról” való megállapítása: „[Kazovszkij] érthető, leolvasható képeket akar: utalásai világosak, szimbólumai nem rejtjelek”. Forgács Éva: *El Kazovszkij*, Új Művészet Könyvek 9., Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996. 10.

³²⁷ Forgách András: *A díszlet mint kép*, in: Gáspár Zsuzsa, Szala Boglárka, Szikói Gábor (szerk.): *Díszlet – Jelmez, Magyar scenográfia 1995–2005*, Budapest, Göncöl Kiadó, 2005. 9–13., [azonos szöveggözlés: https://szinhaz.hu/2005/12/22/a_diszlet_mint_kep Utolsó letöltés: 2019.02.15.]

³²⁸ A korszak és (különösen) El Kazovszkij díszlet- és jelmeztervezői művészetének scenográfiatörténeti jelentőségéről meghatározó történeti és művészetfilozófiai áttekintések születtek, amelyek komoly segítséget adtak az előadás színházi látványról szóló fejezetének összeállításához, ld. Forgács Éva: *El Kazovszkij...*, *i. m.*, Forgách András: *A díszlet mint kép...*, *i. m.*, Margócsy István: *Az élő szobor mítosza (Töredék)*, in: *Kiállításkatalógus a Műcsarnok 1990-es gyűjteményes kiállításához*, Budapest, Műcsarnok, 1990., [azonos szöveggözlés: *Playboy*, 1990. február, 18–19.], Rényi András: *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, in: Uhl Gabriella (szerk.): *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, Budapest, Jaffa

rekvizitumok láthatóak: egy félig eltemetett zongora (amelyen csak Ledér játszik), egy rozoga, elrongyolt karosszék, az omladozó kút tört kávakővel, egy homokbucka (amelyből az előadás zárlatában a babaház kerül elő), a csodás almafából lett korhadt farönk, s a belőle sarjadó kopár, csenevész ágacska. Míg ennek a pusztuló világnak éles ellentétéként a színpad háttérében – élő, földlabdás fákból és bokrokból – dús, sűrű erdőt építettek fel, ahol a fákon (mintha) csicsereg(né)nek a madarak, miközben a látványt szinte klasszikus operai keretbe foglalja a rendre felhangzó, hömpölygő későromantikus jellegű zene (zene: Darvas Ferenc).³²⁹ Ez a nagy erejű képrendszer sűrítve fogalmazhatja a múltó idő problémáját: a pusztuló rekvizitumok az elmúlás tárgyai, a sarjadó kis ágacska és a háttér dús vegetációja pedig – elsődleges olvasatban – egy valaha volt azilumot idéznek, vagy éppen a lehetséges jövőt előlegezik. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a természeti környezet, az erdő örökkévalósága és a tárgyi világ enyészetének ellentételezése csupán látszólagos, hiszen a céljuk vesztetten tévelygő, bókászó szereplők számára a színhely mindvégig azonos (tehát folyamatosan ugyanoda térnek vissza), s a hármastánc (a játéktörténet szinte kötelező elemének) nyoma sincs, azaz minden „életösvény” és a világlátások sokfélesége is ugyanoda torkollik, akkor a „szabadságot, szomorúságot, elmúlást is befogadó esztétikus harmónia”³³⁰ inkább univerzális diszharmóniaként értelmezhető, ahová a (színen kívüli) semmiből lépnek elő, és oda is térnek vissza a szereplők. A valóságos(nak tűnő) tér csupán előadásról előadásra pusztuló „ámítás”, színpadi díszlet kopár bozóttal, életteleenné váló lombokkal, barnára zsugorodott és csapatostul hulló levelekkel – az elhaló, mindenben győztes enyészettel.³³¹

Kiadó, 2008. 33–46., Urbanovits Krisztina: *Kortárs képzőművészek... i. m.*, Rényi András: *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij életmű, A Magyar Nemzeti Galéria kiállításkatalógusa*, Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2015.

³²⁹ Jovánovics díszletének különlegességére Esterházy Péter is felhívta a figyelmet. A *Függelék a Kis Magyar Pornográfiához* írásának „Aki.” címszava alatt ez olvasható: „Aki gyerek látta Egerben Jovánovics György *Csongor és Tünde*-díszletét, az abban a pillanatban, hogy fölment a függöny, tudta: mi a színház.” Esterházy Péter: *Függelék a Kis Magyar Pornográfiához*,

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00056/esterhazy00067/esterhazy00067.html> Utolsó letöltés: 2018.09.10.

³³⁰ Tarján Tamás: *Porból vétetve... i. m.* 7.

³³¹ Gelsi Zoltán a természeti/organikus környezet színpadi és filmes megjelenítéséről írott szakdolgozatában felveti annak a problémáját, hogy az egeri *Csongor és Tünde* díszlete „nem tudott megfelelő narratív környezet biztosítani. Ezen probléma okaként valószínűleg a változatos fénytechnika hiányát határozhatjuk meg. Megfelelő világítással egy ilyen rendkívül gazdagon beépített díszlet ugyanis igazán valóságos és sokrétű környezetként tud hatni a színházban”. Gelsi Zoltán: *„A vegetáció ábrázolása színpadon és filmvásznon”*, Szakdolgozat, Témavezető: Duró Győző, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező Tanszék, 2014. 21.

Jovánovics és Kazovszkij színpadképe rendkívüli formai és gondolati egységet valósított meg: a már elpusztultnak és az éppen pusztulónak egyaránt helyet adó díszlet tája és rekvizitumai pontosan ugyanahhoz a festői, sötétbe forduló világhoz tartoznak, mint a szoborszerű jelmezek. A mindenütt szálló por, a mindent elborító homok és az érzékcsalódások fátylai lesznek az előadás uralkodó metaforái. El Kazovszkij öltözékeinek forma- és színvilága korokat, stílusokat, játékkonvenciókat és olyan (leginkább ön)idézetszerű utalásokat vegyít,³³² amely nemcsak a szerepeket, hanem a *Csongor és Tünde* előadáshagyományát is képes újraértelmezni. A jelmezek akár tekinthetőek a *Dzsan Panoptikumok* gyönyörű fantáziavilága folytatásainak is, hiszen a *Panoptikumok* ruháinak formái és jellegzetes motívumai jelennek meg bennük (gondoljunk akár a szereplők megkötözött testére, az Éj vonulására vagy Ledér tálcaszerűen kiképzett, égő mécsesekkel teli kalapjára).³³³

Az előadás scenográfiája egyfajta *individuális mitológiaként* olvastatja újra a Vörösmarty-szöveget: klasszikus mitológémák kisajátítása és kombinálása történik meg mind a karakterek színvilágában (Csongor figuráját a kék, Tündét a fehér és rózsaszín, Ilmát a drappos szürke és sárga, Ledért a bordó, az Éjt hagyományosan a fekete szín uralja), mind a kazovszkiji „élő szobrok” kompozícióiban. Csongor félmeztelen testén átvett égszínkék palástja, nyakán keresztezett kötelekkel átkötött sapkája és valamiféle hőstoposzt megidéző kardja egy utópisztikus harcos képzetét kelti.³³⁴ A női szereplők mindegyikének fejét

³³² „(...) a festői látomásban naturalizmus vegyül némi lebegő szürrealizmussal” Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály..., *i. m.* 42., „Csongor szamurájra emlékeztet, a többiek a középkor és a századforduló hangulatát egyaránt árasztva a gótika és a szecesszió különös egyvelegében pompáznak.” Gábor László: „Itt fogunk mi...”, *i. m.* 4.

³³³ El Kazovszkij tervezőművészete – aki Rajk Lászlón keresztül került kapcsolatba Szikorával – tulajdonképpen egyfajta kiteljesítése, továbbgondolása képzőművészeti tevékenységének. A színpadi látványról alkotott elképzelései az 1977-től rendszeresen bemutatott *Dzsan Panoptikum*nak nevezett performanszaiban fogalmazódtak meg: így a színek és formák buja, hedonisztikus gazdagsága és pompája, a „szépség önértéke” vagy az emberi testek szoborszerű ábrázolása. Mindennek nagyszerű bemutatását adta a 2015. november 6.–2016. február 14-ig a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett El Kazovszkij életmű-kiállítás. Ld. El Kazovszkij: *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij életmű*, a kiállítás a Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria és az El Kazovszkij Alapítvány együttműködésében valósult meg, a kiállítás kurátora: Rényi András, 2015–2016.

³³⁴ A kritikákban rendre visszatérő távol-keletiség megidézéséről Duró Győző a következőképpen vélekedik: „Ami pedig a Szikora-féle *Csongor és Tündét* illeti, kétségtelen, hogy a ruhákról megállapítható egyfajta »általános távol-keletiség«. A főhős fejfedője például valóban emlékeztet a kínai, koreai és japán uralkodói udvarok hivatalnoki kalapjaira (persze ezek mind a kínai császári bürokrácia szokásaiból eredeztethetők), illetve a köpeny és a kard is keletinek tűnhet számunkra. Egyetlen náció viseletére (pl. a japánéra) azonban nem lehet

kendővel áll alatt megkötött, tányérszerű kalap fedí, Ilmáén gyümölcsöstál, Mirigyén állattetem csontváza.

Testhez simuló ruháik és kiegészítőik (a szereplők mezítlábassága, ami a nyomok, a nyomhagyás fontosságát is súlyossá teszik a játékban, Ilma lecsatolható hattyúszárnya, amelyből Balga tépkedi majd a tollakat, az ördögfiak, mint bukott angyalok tündérszárnymaradványai) szintén az alakok képzőművészetiileg megragadott, a látvány egészére és a karakterértelmezésekre is ráutaló szoborszerű kompozíciókat hangsúlyozzák.

Kazovszkij visszatérő témája, a megkötözött emberi test ábrázolása, amely összetartja és feldíszíti a szereplőket, a szöveget és az előadás-olvasást is újraíró tartalommal tölti meg. Nemcsak Mirigy, Ledér és Balga jelmezének meghatározó elemei lesznek a testükön rácsozatot képező szalagok és kötelek, hiszen az Éj teste is kötelekkel átszőtt, hanem az összes szereplő – a világrend működő és működtető szabályainak, a gúzsba kötő (örök vagy pillanatnyi) létezésnek való – egységes kiszolgáltatottságát mutatják.³³⁵

Az előadás hatástörténete

Az előadást a színikritika-írás szinte egyöntetűen az évad egyik legjobbjának tekintette,³³⁶ amely a Művelődési Minisztérium nívódíja mellett a Színikritikusok legjobb díszletért adható díját is megkapta, s több nomináló – jelezve a színészi játékkal kapcsolatos fenntartásait – az ugyanabban az évadban bemutatott Katona József színházi *Három nővér* és *Coriolanus*, a Monteverdi Birkózókör Jeles András rendezte *A mosoly birodalma* és Ács János *Munkásoperettje* mellé emelte.³³⁷

lokalizálni ezt az öltözködési stílust.” Duró Győző személyes közlése, 2014. május 2., Budapest

³³⁵ Így lesz az előadásnak is kulcsmotívuma „a megközelíthetetlen szépség megközelítése és az eltárgyasítás: a személyes és a személytelen, az alany és a tárgy konfliktusa”. Forgách András: *A díszlet mint kép...*, i. m.

³³⁶ „Lírai vízió és történelemfilozófia, a romantikus belső látomás kivetítése dekadenciába hajló képekbe; fordulat Vörösmarty drámai költeményének színpadi pályafutásában” Koltai Tamás: *Égi és földi szerelem...*, i. m. 12., „Olyasféle előadását, amilyent az egri Gárdonyi Géza Színházban rendezett Szikora János, még sohasem láthattunk. Minden eddigittől merőben eltér, s e meglepetés magában is erény.” Bogácsi Erzsébet: *Csongor és Tünde, Magyar Nemzet*, 1986. január 20. 4., „szépen és főségesen komponált előadás” A. L. [Ablonczy László]: *Kopár fa...*, i. m. 4.

³³⁷ Részletek az 1985-86-os évad Színikritikusok-díja nominálóinak indokolásaiából és évad-összefoglalóiból: „Jovánovics György munkájánál a »díszlet« szó pontatlan. Teret, közeget teremtett, amiben megvalósulhatott Szikora János kiváló Csongor és Tünde-rendezése.” (Bérczes László), „Bizonyítéknak talán elég, ha Szikora János színháztörténeti érdekességü

Az előadást néhány hónap egri játéksorozat után, ahol folyamatosan komoly problémát jelentett az értő segítség nélkül hagyott, kisiskolásokkal megtöltött nézőtér harsánykodása,³³⁸ sikerült néhány előadás erejéig, módosított szereposztással átmenteni a Schwajda György igazgatta szolnoki színházba.³³⁹ S bár Szikora János igazgató, akinek 1987. augusztus 30-ig szólt egri megbízatása, költségvetési támogatás híján, az állandó társulat és az ehhez szükséges infrastruktúra ígéretését megelégedve 1986 nyarán átszerződött a Vígszínházhoz, egri jelenlétével és *Csongor és Tünde*-előadásával nemcsak az en suite- és repertoárjátás, illetve a befogadósínházak helyzetének (évtizedekkel később is jelen lévő) visszasságaira mutatott rá,³⁴⁰ hanem – s talán legfőképpen – a rendezői gondolat és a képzőművészeti látvány példaértékű egységének megvalósítható voltára. Arra az 1970–

Csongor és Tünde-konceptiójára hivatkozom, amit megfelelő színészi erők híján nem sikerült az elképzelés szintjén megvalósítani” (Földes Anna), „Szikora János Csongor és Tünde rendezői koncepcióját kivételesen eredetinek és nagyszerűnek érzem; a darab színháztörténete szempontjából is jelentősnek. Számomra ez volt »a legjobb rendezés« az elmúlt évadban; fájdalom, az előadásban az elképzelés nem valósult meg maradéktalanul.” (Koltai Tamás), „Az évad legjobb és legérettebb előadása minden bizonnyal az Ascher Tamás rendezte Három nővér; mégsem lehet említés nélkül hagyni az egri – illetve szolnoki – Csongor és Tündét, hisz bizonyos értelemben mégiscsak ez volt a nagy esemény. Úgy érzem, nem túlzás, ha arról beszélünk, hogy Szikora János valami eredendően újat hozott a magyar színházi életbe, olyasmit, amit irigylő tekintettel eddig inkább más, nagyobb hírű nemzeti színházi kultúrákban láthattunk: a múlthoz való szerves, mégis polemikus kapcsolódást, ami – ha igazán alkotó törekvésről, egyéniségről van szó – élő forrássá teszi a klasszikát. Ráadásul Szikora nincs egyedül vállalkozásával, épp e tekintetben rokonítható Csongor és Tündéje Jeles András Angyali üdvözlés című filmjével. A két alkotás egymást erősíti: épp azért a Csongor és Tünde jobb, odafigyelőbb sajtót - és díjat is érdemelne. Milyen díjat? Az eredmény leghatásosabban az előadás látványosságában érhető tetten, magam ezért szavaztam Jovánovics György díszletére és El Kazovszkij jelmezére, ám e szavazat nem kevésbé a rendezőnek kíván szólni, hisz elképzelése döntően meghatározta munkatársainak teljesítményét.” (Pályi András), „(...) »bejött« a sok mázsa homok, az erdő, a zongora, a karszék, és nem »eljátszotta«: némiképp »megrendezte« Szikora János kiemelkedő jelentőségű, újraértelmező előadását) (...) El Kazovszkij (...) »csomagolásai« ugyancsak segítettek abban, hogy a meséből mese maradjon, ami maradhat, ám szellemmé szabaduljon az évszázada ledugaszolt létfilozófia” (Tarján Tamás); Részletek az 1985–86-os évad Színikritikusok-díja nominálóinak indokolásaiból és évad-összefoglalóiból, ld. Színikritikusok Díja 1985/86., *Színház*, 1986. október, 1–15.

³³⁸ „Nem anyagi és szellemi pazarlás az évad egyik legjobbját, az egri Csongor és Tündét megbuktatni viháncoló kisiskolások előtt, s aztán hagyni semmivé foszlani? (...) Hány érdemtelen előadást lehetne »megspórolni« egy-egy sikerült produkció en suite körbeutaztatásával” Koltai Tamás: *Égi és földi szerelem...*, i. m. 12.

³³⁹ A szolnoki előadás próbái 1986 márciusában folytak, a beálló szereplők pedig Takács Katalin (Mirigy), Juhász Róza (Ilma), Pusztai Péter (Kalmár), Tóth Tamás (Fejedelem) és Szabó Edit (Rókalány).

³⁴⁰ Koltai Tamás például revideálja korábbi, *Kritika* folyóiratbeli álláspontját, ahol Mihályi Gáborral a színházi struktúráról vitázott, s a színház legkisebb morális egységének az állandó

1980-as években (újra)induló tendenciára, ahol színházi alkotók (kezdésképpen Zsámbéki Gáborral, Székely Gáborral és Ascher Tamással, Valló Péterrel és Paál Istvánnal, majd Zsótér Sándorral, Kovalik Balázssal, Pintér Bélával, Schilling Árpáddal, Mundruczó Kornéllal, Alföldi Róberttel, Vidnyánszky Attilával és a 2010-es évek új rendezőnemzedékének több tagjával) hosszú távú, rendszeres együttműködése képes megvalósulni képzőművészekkel, szcenikusokkal, fény- és hangtervezőkkel. S arra a posztmodern képiség színháza felé irányuló szükségszerűségre is, amelyben a színpadi kép (átformálva a színpadi díszlet és jelmez esztétikáját) úgy tudja megőrizni önállóságát, hogy közben nemcsak izgalmas vizuális közeget teremt, hanem domináns elemévé is válik az előadásnak.

társulatot tekintette. „(...) valószínűleg jobban járnánk olyan részleges stagione-rendszerrel, amelyben több Csongor és Tünde-szerű alkalmi produkció jöhetne létre, s ha már létrejött, végig tudná járni az ország színházait. S hátha még Budapesten is találna befogadó színházat (értsd: épületet). (...) A zárt struktúra a tehetségtelenség, a kényelmesség és a kockázatmentesség biztos menedéke. (...) Az egi bemutató után egyetlen művészi parancs lett volna: megcsinálni még egyszer Pesten, háromszor annyi próbaidővel, fél évre beépíthető színpaddal, optimális szereposztással. De hát erre nincs struktúra, nincs épület, nincs társulat, nincs színész, vagy csak beszédhibás.” Koltai Tamás: Évadvég, magyar átlag, *Élet és Irodalom*, 1986. június 27. 12.

II.2.2 „(...) mindig ugyanazt az előadást rendezem (...)” – Ruszt József: *Csongor és Tünde*, 1991.³⁴¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Független Színpad társulata 1991 februárjában a *Csongor és Tünde* bemutatójával nyitotta meg a VIII. kerületi Vörösmarty Művelődési Házban kialakított színháztermét, amelyet Ruszt egykori mesteréről, Nádasdy Kálmánról neveztek el. A külső-józsefvárosi Golgota úton, a Ganz-MÁVAG Rt. kolóniájának területén működő művelődési ház pinceklubja ekkor már sokak számára ismert volt, hiszen itt működött az 1980–1990-es évek egyik, ha nem legismertebb underground zenei központja, a Fekete Lyuk. Az 1989 decemberében, tehát színházi évad közben a Szegedi Nemzeti Színháztól botrányos körülmények között függetlenedő, majd a korabeli sajtóvisszhangból pontosan nyomon követhető ellenszenv és ellenségeskedés miatt³⁴² a városból is távozni kényszerülő alkotócsoporthoz számára „valóságos csodának számított, hogy van egy hely, ahol lehet próbálni, létezni, és majd előadásokat tartani”.³⁴³

A Golgota úti „talált térről” gyorsan kiderült, hogy nem képes a főváros színházjáró közönségét vonzani. A finanszírozás szűkössége és kiszámíthatatlansága miatt³⁴⁴ a folyamatosan létbizonytalanságban dolgozó, játszóhelyről játszóhelyre vándorló társulat – bár

³⁴¹ Ruszt József: *Csongor és Tünde*, A bemutató dátuma: 1991. február 26., A bemutató helyszíne: Vörösmarty Művelődési Ház, Nádasdy Kálmán Terem, Rendező: Ruszt József, Szerző: Vörösmarty Mihály, Jelmeztervező: Papp János, Színészek: Bagó Bertalan (*Csongor*), Fritz Katalin (*Tünde*), Fehér Juli (*Ilma*), Both András (*Balga*), Olasz Ági (*Ledér*), Kolti Helga (*Mirigy, Éj*), Kaszás Géza (*Kalmár, Kurrah*), Kalocsay Miklós (*Fejedelem, Berreh*), Németh Gábor (*Tudós, Duzzog*). Köszönettel tartozom Nánay Istvánnak és Tucsni Andrásnak az előadás-elemzés elkészítéséhez nyújtott segítségükért.

³⁴² „(...)ennek a színháznak most Kós Károlyokra és nem Matuska Szilveszterekre van szüksége” Gregor József 1989-es szavait idézi: Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József, Zalaegerszeg, Független Színpad 1982–1993*, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház és Tucsni András kiadása, é. n. [2013.] 125.

³⁴³ Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József, Zalaegerszeg...*, i. m. 134.

³⁴⁴ A Független Színpad garantált költségvetési támogatásban nem részesült, a pályázati pénzek pedig évadra és egyes produkciók létrehozására szóltak. A Fővárosi Tanács színházi alapjától kapott 12 millió forintos támogatásból próbáltak meg a Ganz-telep régi kaszinójának faborításos, parkettás termében fekete körfüggönnyel és minimális világítástechnika beszerzésével minél inkább színházi körülményeket teremteni, ugyanis a termet eredetileg nem lehetett elsötétíteni.

kiemelkedően sikeres előadásokat hozott létre –³⁴⁵ néhány évad alatt felmorzsolódott.³⁴⁶ Nánay István megfogalmazásában a „szükségből formáltak erényt”,³⁴⁷ amikor pénz híján, minimális színpadi infrastruktúrával hozták létre (a szakírók szerint Artaud, Brook és leginkább Grotowski hatását mutató)³⁴⁸ „szegény- és szertartásszínházi” előadásaikat,³⁴⁹ amelyekben evidenciának tekintették a drámaszövegek újraolvasásának legitimitását, illetve

³⁴⁵ Előbb a szegedi egyetem, a JATE pinceklubjában dolgoztak, itt mutatták be 1990 januárjában első, legnagyobb sikerű előadásukat, a *Rómeó és Júliát*, amelyet a budapesti közönség 1990 februárjától láthatott az Almássy téri Szabadidő Központban. 1990. május 15-én a budapesti Katona József Színházban tartották második, *Az ember tragédiája*-premierjüket, amelyet év végén még egy követett, a november 12-én Nyíregyházán, majd december 20-án a budapesti Rezső téri templomban bemutatott *Passió magyar versekben*. Ezt követte a *Csongor és Tünde* premierje 1991 februárjában a Golgota úti Ganz-telepen. A különösen rossz hírű környéken lévő, a főváros kulturális központjától meglehetősen távoli játszóhelyet leginkább próbateremként tudta használni a társulat. Izgalmas színháztörténeti dokumentum, hogy a Magyar Televízió éppen innen, a Nadasdy teremből közvetítette 1991. április 24-én *Rómeó és Júlia*-előadásukat, amelynek kezdése előtt Ruszt maga mutatta be játszóhelyüket a tévénezőknek. A közvetítés komoly reklámot jelentett számukra, de a helyszín problémáit nem tudta orvosolni.

³⁴⁶ „A bomlás okait nehéz elemezni, de gyorsította a folyamatot a sok-sok kényelmetlenség, az igazi otthon hiánya is. (...) Addig tervezni nem érdemes, amíg nincs meg a színház működtetéséhez szükséges anyagi háttér. (...) A színészek saját ruhájukban játszanak. Egyszer csak monotonná válik a kényszer szülte sajátos játékműködésünk is, tehát szükség lenne a produkciók igényesebb képzőművészeti megjelenítésére. (...) Abszurd, hogy ma Magyarországon egy viszonylag jó nevű pasas képtelen pénzt szerezni ahhoz, hogy színházat csináljon.” Volt egyszer egy színház!, Ruszt Józseffel beszélget Szilágyi Ágnes, *Népszava*, 1993. március 29. 6.

³⁴⁷ Nánay István: *Ruszt József*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002. 109.

³⁴⁸ „Ruszt a tőle megszokott módon, valamint az artaud-i törekvésekhez is híven rituális színházat rendezett.” Darida Veronika: A kegyetlenség kísértése, A Cenci-ház története: Shelley, Stendhal és Artaud nyomán, illetve a k2 bemutatója apropóján, *Színház*, 2018. június, 40., A „Grotowski színházával való találkozás ugyanis világossá tette, hogy a puha diktatúrában az alternatívát nemcsak a színházi formanyelv, hanem a működés mássága (a kettős színpadi beszéd gyakorlata ellenében alakuló egyenes beszéd) is meghatározza.” Kiss Gabriella: A magyar színházi hagyomány..., *i. m.* 49., Ruszt előadásaival kapcsolatban Brook legtöbbet idézett a gondolata a következő: „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.” Peter Brook: *Az üres tér*, Koós Anna (ford.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973. 5., Ld. még Antonin Artaud: *A könyörtelen színház, Esszék, tanulmányok a színházról*, Betlen János (ford.), Budapest, Gondolat, 1985., Antonin Artaud: *A színház és az istenek, Válogatott írások*, Szeredás András, Hárs Ernő, Betlen János, Zimre Krisztina, Páll Csilla (ford.), Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999., Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009.

³⁴⁹ Az életmű nemzetközi színházi párhuzamairól részletesen ld. Huber Beáta: *Tran(s)zakciók...*, *i. m.* 174–205.

az előadások formanyelvének színháztörténeti tradíciókat részben felhasználó, részben felülíró szabadságát.³⁵⁰

A *Csongor és Tünde* független színpadi előadásának tétje az volt, hogy a rituális színház hagyománytörténetébe önmagát beleíró ruszti színházesztétika képes-e megvalósulni egy definiáltan népművelői színházi profil keretei között.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Ruszt hasonlóan Hont Ferenc 1937-ben szintén Szegedről induló Független Színpadának ars poeticájához, amelynek egyik alappillére a klasszikus magyar művek korszerű értelmezése és bemutatása volt, a *Rómeó és Júlia* 1990-es sikerét követően alig egy évad alatt, gyors egymásutánban vitte színre *Az ember tragédiáját*, az Universitas együttesben már nagy sikerrel játszott, a csíksomlyói passiójátékok szövegeiből összeállított *Passió magyar versekben*-előadását, Csokonai *Az özvegy Karnyónéját*, Gábor Miklóssal és Avar Istvánnal a *Dybukot*, illetve a Szentendrei Teátrummal koprodukcióban az első ismert magyar énekes játékot, a *Pikko hertzeg és Jutka Perzsit*. Ruszt nem csak játszható és igen igényes repertoárt hozott létre társulatának, de választott bemutatóival mindvégig elősegítette fiatal, főképp pályakezdőkből álló csapata társulatépítését és színészképzését.³⁵¹

Évtizedek óta foglalkozott a *Csongor és Tündével* – Nánay István megállapítása szerint több korai naplójeljegyzése is szól erről –, 1976-ban beavató színházi előadást rendezett belőle Kecskeméten, 1979-ben az MTV-nek készített „Cimbora matinét”, majd 1987-ben, a 150 éves Nemzeti Színház jubileumi évében tervezte bemutatni Vörösmarty

³⁵⁰ „Szegény színház, de nem úgy, ahogy Jerzy Grotowski gondolta. Szegény, földönfutó színészek, akik sérelmeik miatt otthagyták Tisza-parti anyaszínházukat. Nincs állásuk, nincs pénzük, nincs fedél a fejük fölött. Nem esztétikai meggyőződésből, hanem kényszerből használják egyetlen munkaeszközként önmagukat, a testüket. Tiltakozásul a színházi és színházon kívüli hivatalnokok packázása ellen. A tiltakozás sajátos módját választották. Színházat csinálnak. Ellenszínházat. Csakazértis színházat. Dafke színházat.” Koltai Tamás: *Dacos reneszánsz, Élet és Irodalom*, 1990. március 9. 13.

³⁵¹ „Azt tervezték, hogy az elkövetkező években közép-európai színházi hagyományokra – a magyar iskoladrámára, a cseh polgári s a lengyel báb- és vásári színházra – alapozott stílus kimunkálásán dolgoznak” Nánay István: Ruszt..., *i. m.* 110., Ruszt színészpédagógiai elképzeléseiről ld. Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József, Színészdramaturgia, A Színitanoda*, Zalaegerszeg, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, é. n. [2010.]

művét,³⁵² amely részben betegsége, részben a Malonyay Dezső–Vámos László-féle vezetést felváltó, s Ruszt munkájára igényt nem tartó új igazgató, Csiszár Imre miatt maradt el.³⁵³

Ruszt felhasználva az 1979-es beavató színházi tévéváltozat forgatókönyvét, a független színpadi előadáshoz maga végezte el a Vörösmarty-szöveg további dramaturgiai átszerkesztését. A cselekménymenet linearitásán nem változtatott, de – naplófeljegyzései alapján – „a meglehetősen kusza cselekményvezetésű, bár tiszta szerkezetű darabból”³⁵⁴ főképp a romantikus szöveg monologikus bőbeszédűségét megszüntetve a „tempó-ritmus és arányok tekintetében a színészeknek játszható, a nézőnek pedig figyelmesen befogadható”³⁵⁵ dramatikus anyagot hozott létre. Az eredeti szöveg több mint harmadát elhagyta, s a szünettel játszott, alig két órás előadásban egyrészt a cselekmény ruszti olvasatának, Csongor *beavatástörténetének* fordulópontjaira és meghatározó szereplőire helyezte a hangsúlyt, másrészt (akárcsak a *Rómeó és Júlia* esetében) itt is felerősítette a játékos-komikus és a filozofikus-tragikus egységek kontrasztját.³⁵⁶ A dramatikus szövegben nyomon követhető maradt a címszereplők mesei utazása (elválásuk és egymásra találásuk), de mégsem a cselekmény ilyenfajta színrevitele lett az előadás központi szervezőelve, még akkor sem, ha folyamatosan reflektáltak a szöveg mesejátékként való olvasásának tradíciójára.

Rendezés³⁵⁷

Ruszt darabválasztásával ismét visszatért egy olyan naiv és rituális, „a pogány kúnok idejéből”³⁵⁸ elképzelt magyar kulturális ősforráshoz, amelyben – meglátása szerint – ugyanúgy jelen van a 19. század és a 20. század végének transzcendencia- és mítoszkeresése

³⁵² „Februárban mutatjuk az új Csongor és Tündét Ruszt József debütáló rendezésében”

Vámos László főigazgató ünnepi beszéde..., *i. m.* 444.

³⁵³ „Hangsúlyoznom kell, hogy művészként tökéletesen egyetértek az új vezetés döntésével. (Magam sem szerződtetném magam, ha én lennék Csiszár Imre helyében.) Ötvenhárom éves vagyok, képtelen beilleszkedni más művészi koncepciójába. Sőt! Úgy érzem, depressziós és identitászavarom már a praktikus értelemben vett, egyszerű rendezői munkámat is zavarja.”

Ruszt József levele Glatz Ferenc kultuszminiszterhez, in: Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 150.

³⁵⁴ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 170.

³⁵⁵ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 171.

³⁵⁶ A Független Színpad előadásából kimarad pl. a boltos rác, a kútból kilépő alak és a Nemtők jelenete, a Csongor családjára és Ledér élettörténetére való utalások, az ördögfiak első megjelenése, s így Mirigy rókává változtatott lányának üzése és meggyilkolása is.

³⁵⁷ A *Csongor és Tünde* értelmezés- és játékhagyományát alapjaiban újrajró rendezői koncepcióról részletesen ld. Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 163–176.

³⁵⁸ VMÖM 9..., *i. m.* 7. 6.

és kudarca, a szerelemvágy eszmei-idealisztikus komolysága és a vásári játékosság. Olvasási stratégiájának kiindulópontja a *Csongor és Tünde*-értelmezések hagyományos olvasásmodelljének olyan újraértése, amelyben megmutatható Csongor elcsábításának „Kanosszája” (ezt nevezi Ruszt „tisztá és szép artaud-i gondolatnak”),³⁵⁹ és láthatóvá tehető az előadás vígjátéki-mesei fordulatai között is Csongor szenvedéstörténete („egyfajta grotowskiáda”).³⁶⁰

Ruszt rendezése egy tündérmese játékossága, komikus-ironikus elemeinek keveredése és egy passiótörténet megrázó drámaiságának átélhetősége és közvetíthetősége között kísérel meg egyensúlyt teremteni. A metafizikus-transzcendentális történetben nem Csongor és Tünde szerelmi egymásra találása a súlypont („Csongor »együgyűsége« egyben költői minősége is, hisz Tündén kívül *nincs más ügye!*”),³⁶¹ hanem a fiatalember beavatása „a Szerelm és az Élet viszonyának misztériumá[ba]”.³⁶² Az előadás tétje, hogy a „földi” eszközökkel is harcoló, „alvilági »ellen-istenasszony«”³⁶³ Mirigy, aki megkettőzött alakjában a világot teremtő, „minden dolgok okságát és eredetét jelentő”³⁶⁴ Éj szerepét is felveszi, vagy az égi Tünde lesz-e képes megszerzi a Csongorban megtestesülő földi vágyakat.³⁶⁵ Ruszt értelmezésében az Éj, Mirigy és Tünde együtt, egy személyben alkotják a „női princípiumot”, elgondolása szerint ezért is kellene a három nőalakot azonos színésznek játszania.³⁶⁶ S bár

³⁵⁹ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 163.

³⁶⁰ Uo.

³⁶¹ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 165.

³⁶² Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 164.

³⁶³ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 167.

³⁶⁴ Uo.

³⁶⁵ Az Éj és Mirigy szerepeinek összekapcsolása Ruszt és a korabeli színházi szakírás számára is értelmezési problémákat vetett fel: „(...) az más kérdés, hogy melyik figura a meghatározó, ugyanis Rusztnál Mirigy ölti fel az Éj alakját, hogy eltérítse szándékuktól a szerelmeseket, míg ontológiailag s az egész cselekményre vonatkoztatva alighanem fordított lenne a szereposztás.” Nánay István: Ruszt..., *i. m.* 116., „Mirigy játssza az Éjt is. Ez némileg zavaró. Vagy ki tudja? Így reménytelenebb a példázat.” M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Nádasdy Kálmánról, *Népszabadság*, 1991. március 2. 7., Ruszt játéktechnikai szempontból (is) értelmezi a szerepek összekapcsolását: „Bár lehet, hogy így »irodalmi zavar« keletkezik az értelmezésben, de nem a játékban, ezért a színészek nagyobb játékenergiát használhatnak fel egymásból és plasztikusabb, cselekvőbb tempó-ritmus technikát alakíthatnak ki a veszélyes és unalmas, sőt, helyenként követhetetlen »szöveg-megélés« helyett”. Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 176.

³⁶⁶ Ruszt gyakran élt a szerepösszevonás, illetve szerepkettőzés módszerével: *Az ember tragédiája* független színpadi előadásában az Úr vett fel több alakot, míg a *Passió magyar versekben* Lucipert és Júdást játszotta azonos színész. A szerepösszevonások – ha nem is feltétlenül a Ruszt-féle értelmezés mentén – több *Csongor és Tünde*-előadásban is megjelentek: azonos színész játszotta Mirigyét és az Éjt Novák Eszter 1994-es új színházi, Molnár Piroska 2007-es Színház- és Filmművészeti Egyetemen rendezett és Szigethy Gábor

Csongor közvetlenül sem az Éjjel, sem pedig a nőiség egy ismét másfajta képét megformáló Ledérrel nem találkozik, e (nem) találkozások az előadást értelmező néző tekintetében mégis létrejöhetnek.

Az önmaga tehetetlenségébe zárt Csongor szemlélődése, pontosabban sodródása (meg)érthető, hiszen – akárcsak a misztériumdrámákban – nem ő küzd, hanem érte küzdenek. Maga szabadítja a világmindenségre Mirigyét, majd ő az, aki a faörzű boszorkány helyére fekszik, azt remélve, hogy találkozhat Tündével. Szenvedéstörténete a tündérlány távozását követően kezdődik, folyamatos keresése (hiszen már első megszólalásakor a befejezettségről, a lezárultságról beszél)³⁶⁷ egyfajta örök és változatlan, eszmei létező. Világutazása, az „égi szép”³⁶⁸ megtalálása akár álmoként is értelmezhető, amely a (vágott) csodafa tövében kezdődik, s ott is ér minden bajt feloldó, boldog véget.³⁶⁹ Az előadás zárópillanatai, a Mirigy indításával, majd – a címszereplők kivételével – közösen, kórusban elmondott utolsó néhány sor („Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem”)³⁷⁰ a mítoszok rendteremtő zárlatának megnyilvánulása, amely az újravágyott, gyermekkori fantázia és/vagy az evilágban lehetséges megbékélés és kiegyezés felől értelmezi a zárlatot.³⁷¹

A többféle szerepbe lépés nyílt mozzanata (Mirigy és az Éj, illetve az ördögfiak és a vándorok azonos színészekkel játszátása) főképp a néző- és játéktér elkülönítésének, átjárhatatlan viszonyának megszüntetésével (hiszen a színészek a nézők között ülnek, onnan lépnek be és oda ülnek vissza jeleneteikből) egyrészt a posztdramatikus/posztmodern színház nézői és színészi átélésének megakadályozását, a színházi szituáltságban felfüggesztődő

2010-es győri előadásában, míg az ördögfiakat és a vándorokat – Rusztnál korábban – Kerényi Imre 1976-os Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd Puskás Zoltán 2011-ben a Vígszínház Házi Színpadán bemutatott előadásában alakították azonos szereplők.

³⁶⁷ „Minden országot bejártam, / Minden messze tartományt” VMÖM 9..., *i. m.* 7. 1–2.

³⁶⁸ VMÖM 9..., *i. m.* 7. 4.

³⁶⁹ „Ha az előadásban ez következetesen és érzékletesen megvalósítható, akkor nemcsak egy történetet játszunk el, hanem egy *mítoszt* is, amelyben – bár meseelemekkel – elrendeződik és *lelepleződik* a világ rendje, ahogy az a Grotowski-előadásokban történni szokott. Ehhez persze – éppen a mese naivitása miatt – az is fontos, hogy minden figura leleplezze önmagát, ugyancsak Grotowski módszerének megfelelően.” Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 165.

³⁷⁰ VMÖM 9. 192. 1064–1067.

³⁷¹ Ruszt értelmezése erős kapcsolatot mutat V. J. Propp varázsmese-kutatásainak megállapításaival. Vö. Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*, Soproni András (ford.), Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.

színelés „önleplezését”, másrészt a színházi reprezentáció olyanfajta játékát eredményezte, amelyben kiemelkedően hangsúlyossá vált a szerepek közötti viszonyok értelmezése.³⁷²

Színészi játék

A *Csongor és Tünde* bemutatásakor a Független Színpad közösségének munkamódszere,³⁷³ illetve előadásaik meghatározó formanyelvi elemei már kialakultak: a megszokott színházi elemek hiányával dolgoztak, ahol nem volt klasszikus értelemben vett díszlet, jelmez és illúzióteremtő világítás, csak a nézői fantázia, s a nézőhöz intim közelségben folyó játék. Mindez megidézheti az angol reneszánsz színház játékmódját, a Rusztra néhány évtizeddel korábban, közismerten nagy hatású birminghami egyetemisták csupasz padlón játszott *II. Edward*-ját vagy az 1970-es évek magyar amatőrszínházi mozgalmát, ahol „a játszó utcai ruhája, sminkje, frizurája válik színházi jellé, nincs vagy minimális az anyagiságában is díszletet jelölő díszlet, illetve realista-naturalista jelhasználatban megszokott rekvizitum”.³⁷⁴

A korabeli recenziók közül több is e formanyelv ismétlődő elemeit egyfajta tartalmát vesztett formalizmusnak minősítette,³⁷⁵ holott – pl. a *Csongor és Tünde* esetében – a szüzsé poétikussága éppen a megjelenítés puritánsága által hozott létre izgalmas feszültséget, s szabadította ki a művet a patetikus-historizáló szavalás, a mesejátéki tradíció és a szofisztikált népszínműjátás konvencióiból.³⁷⁶

Ruszt alapvetően írta át színészeivel az előadás-hagyományban megszokott nonverbális jelek használatának konvencióit: legfeltűnőbbben akkor, amikor az elhangzó szöveget stilizált vagy azt éppen ellenpontoszó, ironikusan reflektáló mozdulatok kísérték,

³⁷² Kékesi Kun Árpád az 1990-es évek rendezői színháza és színházi paradigmaváltása egyik meghatározó momentumának éppen a reprezentáció ilyenfajta felnyitását tekinti. ld. Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka...*, i. m. 85–104.

³⁷³ „Színházat csak úgy lehet csinálni, ha az emberek nem mennek szerteszét.” Nánay István: *Ruszt...*, i. m. 111.

³⁷⁴ Kiss Gabriella: *A produktivitás vizsgálata...*, i. m. 194.

³⁷⁵ „(...) a világirodalom összes drámáját el lehet játszani civilben, díszlet és jelmez nélkül, egy linóleumszőnyegen, amit körülülnek a nézők. (...) Fritz Katalin Tündéjén kívül minden más *volt már*, sem a darab nem újult meg a meztelen tértől, sem a rendezői ihlet a darab mesei filozófiájától.” Koltai Tamás: *Ruszt és Ruszt, Élet és Irodalom*, 1991. március 22. 12., „Tehát újra »színész-színház«? Nem – úgymond – »rendezői színház«, amely olykor gögösen szájbarágja mondandóját a szószátyár látvánnyal, effektusokkal, esetleg képbe idomított színésszel?” Bogácsi Erzsébet: *Kacagató világfájdalom, Magyar Nemzet*, 1991. március 13. 11.

³⁷⁶ „Különböző darabokból, más-más formát, stílust keresgélve, de mindig ugyanazt az előadást rendezem, akár a festők, akik egy életen át ugyanazt a képet festik.” Nánay István: *Ruszt...*, i. m. 119.

amelyek olykor pantomimszerű (már-már mozgásszínházi) mozdulatsorokká egységesültek. A vígjátéki helyzetek gyakran jóval kevésbé váltak harsányakká és mozgalmasakká, mint a mű játékhagyomány szerinti statikusabb egységek. A Kaszás Géza, Németh Gábor és Kalocsay Miklós (aki a bemutató idején, 41 évesen a társulat legidősebb tagja) által játszott ördögfiak (Ruszt értelmezésében inkább „manók”) első megjelenésükkor szinte mozdulatlanok, s korántsem a megszokottan mozgáskényszeres, gonosz, kergetőző krampuszok. „(...) zsebrevágott kézzel, szősziporkákkal nyelvelnek-fölényeskednek egymással”,³⁷⁷ majd egyetlen hátrahőkölő ugrással jelzik átalakulásukat akrobatikus-dinamikus mozgású, hol játékos, hol fenyegetően agresszív, három felkínált életpélda kudarcát megmutató Kalmárrá, Fejedelemmé és Tudóssá.

A Független Színpad előadásainak, így a *Csongor és Tünde* fogadtatásának is egyik leggyakrabban visszatérő problémája éppen a színészi játék minőségéhez, illetve a társulat játékszínvonalának egységességéhez kapcsolódott.³⁷⁸ A korabeli recenzensek szinte egységesen figyelmen kívül hagyták a hosszútávú csoportmunka jelentőségét, egy tanulási folyamat fázisait csakúgy, mint azt, hogy Ruszt előadása nem elsősorban a szöveget kísérő gesztusok hihetőségére és az alakokban lejátszódó lelki folyamatok megmutatására épít, hanem a megformált képek, mozdulatsorok hangulati, érzéki megvalósítására. Ebben a szinte eszköztelen létezésben a legkisebb gesztus vagy tekintet is képes volt például megmutatni a játék mulatságos és érzékeny naivitását, illetve rákérdezni a nem egységes, nem testi-lelki folyamatok összefüggéseiből konstruálódó szerepépítkezés nézői hatás- és értelmezésmechanizmusára.

Ruszt előadásában a világrend átmeneti megbomlásának okozója a két címszereplő: Tünde, aki földi szerelemre vágyik, és Csongor, aki a Mennyet akarja magának abban a hierarchiában, amelyet az égi szféra (az Éj) és az alvilág (Mirigy és a manók) képviselnek. Az ősrossz, a szép és fiatal Mirigy (Kolti Helga) teljes fegyverzetben küzd meg Csongorért: hol rekedten káráló és átokmondó vasorrú boszorkány, hol testi gyönyört kínáló izgalmas és érett nő, „a darab erotikus princípiuma”.³⁷⁹ Csongorral való első találkozásakor nyíltan és nem kevés sikerrel csábítja a fiatalembert, előbb ölelkeznek, majd egymáson fekve, hosszan

³⁷⁷ Koltai Tamás: Ruszt és Ruszt..., *i. m.* 12.

³⁷⁸ „Megtévesztő látszat, hogy nincs jelen más, mint a fölkészült színészi test és a gondolat szabadsága. Az ifjú aktorok egyelőre képzetlenek fizikumuk és szellemük használatára.” Koltai Tamás: *Alternatívák, Élet és Irodalom*, 1990. június 1. 12., „A személyiségek és sajátlagos megoldások nem elég erősek ahhoz, hogy átüssenek a csapatmagtartás burkán.” Mészáros Tamás: Ádám, a független, *Magyar Hírlap*, 1990. június 2. 4.

³⁷⁹ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, *Zalaegerszeg..., i. m.* 175.

hemperegnek. Mirigy alakváltó képessége birtokában – akár mondatonként eltérő – hangszín- és testtartás-változtatásaival egyrészt Csongort próbálja hatalmába keríteni, másrészt az előadás metateatrálisa szempontjából meghatározóan, szerepbe lépéseit folyamatosan leleplezi. Mirigy erotikája Tünde gyermekségével helyezkedik szembe, amikor a kéj ígéretével manipulálja Csongort.

Tünde kislányként való megmutatása az előadás egyik legizgalmasabb invenciója. Fritz Katalin nagyszerű szereplőválasztás, hiszen nemcsak tudjuk, hogy a játészó tizenhét éves, de kislányos megjelenésével és játéktechnikai gyakorlatlanságával, Ruszt megfogalmazása szerint „idegen, földöntúli státust fog betölteni a jószerével mégiscsak gyakorlott színészek között”.³⁸⁰ Áhítata, ártatlansága és megszállottsága érezhető minden elsuttogott mondatában, Csongorral való első találkozásakor a fiú orrának megérintésében, vagy ahogyan lábát emelgetve mutatja meg, milyen lenne, ha tündért játszana.³⁸¹ Az értelmezés izgalmas paradoxona, hogy éppen ő, a tündérvilágban élő, s onnan elvágó Tünde taníthatja meg Csongort a földi létezés véges boldogságára. Bagó Bertalan Csongorja az „égi szépet” kereső vágyaiban, magányosságában és ábrándozó tehetetlenségében is szerethető fiatalember, akinek sorsát is meghatározó kiszolgáltatottsága éppen az, hogy a szellemi világba, így például az Éj létezésébe egyáltalán nincs beavatva.³⁸²

Színházi látvány és hangzás

A Független Színpad korábbi előadásaiban kialakított térforma kisebb változtatással itt is megmaradt, a téglalap alakú, linóleummal borított üres játékteret négy oldalról ülték körbe nézők és játészók.³⁸³ A díszlet hiánya a térbeli elhelyezkedés lehetőségeit is erősen meghatározta, hiszen a tér vertikális tagolása híján mindent a színészi testnek és szónak kellett megjelenítenie.³⁸⁴

³⁸⁰ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 176.

³⁸¹ „Ha visszagondolok az utóbbi negyven év Csongor és Tünde előadásaira, először hiszem el, hogy Tünde szűz.” Koltai Tamás: Ruszt és Ruszt..., *i. m.* 12.

³⁸² „(...) egyszerre későn és korán jött, anakronisztikus magyar nemesi ifjú, s mint ilyen, a magyar 19. század hitelesen reprezentáns figurája már nemesi attitűd és még polgári öntudat nélkül.” Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 169.

³⁸³ Ruszt eredeti elgondolása szerint pástyszerű, két oldalról nyitott teret képzelt el a *Csongor és Tündéhez*.

³⁸⁴ Kiss Gabriella: A produktivitás vizsgálata..., *i. m.* 201.

A díszletlen és egységes totálfénnyel bevilágított térbe kizárólag a Ledér-jelenetben hozott be Balga egy karosszékét,³⁸⁵ minden egyéb térelem „létrejötté” (az éjféli kert és a csodafa, a hármass út vidéke, a Hajnal és az Éj palotája vagy Mirigy szobája) a nézői fantáziára volt bízva. A térszerkezetet így maguk a beállítások és mozdulatok alakították: a nézőktől körülölelt üres térbe zárt alakok meghatározó mozgásformája a különböző tempójú – a rítusokhoz és beavatási szertartásokhoz kapcsolódó – körkörös mozgás lett. Szinte minden jelenetben megtalálhatóak voltak a lassú körbefordulások és gyors körzések különféle módozatai.

Ha a Molnár Gál Péter által „próbatoprangy”-nak³⁸⁶ nevezett jelmeztelenséget alaposabban megfigyeljük, akkor láthatjuk, hogy a játékosok nem vagy legalábbis nemcsak egyfajta „fiatalos” és „kortárs” öltözködési stílust idéztek meg viseletükkel (farmerekkel és szoknyákkal, pólókkal, ingekkel és pulóverekkel, sálakkal és kendőkkel), hanem azt a tiszta jelképezést is láthatóvá tették, amelyben Csongor a fekete öltözetű Mirigy/Éj és a hófehér Tünde között járja végig passióját (Ruszt szép megfogalmazásában) „a *via Csongoron*”.³⁸⁷ A csak ritkán használt kellékek (pl. kendők, leplek) folyamatos átalakulásra voltak képesek: Mirigy Éjként fátyollal borította fejét, Tünde és Ilma fátyollal fejükön próbálták meg átjutni a déli kerten, ahogyan szintén kendővel rejtette el magát Csongor is, amikor meglopta a manókat, s maradt a teljes jelenet során a színpad közepén „láthatatlanul”.

A zenei kompozíció látszólagos hiánya még inkább felerősítette a dramatikus szöveg és a színészi beszéd jelentőségét, amelyek Ruszt megállapítása szerint: „lényegében, színházi értelemben zenei struktúrák. Annak a költészeti gondolatnak a zenei struktúrái, amelyből fel lehet építeni egy partitúrát”.³⁸⁸

Az előadás hatástörténete

Ruszt és a Független Színpad társulata rendhagyó megalakulásuk idején deklarálták: „mi magunk is részesei vagyunk a forradalmi eseményeknek, amelyek végigsöpörtek akkor egész

³⁸⁵ Érdemes megjegyezni, hogy a független színpadi *Rómeó és Júlia*-előadásban is egyetlen szék szerepelt csak, mint konkrét díszletilem: Capuletné hozta be a színre, és azon ülve mondta el lányának Paris házassági ajánlatát.

³⁸⁶ M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Nádasdy Kálmánról..., *i. m.* 7.

³⁸⁷ Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 173.

³⁸⁸ *Láttuk, hallottuk, Beszélgetés Ruszt Józseffel*, Kossuth Rádió, 1991. március 5., OSzMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Csongor és Tünde*-dossier

Kelet-Európán”.³⁸⁹ Csakhogy a kezdeti, robbanásszerű botrány- és sikersorozat megkoptával, megfelelő reklám- és menedzsmentstratégia híján a közönség és a szakma érdeklődése is csökkent irántuk, bár a „három év alatt tíz bemutatót, illetve százhuszonhárom helyen négyszáztizenöt előadást tartottak, s összesen több mint hatvanezer nézőjük volt. A Golgota utcában százkilenc előadásra került sor, a többi budapesti, vidéki és külföldi fellépés”.³⁹⁰

Azzal a bátorsággal, amellyel kiléptek egy biztonságot jelentő, a (kő)színházakat és állandó társulataikat privilegizáló rendszerből, hogy megkíséreljenek az 1990-es évek elején átformálódó alternatív színházi körülmények között létezni, egy struktúra szétfeszítésének első eredményes és a következő évtizedek színházcsinálói számára példaértékű akcióját hajtották végre.³⁹¹ Példát mutattak a közönség és a színház közötti kapcsolat újradefiniálására, a régi magyar drámai hagyományok kortárs értelmezésére, illetve arra, hogy az elsősorban Grotowski-féle „szegény színház” eszméjét integráló korabeli magyar alternatív színházi mozgalom milyen jelentős szerepet játszhat a színházi nyelv interpretáló erejének bizonyításában.³⁹²

S bár a megjelent, roppant kis számú kritikából érzékelhető elismerés leginkább a Független Színpad létezésének³⁹³ és nem magának a társulat 1994. december 31-i megszűntéig hatvankilenc alkalommal játszott *Csongor és Tünde*-előadásnak szólt, a Ruszt-rendezés jelenlétét a magyar színháztörténeti kánon kiemelkedő előadásai között feltétlenül legitimnek tekinthetjük.

³⁸⁹ Nánay István: Ruszt..., *i. m.* 107.

³⁹⁰ Nánay István: Ruszt..., *i. m.* 110., Érdemes megjegyezni, hogy a *Csongor és Tünde*-előadás legnagyobb sikereit a határon túli magyar lakta területeken érte el, például 1991-ben a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, 1992-ben pedig Kárpátalján.

³⁹¹ Ruszt pontosan látta életművének sokadik nagyszerű vállalkozása kényszerű korlátait és sejthető bukását. A társulat három éves évfordulóján elmondott beszédét utólag a Független Színpad gyászbeszédének tekinthetjük, amelynek gondolatait így zárta: (...) a magam részéről nem látok rá garanciát, hogy munkánkat úgy folytassuk tovább, ahogy eddig tettük”. Ruszt József: Győztünk vagy veszítettünk?, *Színház*, 1993. március, 33.

³⁹² Kiss Gabriella: A produktivitás vizsgálata..., *i. m.* 203.

³⁹³ „Alighanem a rendszerváltás kellett ahhoz, hogy mi, »keletiek« is a meggyőződés erejével megértsük, hogy aranycirádás anyaszínház, bombabiztos támogatás, örökös tagok nélkül is létezhet profi együttes (...) Mindenesetre, a »függetlenek« – ott a külvárosban – boldognak tűnnek.” Bogácsi Erzsébet: Kacagató..., *i. m.* 11., „Függetlenék *Az ember tragédiájával* és most, a *Csongor és Tündével* sem érték el a *Rómeó és Júlia* első revelációját. Könnyű kijelenteni, hogy Madách és Vörösmarty mégsem Shakespeare (ami – fájdalom –, igaz), másrészt hogy törvényszerűen elmúlt a partizánkodásukat kísérő rokonszenv tüntető föllángolása. Immár vállalkozásuk esztétikai igazolásának kell következnie.” Koltai Tamás: Ruszt és Ruszt..., *i. m.* 12.

II.2.3 „(...) a mindent befogadó és megbocsátó nőiség” – Novák Eszter: *Csongor és Tünde 'Üdlak'*, 1994.³⁹⁴

Az előadás színházkulturális kontextusa

Novák Eszter *Csongor és Tünde* – azóta alcímével megjelölt, így *Üdlakként* hivatkozott – előadása a Székely Gábor vezette, alig négy évadot megélt Új Színház 1994 októberében bemutatott nyitóelőadása volt.³⁹⁵ Székely döntése példátlan és radikális vállalás a magyar színháztörténetben, mivel első rendező osztályának ötödéves rendező hallgatójára bízta nemcsak színháza első bemutatóját, hanem magát a darabválasztást is.³⁹⁶ Novák így egyrészt az 1990-es években fellépő új rendezőnemzedék lélektani realista gondolkodásmódtól elhajló, újfajta színházi játéknyelvének egyik első, szélsőséges véleményeket kiváltó, ám kiemelkedő alkotását hozhatta létre, másrészt a magyar dramatikusan kánon alapszövegének újabb validálására tehetett kísérletet. E kísérletében dramaturgiai-gondolati előzményének tekinthető Harag György 1984-es kolozsvári rendezése,³⁹⁷ Szikora János 1986-os egri és Ruszt József 1991-es független színpadi előadása.³⁹⁸

³⁹⁴ Novák Eszter (f. h.): *Csongor és Tünde 'Üdlak'*, Bemutató dátuma: 1994. október 7., A bemutató helyszíne: Új Színház, Rendező: Novák Eszter f. h., Szerző: Vörösmarty Mihály, Zeneszerző: Cserepes Károly, Dramaturg: Kárpáti Péter, Díszlettervező: Zeke Edit, Jelmeztervező: Zeke Edit, Társulat: Új Színház, Színészek: Csongor: Horváth Virgil, Kalmár: Schneider Zoltán, Fejedeleme: Mihályfi Balázs, Tudós: László Zsolt, Balga: Schlinger András, Kurrah: Papp Zoltán, Berreh: Magyar Attila, Duzzog: Fekete Tibor [Ernő] f. h./Hajdú István, Tünde: Szalay Mariann, Ilma: Prókai Annamária, Mirígy: Csomós Mari, Ledér: Tóth Ildikó

³⁹⁵ Székely Gábor több mint hatéves hallgatás után tért vissza, miután lemondott a Katona József Színház igazgatói posztjáról, hogy az Arany János Színház profilváltásával új művészsínházat hozzon létre a főrendezői posztot betöltő Ács Jánossal és két tanítványával, Novák Eszterrel és Hargitai Ivánnal.

³⁹⁶ „Amikor például a Csongort rendeztem, sokszor hallottam azt a részvétellel vagy empátiával átítatott véleményt, hogy Székely milyen felelőtlenül dobott a mély vízbe, ahelyett hogy ő vagy Ács jegyezte volna a nyitó előadást. Pont a fordítottját éltem meg: elképesztő bizalomnak tartottam, s a munka alatt csak az járt a fejemben, hogy ez az ember milyen kivételes helyzetet teremtett nekem.” Nánay István: Csak egy üres hely kell!, Beszélgetés Novák Eszterrel, *Színház*, 2004. február, 6.

³⁹⁷ Vö. Szakolczay Lajos: Csongor és Tünde a játszótéren, Harag György kolozsvári rendezéséről, *Tiszatáj*, 1984/12. 104–112., Berkes Erzsébet: „Amennyit a szív felfoghat magába”, Harag György Csongor és Tündéje Kolozsvárott, *Színház*, 1984. november, 21–27.

³⁹⁸ „[Harag György előadása] Kolozsvárt játszódott, egy blokkházak tövében lévő, kietlen, lepusztult, dróthálóval elkerített játszótéren, ahol mászóak, utcai padok és egy elsatnyult, kopár fa körül tanyáztak a bandába verődött fiatalok (Csongor, Balga, Tünde, Ilma, Ledér és az ördögfiak) meg a magányos idősek (a házmesterné kinézésű Mirígy, az Éj mint kopott öregasszony s a vándorok: katonatiszt, vállalkozó, középiskolai tanár). (...) [Rusznál]

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Novák előadásának egyik legfőbb skandaluma a Vörösmarty-dráma átalakítása volt, ugyanis a dramaturgiai átdolgozás mértéke a drámaszöveg színházi primátusának szabadsághatárait irányította a kortárs nézők és szakírók figyelmét.³⁹⁹ Novák és író-dramaturg munkatársa, Kárpáti Péter első ízben dolgoztak együtt az *Üdlak* dramatikus szövegének létrehozatalakor.⁴⁰⁰ Munkájukban gyakran éltek jelenetek átcsoportosításával, szövegek áthelyezésével, illetve más szereplőkhöz való sorolásával. Mivel a romantikus szöveg monologikus építkezésének ritmusváltató felbontására törekedtek ők is, ezért a hosszabb szövegeket vagy felosztották az adott jelenet szereplői között, vagy más jelenetekből vett párbeszédekkel törték meg azokat. Így például a hármas út vándorai, a Kalmár, Tudós és Fejedelem nem egymást követően mondták el hosszú monológjaikat, hanem egyszerre, egymás szavába vágva beszéltek az álomkóros és szinte magatehetetlenül passzív Csongorhoz.⁴⁰¹ Másodszori megjelenésükkor mondataikat pedig nem Balga kommentálta,

erőteljes dramaturgiai átértelmezés eredményeképpen összevonták Mirigy és az Éj, illetve a vándorok és az ördögök szerepét. (...) [Szikora előadásában] a civilizáció homokba süppedő relikviái és a természet kuszán egymásba fonódó fái és bokrai között a csodáktól megfosztva (a csenevész fácskára Mirigy rak villanyégőt aranyalma gyanánt), kiábrándultan tévelyeg a két főszereplő, s míg »égi másuk« bábformában elröppen, ők riadtan ott maradnak közös életük sűrű és kilátástalan perspektívájával.” Nánay István: Holdvilágos Üdlak..., *i. m.* 24.

³⁹⁹ „A drámát nem stabil és identikus entitásnak, az előadás előtt már önmagába zártan létező, pusztán reprezentációra, avagy színpadi illusztrációra váró egységnek tekintik, hanem a színpadi interpretáció folyamatában létrejövő, tehát alakítható nyersanyagoknak, amely magán viseli, s így reflektálhatóvá teszi színpadra alakításának korábbi nyomait, azaz saját színpadi recepciótörténetét.” Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Teríték, *A kortárs magyar dráma és színház, Alföld*, 2000/12. 94.

⁴⁰⁰ „Amikor először találkoztunk a Dérynében, Péter megkérdezte, hogy ki akarom-e húzni a szövegből azt, hogy »Hát Mirigy csak oly eke, / Olyan szolga dáb pemét, / Melyen minden gyáva szánthat, / Minden gyáva lovagolhat?«. Ravaszul tette fel a kérdést, hogy ne lehessen eldönteni, neki mi erről a véleménye. Én felháborodtam, és kikértem magamnak, ezt hogyan lehetne kihúzni, és akkor azt mondta, hogy dolgozhatunk együtt. Átmentem a vizsgáján. Csodálatos időszak volt, rengeteget szabtuk-varrtuk a szöveget, persze úgy, hogy Vörösmarty költészetéhez nem nyúltunk hozzá, a verssorokat nem bántottuk, csak átszerkesztettük az egészet. Később már elképzelhetetlen volt számomra, hogy ne Péterrel dolgozzam. Olyan a kapcsolatunk, mint egy szimbiózis.” Ókonzervatív lettem, Novák Eszterrel Nánay Fanni beszélget, *Jelenkor*, 2007. június, 650–651.

⁴⁰¹ Az 1984-ben írt Bozay Attila-féle opera is egyszerre jelenítette meg a vándorokat. „Nem egyenként léptek fel elszavalni verseiket. Egyetlen kvintettben egymásra énekelték hajszolt monomániájukat. Kergették a maguk téveszméit, akár Csongor az elérhetetlen üdlakot.” Molnár Gál Péter: Hát bizony..., *i. m.* 126.

hanem azok az ördögfiak, akik közé ezek az útra nem lelt utazók mindenüket elveszítve kerültek.

A Novák–Kárpáti-féle dramaturgiai átalakítások nemcsak tényként rögzítették, hogy a színpadi szöveg az előadás jelkészletének csupán egyik összetevője, hanem a szöveg öregedési folyamatára is felhívták a figyelmet, különösképpen azáltal, hogy a Vörösmarty-textus archaikusságát olykor érintetlenül hagyták.⁴⁰²

Az előadás nagy értetlenséggel fogadott zenei betétei – a Hungária együttes *Casino twist*-je, az első felvonást záró *Turandot*-opera *Nessun dorma*-áriája, Mirigy dizőzként előadott *Holdvilágos éjszakán* operettbetétje vagy a zárókép tangója – egyrészt a megszüntetett monológok szerepét vették át, tehát ritmizálták, tagolták az előadást, másrészt egészen különböző kulturális regiszterekben értelmezték újra a történeteket.⁴⁰³ Mindegyik betét slágernek tekinthető a maga műfajában, s ezek a vendégszövegek rendre kirántották a nézőt cselekménykövető pozíciójából.⁴⁰⁴

Rendezés

A rendezés úgy értelmezte újra a klasszikus szöveget, s tett kísérletet a „narratív zártság” felnyitására, hogy a romantika világfájdalmát, boldogságkeresését és remitologizálását szembesítette annak 20. század végi aktualitásával.⁴⁰⁵ Az így létrejövő feszültség érzékelhető a címvariánsban is: létezhet-e egyáltalán Üdlak, remény és szerelem abban a lepusztult, csövestanyai világban, amelynek szereplői guberáló hajléktalanok, munkanélküliek és depressziós értelmiségiek?

⁴⁰² „(...)ebben a megőrzési aktusban jelen van az a szándék is, mely a kommunikáció öregedési folyamatát rögzíti: a szavak elvesztik értő befogadóikat.” Jákfalvi Magdolna, Halló! Van itt valaki?, Novák Eszter rendezéseiről, *Színház*, 1999. január, 32.

⁴⁰³ „Egy lány a pogány kunok idejében, a romantika korában és a kültelki blokkházakban mindig is arról álmodik, hogy jön egy királyfi tán, hófehér paripán. És a királyfi, a grundok hercege megjön, és éjszaka van, és senki sem alszik, és a herceg nevét nem tudja senki sem, és hajnalra győzni fog, és csúfondárosan szól egy ócska rádióból a Turandot diadalmas Kalaf-áriája, miközben boldogtalanok és boldogságkeresők örülten mászkálnak elfuserált álmaik valóságában.” Koltai Tamás: Létünk elvadult kertje, *Élet és Irodalom*, 1994. október 21. 15.

⁴⁰⁴ „A vendégszövegek intertextuális hálója így nemcsak módosította az eredeti szöveget, illetve annak megszokott, ismert értelmezését, hanem játékok elvileg végtelen láncolatával asszociációk és hivatkozások sorát indította el. Ezek viszont kikezdték a realista alapfeltevéseket, mivel a kiinduló szöveg értelmezését újabb és újabb textuális, vizuális, testi, valamint társadalmi, ideológiai, stb. kontextusokhoz kötötték.” Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai, A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció Kiadó, 2018. 417.

⁴⁰⁵ Kékesi Kun Árpád: *Az új teatralitás...*, i. m. 80.

Amennyiben az értelmezői keret ilyen radikálisan módosul, várhatóan a Vörösmarty-mű sokat elemzett metafizikus-kozmikus kérdésselvetései a korábbi sémák alapján értelmezhetetlenné válnak. Az át- és újrendeződés során új vonatkozások, új fókuszok jönnek létre, például olyanok – Novák Eszter megfogalmazásában –, mint hogy „mi a boldogság, mi az éhezés, hogy érdemes-e fiatalon elhatároznunk azt, milyen úton járunk, milyen karriert építünk. (...) Esetleg fontosabb, hogy a másik ember kezét megfogjuk, még akkor is, ha ez nem feltétlenül a világegyetemet magába foglaló boldogságot jelenti”.⁴⁰⁶

Ebben a nyomorúságos világban Mirigy indítja útjára, űzi tovább, s készíti újabb és újabb akadályok leküzdésére a fiatalokat (Tündét Ilmával, Csongort pedig a dramaturgiai átszerkesztés következtében a játék elejétől Balgával), hogy mint egy (újabb) beavatástörténetben, tapasztalatokat szerezzenek a felnőtt létezésről, a cselekvés és a választás lehetőségéről.

Novák többnyire sodró lendületű, a mozgalmasságot és csendes pillanatok finoman váltakoztató előadásában a költőiség, az érzelmekkel telítettség és a játékosság, a stilizáltan naturalisztikus és a teátrális mozzanatok keveredve jelennek meg. Gyakran él a játékhagyományt felforgató⁴⁰⁷ vagy eltérő, az előadás képi és nyelvi szintjének szétválását eredményező eszközökkel: így például a nézői figyelmet próbára tevő és választásra készítő párhuzamos színpadi cselekvésekkel, betétdalok és nem eredeti funkciójukban használt tárgyak alkalmazásával (az ördögfiak például egy műbőr táskát űznek rókaként), vagy a próbafolyamat alatt létrejött verbális és gesztikus improvizációk rögzítésével.⁴⁰⁸ Mindezek a cselekményvezetés szempontjából logikusnak tetsző értelmezéseket hozhatnak létre (látszólag lehet érteni a Vörösmarty-szüzsét), azonban eltávolító gesztusokkal az érzelmi azonosulást megnehezítik, és módosítják a befogadás lehetőségeit.

⁴⁰⁶ Bóta Gábor: „A színház nem csinál forradalmat”, Találkozás Novák Eszterrel, *Magyar Hírlap*, 1999. április 3. 13.

⁴⁰⁷ A játékhagyomány inverzét alkalmazza, s ezzel „az azonosság primer bizonyosságát veszi el tőlünk”, amikor bár Mirigy utasítására Kurrahnak kéne felvennie Balga alakját, hogy félrevezesse Csongort, Novák Kurrah–Balgát az eredeti Balgával (Schlanger Andrással) játssza tovább, és csak Kurrah sapkájának viselésével jelzi átalakulását. Vö. Jákfalvi Magdolna, *Halló!...*, i. m. 391.

⁴⁰⁸ „Novák nem a szövegbe kódolt világ rekonstruálására törekszik, a darabokat azáltal kelti életre, hogy teátrális eseménnyé alakítja őket. Azonban szemmel láthatóan nem a forma érdekli, hanem elsősorban az az emberi tartalom, ami az adott mű alapján kibontható, aktuális élményként megfogalmazható. Személyesebb tartalmakat keres (személyességét kevésbé rejti áttételek mögé, látszólag sem választ objektív alapállást, nézőpontot), mint ahogy azt megszoktuk az elmúlt évtizedek realista színházában.” Perényi Balázs: *Személyes színház...*, i. m. 20.

Színészi játék

Novák Eszter rendezésében Mirígy maga az élet megismerésére tanító tudás birtokosa, s nem gonosz, cselszövő boszorkány, legfeljebb másfajta lételviselési módokat mutató, olykor habókosnak-bolondosnak tűnő, egyszerre játékos és félelmetes, de játszótársaival összekacsintani, összezenevetni is képes, dalolni, táncolni sem rest öregasszony. Tragikus sors az övé is, hiszen elveszítette lányát, akárcsak – tudhatóan és láthatóan – valaha volt „tündeségét”, a fiatalságát. Az ő mondatai kezdik és zárják az előadást, s ő lesz a teremtő, mindenkinek felett uralkodó Éj is,⁴⁰⁹ akinek monológját előbb felvételtől, később Csomós Mari élőbeszédében halljuk a színpadról. A női dramatikusan szerep ilyen egyértelmű kiemelése teszi Novák Eszter *Üdlak*-rendezését a „női olvasat” jelentős példájává.⁴¹⁰ Az előadás megrázóan magányos záróképében ő vezeti Tündét a színpad elején nyitott szemmel fekvő Csongorhoz, hogy végre egymásra találjanak, és összebújva meredjenek a semmibe, mialatt a színpad háttérében lévő ingyenkonyhán ételosztáshoz sorakozik a darab összes szereplője.⁴¹¹ A játékteret körülvevő ablakokban vibrálni kezdenek a tévékészülékek kék fényei, aztán halkán megszólal egy tangó, és lassan mindenki táncolni kezd.⁴¹²

A szereplők nem Mirígy áldozatai, hiszen ő is a maga teremtette világ foglya. Kudarcaik, örömeik, bánataik megküzdési stratégiáik következményei, ezért is szembetűnő a szereplők játékmódjának stílusbeli sokszínűsége, széttartása. Mindannyian kiszolgáltatottan, sebezhetően és egyre kiábrándultabban hajszolják végig – ki-ki habitusához és lehetőségeihez mérten – vágyképzeteiket, vagy élnek mindennapjaikat a szemétdomb-világban. Akár eleve elbukottak, mint az ördögfiak hajléktalan guberálói (Papp Zoltán, Magyar Attila és Fekete

⁴⁰⁹ A *Csongor és Tünde* játékhagyományában megjelenő szerepösszevonásokról ld. 358. l. ábj.

⁴¹⁰ „(...) a világ dolgait együttérzőn elrendező Mirígy, egy Gaia, a Földanya, aki megköti magát, hogy kiköthessék, aki azért bonyolítja a szerelmesek életét, hogy azok megtapasztalják a földi lét nehézségeit, s ott se adják fel céljukat sose, s aki az Éj monológja révén a Világszellemmel kerül összeköttetésbe. (...) mise en scène-jeiben az értelmezői közeg a mindent befogadó és megbocsátó nőiség.” Jákfalvi Magdolna: *Halló!...*, i. m. 36.

⁴¹¹ „Tünde elindul, vállalja, hogy megkeres valamit. Csongort, üdlakot, boldogságot, szerelmet... De én, Mirígy, az Éj, Csomós Mari pontosan tudom, hogy számára most jön a neheze. Az odavezetés pillanata nem kegyelmi állapot. Az idősebbek mindig titkolnak valamit a Tündék, Csongorok előtt. (...) Fogom Tünde kezét, és tudom, nincs menekvés, nincs boldogság, nincs Üdlak, de ha élni akartok, és együtt, azt esetleg segíthetem. Ennyi ez a kézfogás. Most ők hazamennek, megfőzik a krumplilevest, élnek. Hogy mikor repül az első tányér, az már rajtuk múlik.” Bérczes László: *Boldog, boldogtalan, Beszélgetés Csomós Marival, Színház, 1995. július, 25.*

⁴¹² „A zárlat (...) hatásos, demonstratív képen hirdeti: ha leszámolunk illúzióinkkal, van még esélyünk az élhető életre.” Perényi Balázs: *Személyes színház...*, i. m. 14.

Tibor [Ernő]), akik hol zsákmányt keresve kutatják a terepet, és lecsapnak minden használható tárgyra, hol a kádban ülve kártyáznak, és csikkekkel játsszák el a vágyott csirkecombokat, akár elbukókként vegetáljanak végül ugyanebben a térben, hiszen a három vándor (Schneider Zoltán Kalmárja, Mihályfi Balázs Fejedelme és László Zsolt Tudósa) megpróbált ugyan érvényesülni, de teljes kudarcot vallottak.

A kétségbeesetten céljait kereső, kamasz Csongor (Horváth Virgil) mintha a legminimálisabb értelmi kommunikációra sem lenne képes környezetével, magába zártsága következtében üvölt, tombol, zokog, verekszik, de főképp magatehetetlenül, hol szomorú, hol kifejezéstelen tekintettel fekszik és/vagy alussza végig az előadás nagy részét a színpad elején. Tünde (Szalay Mariann) virágszirmok hullása közben, hintán ereszkedik alá az égi zsinórpadról, hogy végre megtalálja Csongorját. Csakhogy sorozatos kudarcai miatt ereje egyre inkább „elfogy”, életteli, gyermeki-tündei vidámsága megkopik, mozgása is lelassul. Deheroizálódásuk azonban nem a romantika újraismételt gesztusa, Novák ennél jóval tovább megy, hiszen ez(ek) az ezredvégi Csongor(ok) és Tündé(k) alkalmatlanok és esélyük sincs bármiféle önmegvalósításra. Kísérőik, az evilágba zsákként visszapuffanva érkező Ilma (Prókai Annamária) és az első megjelenésekor éppen öngyilkosságot megkísérlő Balga (Schlanger András) több kritikus szerint is mintha egy hagyományos felfogású produkcióból került volna ide.⁴¹³ S bár úgy tűnhet, hogy a játéktörténeti tapasztalatok alapján valóban ez a két alak a legkevésbé újraírható/újraolvasható a rendezői koncepciókban, vígjátéki eszköztáruk, játékos felszabadultságuk Novák előadásában inkább látszólagos, hiszen nemcsak ellenpontozzák a főszereplők passzivitását, de azt is megmutatják, lételevisési stratégiájuk mennyi kompromisszummal és brutális agresszióval jár. Ilma és Balga végső egymásra találásában – az „újraegyesülés” torz értelmezéseként – a férfihatalmat egyértelműsítő, kifejezetten durva verbális, fizikális és szexuális erőszak is meglátható.⁴¹⁴

⁴¹³ Nánay István szerint „Például: az álomkoncepcióba nem sikerült beilleszteni Tündét, Balgát és Ilmát sem; e három figura lényegében olyan, mintha egy hagyományos felfogású produkcióból kerültek volna ide. S ez nem a színészek hibája, nem is a színészvezetői munka hiányosságára utal - ezek a szerepek ellenállnak a választott rendezői koncepciónak; ezáltal nem kellően tisztázott Csongor és Tünde viszonya, illetve Balga és Ilma általános vígjátéki szerep marad.” Nánay István: *Holdvilágos Üdlak...*, i. m. 25.

⁴¹⁴ Erősen sejthető, hogy a „Bechdel-teszt” kritériumainak (a világmindenséget teremtő Éj kivételével) a *Csongor és Tünde* egyetlen női dialógusa sem felel meg. Vö. Kappanyos Ilona: *Enyim leszen ő...*, i. m., A női szereplők narratívájának vizsgálatához ld. még Kuser Judit: *Narratívák és női beszélők Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című művében*, in: Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *A szövegtől a szcenikáig, Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből II.*, Eger, Líceum Kiadó, 2016. 636–648.

Tóth Ildikó prostituált Ledérje az előadás egyik legizgalmasabb alakja, hiszen ő Mirígy talán legfőbb eszköze Csongor megtévesztésében és/vagy beavatásában, így az egyetlen, örök és fenséges szerelemben való elbizonytalanításában. A szerep jelentősége azáltal is megnő (hasonlóan Szikora előadásához), hogy monológja azon kevesek egyike, amely megmarad a dramatikus szövegben.

Színházi látvány és hangzás

A Zeke Edit tervezte játéktér leginkább egy nagyvárosi foghíjtelekre, koszlott grundra emlékeztet gödrökkel, mélyedésekkel, száraz avarral és homokkal, odahordott, összeszemetelt kacatokkal (káddal, szekrényel, karosszékkal), balra elől vakolatlan téglafallal és kerti székkal. A nézőkhöz közel hozott intim jelenetek gyakran itt játszódnak, amelyeket a háttér eltérő intenzitású szimultán játékaik ellenpontosznak.⁴¹⁵ A színen látható – erősen becketti allúziójú – kopár fák közül még csak nem is sejthető, melyik lehet Tünde aranyalmafája. Mindenki ezen az egyetlen, többnyire sötét, alulvilágított, az elveszettség érzését keltő szemétdombhelyszínen létezik, és járja be, pontosabban körbe-körbe saját kudarctörténetét. Az egymásba folyó jelenetek szereplői gyakran bekószálnak, berohannak a térbe, hogy aztán a színen maradjanak, vagy éppen egy romos, antik szekrényben tűnjenek el, mint C. S. Lewis regényhősei Narniában.⁴¹⁶ Az égi világból csak Tünde és Ilma érkezik, s amikor Csongor az ördögfiaktól lopott örökséggel repülne, csupán egy süllyesztőbe tud beleesni. Felfelé neki sincs útja, itt kénytelen(ek) vegetálni.⁴¹⁷

A szintén Zeke Edit által tervezett jelmezek is e külső-belső hajléktalanságot mutatják: a szereplők rongyosak, csavargófélek, csak Mirígyen van mindig valami furcsa ruhadarab (például egy-egy kalap vagy a kútból előbújva csíkos varázskabát). Tünde is fokozatosan válik evilági lényé, ruhája, akár csak Csongoré szintén hozzákopik a többiekéhez.

Az előadás hatástörténete

⁴¹⁵ „Novák Eszter a befogadói figyelem irányítására részletesen megtervezett színpadi zavart működtet. A hierarchikus – vagyis a látvány egyszerűsége miatt választásra kényszerített – gondolkodást szimultán jelenetekkel zökkenti ki.” Jákfalvi Magdolna, Halló!..., *i. m.* 39.

⁴¹⁶ Clive Staples Lewis: *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, London, Geoffrey Bles, 1950.

⁴¹⁷ Székely György a Vörösmarty-dráma játéktörténetének áttekintésekor arra hívja fel a figyelmet, hogy maguk a szerzői instrukciók és a szövegben elhangzó utalások sem „vonzó, elbűvölő mesedíszletek[et]” jelölnek, hanem – sokkal közelebb a Novák-féle koncepcióhoz – az „összebenyomás meglehetősen egységes: elhanyagolt területek, visszatérő módon jelzett sík (netán puszta) vidék”. Székely György: *Ilyennek látta...*, *i. m.*

Az *Üdlok*-előadás meghatározó példája lett az 1990-es évek második felétől megjelenő fiatal rendezőnemzedék magyar és világirodalmi klasszikusokat radikálisan újraértelmező előadásainak, tágabb kontextusba helyezve a posztmodern/posztdramatikus színházi szemléletváltásnak. A realista alapú szöveg-, történet- és színészközpontúság felforgatásának súlyát jól mutatja a korabeli kritika olykor személyeskedésektől sem mentes elutasító vagy rajongó megosztottsága.⁴¹⁸ Egyértelmű konszenzus Csomós Mari *Mirigy-Éj* alakításának megítélésében volt tapasztalható, aki játékáért a Színikritikusok legjobb női főszereplőnek járó díját is megkapta az 1994/95-ös évadban.⁴¹⁹

Novák Eszter önmeghatározása szerint (is) „depressziós előadása”⁴²⁰ egy, a rendszerváltozás idején felnőtt generáció színházzemléletének és világlátásának példaművévé vált.⁴²¹ Női tekintetű újraolvasásra felhívó előadásával olyan, hatástörténeti szempontból is fontos állításokat tett, mint hogy a nemzeti drámák textuális zártságának felnyitása, a (kultúr-, hatás-, játék-)történetiség és a jelen aktualitás feszültségének játékba hozatala (az idegenben felmutatódó saját), az egymásba írt eltérő színházi kódok stíluspluralizmusa és a konvenciók újraértelmezése az előadás-hagyományok rögzült értelmezési sémáit képesek lebontani, és az *Üdlok*ban például „egyfajta dekonstruktív expresszivitás által” újraépíteni.⁴²²

⁴¹⁸ „(...) a *Csongor és Tündére* a kritika »szokatlan vehemenciával vetette rá magát« (Bérczes László). (...) Bírálói »a dráma szellemétől függetlenül született« (Metz Katalin) előadást »nagyralátó modorosságok« halmazának (Mészáros Tamás), a »rendezői akarnokság« (Molnár Gál Péter), az »eredetiségre törés« (Bogácsi Erzsébet) manifesztálódásának tartották. (»Lajstromozhatnám a hibákat« – írta Bogácsi.) Mások megvédték a bemutatót. Neveztek »fájdalmasan szép és jelentős előadásnak« (Bérczes), »erőtéljes vízióknak« (Barabás Judit), »érdekesnek és megragadónak« (Györffy Miklós). Koltai Tamás pedig ezzel zárja írását: »Nézzék meg, és higgyenek a színházban.«” Perényi Balázs: *Személyes színház...*, i. m. 13.

⁴¹⁹ Részben Novák Eszter másik, szintén új színházi *Patika*-rendezésének Postamesterné szerepéért. Ld. A Színikritikusok díja 1994/95, *Színház*, 1995. október, 1–25.

⁴²⁰ „Elég depressziós előadás volt, ahogy illik harmincévesen, pályakezdőként depressziósnak lenni, és az egész világfájdalmat egy történetbe belesűríteni.” Ókonzervatív letterem..., i. m. 649.

⁴²¹ „A miénk szerencsétlen generáció, mert korán jöttünk, nem tudtunk leváltani senkit, mi leszünk azok, akiket még az így-úgy megszerzett posztunkról is levált az utánunk jövő nemzedék.” Nánay István: *Csak egy üres...*, i. m. 3.

⁴²² Kékesi Kun Árpád: *Az új teatralitás...*, i. m. 79 – 81., Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai...*, i. m. 416–418.

II.2.4 „(...) az anyagi világban bolyongó fény kiszabadítása (...)” – Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde*, 2004.⁴²³

Az előadás színházkulturális kontextusa

Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tünde*-előadása a budapesti Katona József Színház Kamrájában Vörösmarty-szövegét azzal a provokatív gesztussal olvasta újra, amely az ezredforduló színházértésének- és élvezésének hazai szokásrendjére kérdezett rá, s így ismét e színházi paradigma (újra)értelmezésének szükségességére irányította a figyelmet. Az előadás kritikai fogadtatása visszatérően Zsótér „lefűrt székű”,⁴²⁴ „szótörténés-színházi”⁴²⁵, „minimálszínházi”⁴²⁶ romantikus előadasciklusának sorába illesztette be a magyar kisrealista játékmódtól erősen eltérő interpretációt. A bemutató kapcsán kritikai diskurzus alakult ki arról, mit jelent újra és újra „klasszikusként” (nem) olvasni⁴²⁷ Vörösmarty műfajtól, mint

⁴²³ Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde*, Bemutató dátuma: 2004. március 25., A bemutató helyszíne: Katona József Színház, Kamra, Rendező: Zsótér Sándor, Szerző: Vörösmarty Mihály, Zene: Tallér Zsófia, Dramaturg: Ungár Júlia, Jelmez: Benedek Mari, Díszlet: Ambrus Mária, Társulat: Katona József Színház, Színészek: Kocsis Gergely (Csongor), Elek Ferenc (Mirigy), Bodnár Erika (Ledér), Rezes Judit (Csilla), Szacsvey László (Balga), Kiss Eszter (Kalmár), Illés Györgyi m. v. (Király), Keresztes Tamás e. h. (Tudós), Lengyel Ferenc (Duzza), Hajduk Károly e. h. (Kurrog), Somody Kálmán m. v. (Berreg), Tóth Anita (Az éj)

⁴²⁴ Kiss Gabriella: Színházi energia – Zsótér Sándor rendezéseiről, in: Uő.: A kockázat színháza..., i. m. 145.

⁴²⁵ Hegedűs Sándor: Zsótér-szótár haladóknak, Szimpozium Zsótér Sándor rendezői művészetéről, *Ellenfény*, 2005/4. 19.

⁴²⁶ Karsai György: Hans Henny Jahnn: Medea, Zsótér Sándor rendezése a Radnóti Színházban, *Ókor*, 2003/4. 70.

http://www.ookor.hu/archive/cikk/2003_4_HansHennyJahnnMedea.pdf Utolsó letöltés: 2019.02.15.

⁴²⁷ Hegedűs Sándor *Zsótériádák* című tanulmányában Radnóti Sándort idézi, mikor felveti, hogy a dramatikusan kánonban klasszikussá vált szövegek, így a *Csongor és Tünde* „(...) »aktualitásukat nem abból nyerik, hogy utánoznunk kell őket, hanem abból, hogy nem szűnik meg az értelmezésük iránti igény.« (...) éppen az időbeli távolság az, amit az interpretáció áthidalni hivatott, amit a sikerre vitt aktualizálás elfedni képes. Az áthidalhatóság, illetve ennek következménye, az észrevehetetlenség persze nem magát a távolságot szünteti meg, csak annak tapasztalhatóságát függeszti fel. Régiségének – klasszicitásának – tudata azonban egy percre sem felejthető, mert amennyiben felejténék, úgy a klasszikus megszűnne klasszikus lenni. Azt ugyanis inkább az időtállóság, mintsem az időfelettség jellemzi.” Hegedűs Sándor: *Zsótériádák*, Zsótér Sándor négy rendezéséről, *Ellenfény*, 2005/2. 23–24., Radnóti Sándor: Válasz a kérdésre: mi a klasszikus, *Holmi*, 2000. július, 832–850.

működési elvtől függetlenül játszhatatlannak tekintett drámaszövegét.⁴²⁸ Az előadás színlapján olvasható Babits-idézet⁴²⁹ az újraolvasás metodikáját a háború előtti irodalomértéshez kötötte azért, hogy emlékeztetett a dráma recepciótörténetének meglehetősen egysíkú, a szocialista irodalomoktatásban főképpen tündér-mesejátéknak értelmezett dráma összetett esztétikai karakterére.⁴³⁰

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A kamrabeli előadás úgy szabadította ki a szöveget könyvdrámai fogságából, hogy magát a drámát is újraalkotta. Ungár Júlia dramaturgiai munkájának köszönhetően a több mint 3600 soros végső szövegváltozat alig több mint másfél óra játékidő szöveganyagává alakult. A dramatikus szöveg létrejöttének folyamata Staud Géza és Taxner-Tóth Ernő kritikai kiadásának felhasználásával⁴³¹ Vörösmarty első szövegkidolgozásait, vázlatait is felhasználta,

⁴²⁸ „Két-három éve véletlenül összeakadtam a Csongor és Tündével, más véletlen folytán a Pentheszileiával, és elkezdtek vonzani ezek a hihetetlenül nehezen értelmezhető, szinte megfeythetetlen, viszont eljátszhatatlan darabok, amelyek a színészeket éppúgy nehéz feladat elé állítják, mint a nézőket.” A fa lelke, Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád, *Ellenfény*, 2005/8. 9.

⁴²⁹ „Csongor keresi Tündét, aki egyszer, gyermekkorra kertjében, egy tavaszi éjszakán az övé volt. Mint ahogy otthon, gyermekkorunk álmában, a mienk a boldogság, hogy azután örökre eltűnjön. És egész életünkben keressük. Ez a lázas, öröklő, nyomtalan keresés tölti meg a költeményt a világ ellenséges varázsain s kicsi ironikus valóságain át. (...) Egyelőre a nihil szörnyű hatalmait a lírai erősz tartja a háttérben. A Csongor az éjszakában virrasztó szerelem képével fejeződik be. A szerelem nem fél az éjszakától. Mégis, a sötétség ott les minden mögött, s lassan előtéssel fenyegeti a »képzelmek édes tartományát.«” Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1936. [Hasonmás kiadás: Budapest, Auktor Könyvkiadó, 1991. 502.]

⁴³⁰ Székely György a dráma műfaji karakteréről szóló értelmezéseket a következők szerint rendszerezi: „Azok az irodalomtörténészek, akik foglalkoztak a művel, általában négy kategória valamelyikébe sorolták a *Csongort*. A legtöbben »drámának« minősítették. A már említett Lukács Györgyön kívül Riedl Frigyes (ő meg éppen »fantasztikus drámaként« aposztrofálta), Babits Mihály (aki viszont »filozófiai drámának« tartotta), az újabbak közül Hubay Miklós, Taxner Ernő, Tóth Dezső is ebbe a kategóriába sorolta. »Dramai költeménynek« tartotta (már 1892-ben) Loósz István, Bayer József (aki mellesleg még tündéries »bohózatnak« is nevezte), Szerb Antal és Martinkó András, és így minősíti a MATÚRA-sorozatbeli kiadás is (1992). »Mese-drámaként« elemezte Horváth János, Waldapfel József és még 1981-ben Czibor János is. Egyszerűen »meseként« tárgyalta már Vértesy Jenő (1913), majd jóval később »tündérmesének« nevezte Barta János (1938). De egyikük sem fogadta el a szerző eredeti besorolását a »színhátékok« közé!” Székely György: *Ilyennek látta...*, *i. m.*

⁴³¹ VMÖM 9..., *i. m.*

és hozott létre új, a közismert, jól megszokott cselekménymenethez képest jóval nehezebben követhető és nagyobb nézői figyelmet követelő szöveganyagot.

Az újraírt korpusz ikonikussá vált mondatokat (például Csongor nyitómonológját) és szereplőket hagyott el (Dimitrit, a boltos rácot, az angyalok és a nemtők alakjait), radikálisan rövidített párbeszédet és monológokat, illetve nagyobb szövegegységeket mondatott el más szereplőkkel (így például az említett nemtők szövegét a színen lévő játékosok között osztotta fel).

Az előadás nyitómondatait Mirigytól halljuk, aki a dráma egyetlen fennmaradt kéziratának szerzői cselekményvázlata alapján, az előadás során többször, mintegy narrátorként foglalta össze az „ifju” vándorlását.⁴³² A Vörösmarty-szöveg zárósorai is az előadás elejére kerültek, ám nemcsak helyét, de tartalmát tekintve is a szöveg- és játékhagyománytól eltérően, mivel a szállóigévé vált négy sor („Éjfél van, az éj rideg és szomorú, / Gyászosra hanyatlik az égi ború: / Jőj, kedves, örülni az éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem”) harmadik sora helyett egy korábbi szövegváltozat került a dramatikus korpuszba („Jőj, kedves, a rideg éjbe velem”).⁴³³ Nem túlzás kijelenteni, hogy akár ebben az egyetlen szövegváltoztatásban is (amelyben a ridegség váltja fel az örömet) tetten érhető az a zsótéri gesztus, amely valóban „szívesen választ vagy fogad el rendezőként drámatörténeti monumentumokat, kikezdhetetlen klasszikusokat, nemzeti drámaidolokat”, ám – álláspontunk szerint – korántsem „a mű rébuszos megjátszásában” próbál szövetségre lépni a „rejtvényfejtő” közönséggel,⁴³⁴ hanem az újraértés játékához kínál fel – valóban komoly nézői munkát és odafigyelést igénylő – támogatást. Eltagadhatatlan segítséget egy sokszor leírt, újra és újra (teszt)halottá váló szöveg életre hívásához.

Mivel az újraírt négy záró sor lesz az előadás talán legerősebb és legátfogóbb rendezői invenciójának, a testi valójában egyáltalán nem megjelenő Tündének első és utolsó, mindvégig zenei szólamként hallható megszólalása, a mondat hangsúlyosan jelöli ki az előadás, a szerep és a szereplői viszonyok értelmezési keretét.

Rendezés

⁴³² VMÖM 9. 439. 90. r.

⁴³³ Vö. VMÖM 9. 192. 1064–1067. és VMÖM 9. 461. 96. r.

⁴³⁴ Tarján Tamás: Hályogkovács módjára?, *Ellenfény*, 2005/4.,

<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/1645-halyogkovacs-modjara?layout=offline> Utolsó letöltés: 2019.02.10.

Zsótér 1995-ben a Szolnoki Szigligeti Színházban az éppen utolsó évadát töltő színházigazgató, Spiró György felkérésére már színre vitte állandó alkotótársaival a *Csongor és Tündét*, mégpedig olyan képregényszerű, sci-fi mesejátékként, ahol a „színpad magasában játszódott a boldogságkergető mese. Volt benne repülő boszorkány és űrrakéta, szkafanderes világhalandozó királyfi”.⁴³⁵ Gagarin és Barbie baba találkozásának késlekedéséről szólt a mese, amelyben Ulrike Meinhof, a Vörös Hadsereg Frakció terroristacsoport alapítója és egyik fő ideológusa akadályozta őket boldogságuk kiteljesedésében. Az előadás botrányos fogadtatása elkerülhetetlen volt, holott a varázslatos játék nem a kisgyerekeket botránkoztatta meg, hanem felnőtt kísérőiket (főképp tanáraikat), akik hevesen tiltakoztak Vörösmarty meggyalázása ellen, olyan (állítólag) erotikus mozdulatokra hivatkozva, minthogy Ilma az egyik ördögfi hasát megérintette.⁴³⁶

Közel tíz év elteltével a kamrabeli előadás úgy értelmezte újra a művet, hogy hét asztal köré rendezett székeken majdnem teljes mozdulatlanásra és a gesztusaik redukciójára készítetett színészek játszották végig a történetet. Ezáltal egyrészt a – játékban részt venni akaró – nézői fantáziának egy újradefiniált „szószínház” értelmezői szabadságát adták meg, másrészt a zsótéri másként értés játékterét is kijelölték. A játékosok nem(csak) életre keltették a klasszikus szöveget, hanem a jól ismert mondatok hallatán, de a szavakat illusztráló mozdulatok hiányával újraértelmezték a drámaszöveg-interpretáló színház évszázados, színpadtechnikai trükkökkel operáló játékgyománját.⁴³⁷ Úgy engedték újragondolni

⁴³⁵ Molnár Gál Péter: *Csongor és a hang, Népszabadság*, 2004. március 29. 12.

⁴³⁶ Zsótér Sándor szóbeli közlése, 2011. június 3., Budapest; „Arra törekedtünk – írja Ambrus Mária, a szolnoki előadás díszlettervezője –, hogy az összes csodát, repülést, földöntúli elemet pontosan megjelenítsük. Rengeteg tárgy épült be ezek érdekében – szállítószalag, MIG 24 vadászgép vezetőfülkéje, forgó asztalok, tudományos-fantasztikus mű-égbolt próbálkozott azzal, hogy közvetítse a történetet és elkápráztassa a nézőket. Valami valószínűleg sikerült is, és el is vezett az előadott műből.” Ambrus Mária: *Minek a díszlet?*, *epiteszforum.hu*, 2004. november 26., <http://epiteszforum.hu/node/12980> Utolsó letöltés: 2018.05.10.

⁴³⁷ „Az ember eleve egyhelyben ülést tervezni nem mer, mondván, hogy a színészek és a nézők úgysem bírják. Ahogy akkor ott ültek, teljesen világossá vált, hogy ennek így kell maradnia. (...) Az üléshez látszólag semmilyen speciális testi tudás nem kell, egyszerűen el kell kezdeni gyakorolni. Ezt nem lehet kibírni, mert nem egyszerűen ülés, hanem nem-mozgás, teljes figyelés, (...) Mindig azt gondoltam a színészetéről, hogy ha egészen kicsi lyukba beteszik az embert, akkor tud befelé figyelni, és a képzelet felszabadul. Hinniük kell, hogy így szabadabbak. (...) Rájöttem, hogy a mozgást és a szöveget nehezen választják szét, hiszen számukra illusztratíván összetartoznak: azt kell tenniük, ami le van írva, nem evidens, hogy valami mást csinál, mint amiről beszél, s miközben mást csinál, mást is gondolna. Pedig hát a színészi felelősség csökkenése éppen a rendezői színház erősödésével jött létre. Szuverén, alkotó színészek dolgoztak még a hatvanas években. Jöttek a rendezők erőszakosan, s lassan színészgenerációkból vették ki a csinálás akarata. Én ezt szeretném feléleszteni. Kirántani őket a teljesítés-kényszerből, elérni, hogy gondolkozzanak, ne

Vörösmarty gyönyörű mondatait, hogy nem a dráma szüzséjét számolták fel, nem a szöveg lefokozását hajtották végre, hanem lehetőséget adtak nézőknek és játzóknak a másként halláshoz. Ehhez pedig óriási fegyelmezetség, Zsótér meghatározásával élve „túlfeszített stilizációra” és „sűrűsre” való akarat kell, nem pedig rohangáló ördögfiak, imitált hattyúszárny vagy tündérfavájó Mirigy.

Az alakok statikussága, „ül(dögél)ése” nem a játékenergia hiányát eredményezte, sokkal inkább a szavakon túli cselekvések lehetőségét vonta kétségbe. Mintha a kizárólag „tündéri” hangjával és fényével (az asztalokat fentről megvilágító fénynyalábokkal) jelen lévő, egyben csábító és félelmetes erőt birtokló égi lény, Tünde babonázná meg valamiféle szirénként a szereplőket. Amikor fénye rájuk és asztalukra vetül, fölélénkülnek, aztán újra mozdulatlaná ernyednek. Vágyképeik csupán érzékcsalódások, az egymástól valójában karnyújtásra lévő alakok időn és téren kívüli magánya feloldhatatlan. A szó szerint megtestesítetlen Tünde maga lesz a vágyakozás, a szerelem, egy érzés, egy halott lélekhang, a földi lét és halál utáni vonzódás Zsótér csodálatos színpadi képeiben.⁴³⁸ E különös meghatározottságban nehezen eldönthető, hogy Tünde csalogatja és hitegeti-e Csongort és (Zsótér megfogalmazása szerint) az „élet értelmét kereső” többieket, vagy éppen fordítva, a szereplők tartják-e életben irreális fantáziáikkal saját „tündéiket”. A zsótéri formanyelv „megkomponált képeiben”⁴³⁹ a színészek nagyobb fizikai cselekvések nélkül, redukált mozdulatokkal, egy-két gesztussal, egymástól el- és odafordulással, felállással és lépéssel, egy-egy asztal felé hajló fejmozdulattal vagy asztalra borulással fejezik ki a játékhagyományban szokatlanul, de annál felszabadítóbban és megrendítőbben játszott alakjaik magányát, vágyait, kétségeit.⁴⁴⁰

lőtyögjenek egymást tologatva a színpadon. A szöveget hallja, a képet látja, nem kell mindent illusztrálni, nem kell minden leírtat bemutatni.” Zsótér Sándor: *Megint ülnek, A színészlől*, Lejegyezte Jákfalvi Magdolna, *Jelenkor*, 2004. június, 483.

⁴³⁸ Érdemes megjegyezni, hogy az előadás „tündétlenítését” voltaképpen kényszer szülte, mivel az eredeti szereposztás Tündéjét játszó idősebb színésznő nem vállalta a felkérést.

⁴³⁹ „(...) a megkomponált képek dominanciája okán éppígy nevezhetnénk a látottakat a képtörténetek vagy akár a szóképtörténetek színházának is.” Urbán Balázs: *Redukció és ironia, Ellenfény*, 2005/4. 15.

⁴⁴⁰ „Engem, amikor még fiatal voltam, egyáltalán nem érdekelt, hogyan beszélnek a színpadon. Sokkal jobban érdekelt minden más, a mozgás, az akció. Pár éve ez valahogy megfordult, és egyre inkább az a fontos számomra, amit mondanak a szereplők. Ungár Juli dramaturggal együtt próbáljuk meg kisilabizálni, hogy ezek az örületes romantikus művek hogyan épülnek fel. (...) egyre nagyobb élvezetet okozott, hogy valamiről, amiről eleinte úgy tűnt, hogy csak költészet, arról kiderült, hogy csupa logika és értelem. Hogy értelmes és logikus mondatok hangoznak el benne, amelyeket türelemmel, odafigyeléssel, a színészek segítségével meg lehet fejteni.” A fa lelke, Zsótér Sándorral..., *i. m.* 9.

Zsótér ebben az előadásában is felfüggeszti a nemi identitás és életkori sajátosságok színpadi konvencióját (a Kalmár és a Király szerepét színésznő, Mirígyet férfi, Ledért a megszokotthoz képest idősebb, az Éj szerepét fiatalabb színésznő játssza), azaz ahol lehet, távolságot teremt színész és szerep között, de annak bármiféle, öltözéken kívüli, külsődleges jelzése nélkül.⁴⁴¹

Színészi játék

A mozgás és a szöveg viszonyának újraértelmezésére és a Zsótér-színházban sokszor elemzett „fény(ekkel írt)kép-dramaturgiára”,⁴⁴² (itt) „ülőképekre” és csoportképek egymásutánjára építő játékmód nagy megterhelést jelentett a hagyományosan mimetikus, laza realizmushoz szokott Katona József színházbeli színészeknek.⁴⁴³ A kritikai fogadtatás is leggyakrabban azt róttta fel az előadás hibájának, hogy a társulat nehezen nélkülözi és helyettesíti belső energiával e gesztikus kapcsolatokat, s emiatt a játék egysége megtörik, olykor unalmassá válik.⁴⁴⁴

Az egy térben és az előadás időtartama alatt mindvégig színen lévő szereplők e kilátástalan, nyelvbe zárt világban maradnak annak ellenére, hogy mindvégig tudnak egymásról, és folyamatosan reagálják az másik által mondottakat. A gondolatiságában és képeiben is sötét tónusú előadás ritka tragikomikus pillanata, amikor Csilla (a végső szövegváltozat Ilmája) például úgy lép rá Balga hátára, hogy közben egyikük sem kel fel asztalkájától, vagy amikor a reformkori asztaltársaságot megidéző ördögfiak (egy

⁴⁴¹ „Ebben a nemtől független szereplőválasztásban a tradícióktól való szándékos eltérés is munkál, sokszor túlzott, de igazolt félelem a köztudatban élő mintától, amit a színészek egy megszokott térben, megszokott környezetben működtetnek. A másik nem szerepének a kipróbálása érdekel mindenkit, miért pont egy színészt ne érdekelne.” Zsótér Sándor: *Megint ülnek...*, i. m. 486.

⁴⁴² Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány...*, i. m. 90., Sebők Borbála: *Fénykép-néző, Ellenfény*, 2005/4. 15–17.

⁴⁴³ „A Csongor és Tünde próbái alatt iszonyú nehéz volt elérni, hogy a színészek nyilvánosság előtt elkezdjenek beszélni. Csongor mégsem csak egy nőt keres, hanem valamit, amitől értelmezhetővé válik ez az egész élet. Ezt nehéz ülve megcsinálni, zártság, túlfegyelmezettség kell hozzá.” Zsótér Sándor: *Megint ülnek...*, i. m. 486.

⁴⁴⁴ „(...) rendező és társulat közös munkája pillanatnyilag eredményesnek mondható, de maradéktalannak nem. Az előadás egyenetlen; a szövegmondás intenzitása és expresszivitása hol erőteljes, hol kell hozzá a rejtett játéktechnika mankója.” Koltai Tamás: *Mindenkinek a maga asztala, Élet és Irodalom*, 2004. április 2. 31.

Vörösmarty-szövegváltozat szerint a „czigányok”⁴⁴⁵ az atyai örökségért úgy versenyeznek, hogy futóverseny helyett az asztalra csapják (piros és fekete zokniba bújtatott) lábaikat.

Az előadás során leginkább aktív szereplő, a játéktér közepén ülő Elek Ferenc vállrész nélküli, mélyen dekoltált estélyi ruhában játszott Mirigyé sem képes kijelölt terét (asztalát, szerepkörét, hatalmi vágyait és kudarcát) elhagyni. Hajlong, fetreng, forog, terpeszkedik, de mint a mesék boszorkány-mostohái, rontásra törő akaratát nem tudja beteljesíteni. Az előadás szinte egyetlen kelléke az övé, nyeles tükrébe nézve azonban elbizonytalanodunk, önmagát, áldozatait vagy minket, nézőket figyel-e.⁴⁴⁶ A vele egy asztalnál ülő, hófehérbe öltözött, fehér fátyollal eltakart arcú Éj sokáig élettelen bábnak tűnik. Nagymonológjában, világmindenség-teremtő és -pusztító látomásában a színészválasztás hagyományához képest meghökkentően kislányos kinézetű Tóth Anita rekedtes-selypegő fejjel kezd egyszer csak ordítani, mintha már önmaga sem lenne képes elhinni kimondott szavait, mintha ő maga is undorodna borzalmas képzelgéseitől. Nyüsztve kezd zokogni, amikor arról a másik, általa teremtett, de számára meg nem élhető világról beszél („És a sötéten túl van a világ”),⁴⁴⁷ ahová Tündét száműzi.

Egyedül Csongor hagy(hat)ja el székét az előadás zárójelenetében. A játéktér hátsó falán lévő ajtón kimegy, majd a hármasszögletű ablakon visszanéz arra a világra, amelynek eddig – testében legalábbis – része volt. Csongor ekkor már fokozatosan átveszi Tünde világának jegyeit, prózai szövegmondását felváltja énekbeszéde, majd Tünde fénynyalábjától megvilágítva tűnik el a színről. Tünde korábban már említett nyitómondatai itt hangoznak el ismét, s e keretezés, a „rideg éjre” való felhívás megismétlése a befejezés mesei-idilli egymásra találását teszi a képnek nekifeszülő szöveg által erősen kétségessé. Tündérhonnak, „fényes csodapalotának”, boldog kiteljesedésben feloldódó zárlatnak semmi nyoma, legfeljebb egy olyan szerelmét veszített fiú távozásának, aki a fizikai megsemmisülést vagy – másfelől közelítve – a kilépést választja a valóság megnevezésű világ helyett. Veszteségét nem tudta a „benti” világban kipótolni, csak boldogtalansága maradt állandó, megtévesztették és megtévedt, a tündei fény, a találkozás emléke nem tudta eléggé felvértezni. Kocsis Gergely arcán értetlenség, zavar és közöny váltakozik: mintha jobb lett volna hajszolnia, mint vállalni

⁴⁴⁵ VMÖM 9. 439. 90. r.

⁴⁴⁶ „Mirigyé üzi varázslatait. Frissen borotváltan, zselés hajjal, a mélyvörös estélyiből kitüremkedő férfivállakkal ül nekünk háttal, majd oldalt, majd szembe, kis nyeles tükrét varázsoló szerszámként forgatva (...) az egyetlen, aki tudja, mit akar, s tesz is érte. Az aranyalmát, a kincset kívánja. Valamit, amit nem ő teremtett, valamit, amin nincs hatalma.” Gabnai Katalin: Az - nem az!, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Katona József Színház, Kamra, *Critikai Lapok*, 2004/6. 8.

⁴⁴⁷ VMÖM 9..., *i. m.* 153. 125.

a szerelmet. A fejében szóló halott hang vonzásában létezett és vágyakozott, mozdulattalanul is bolyongott, kereste azt, ami volt, vagy nem is volt soha. Talán ezt nevezi Nadas Péter „epekedő szerelemnek”, amely az egyik fél halálával nem ér véget.⁴⁴⁸

Színházi látvány és hangzás

A Kamra kis játékterében hét asztal körül ülnek a szereplők: a színpadtér közepén a – hagyományosan – makrokozmoszi hatalom birtokosainak tekintett Mirígy és az Éj, a nézőtér felől haladva jobbra és balra külön, de egy síkba helyezett asztaloknál Csongor Csillával, Balga Ledérrel szemközt, míg a szín háttérében lévő két asztalnál hárman-hárman ülnek. Az egyiknél a vándorok, a Kalmár (Kiss Eszter), a Tudós (Keresztes Tamás) és a Király (Illés Györgyi), a másiknál a három ördögfi, Berreg (Somody Kálmán), Duzza (Lengyel Ferenc) és (a szövegváltozat „három cigányát” olykor kiejtésében és hangsúlyaiban megidéző) Kurrog (Hajduk Károly).⁴⁴⁹

A szimmetrikus színpadkép egy lehetséges, de az evilágban meg nem élt viszonyrendszerben is értelmezhetővé teszi a szereplőket. Eszerint Csongor melankolikus gondolatiságához a földi alakjában úrnője, Tünde helyett is jelen lévő Csilla érzékisége társulhatna. A szerepet Rezes Judit hangjában és testében is érzéki nővé formálja, aki olykor más híján az asztallábat simogatja, vagy Tünde énekszólamát némán artikulálva ismétli. Ugyanígy Balga és Ledér párosa sem csak korban illenének egymáshoz, de Ledér kihasznált, becsapott prostituáltja (a fiatal lányban a koravént is megmutató, nagyszerű Bodnár Erika) oldhatná a Szacs vay László játszott Balga komikus élvetegségét.

Az Ambrus Mária tervezte zárt terű, szuterénszerű átmeneti-váróteremféle helyiség díszlete a fekete hátsó fal felé tartva keskenyíti a színt. Az 1960-as éveket idéző műanyag bevonatú székek és – Ledér kör alakú asztalának kivételével – négyszögletes presszóasztalok Benedek Mari reformkori öltözeteket is evokáló férfiviseleteivel és különböző színű, merev tartású taft női estélyi ruháival megtörik a referenciális tér- és időmeghatározást.⁴⁵⁰ Mintha

⁴⁴⁸ Zsótér Sándor szóbeli közlése, 2011. június 3., Budapest

⁴⁴⁹ A névváltozatokkal kapcsolatban ld. a kritikai kiadás „*A kéziratban előforduló névváltozások*” fejezetét. VMÖM 9..., i. m. 715.

⁴⁵⁰ „2004, Kamra - Vörösmarty (...) műve még megfelfejthetlenebbnek tűnt, a terem kicsi, alacsony, színházi gépezet gyakorlatilag nincs. Meg így, 10 év elteltével mást próbál megragadni, aki újra nekivág az előadás-csinálásnak. Az eredmény: fekete dobozban fekete doboz - kávéház-féle, ahol minden szereplő a helyén ülve vág neki a földi vagy földalatti hosszú utazásnak. A délibáb-tévedés-csapda itt talán csak fejben követhető a nézők és a történet által egy csoportba sodródott szereplők részéről. Egy színikritikus se ki-se be

évszázadok óta várakoznának a szereplők: ki-ki a saját (asztal)társ(aság)ára. Az „éjszakai lakótelepeket, börtönszerűen zárt léttéreket”,⁴⁵¹ „lakótelepi sivatagot”,⁴⁵² „a teljes közösséget megtestesítő csoport által birtokba vett, díztelenül rideg helyiséget”⁴⁵³, egy „sötétszoba vagy a fényképezőgépek belsejét”⁴⁵⁴ és a hangsúlyozottan különböző színű színpadi jelmezeket (például Mirigy mélyvörös női estélyi ruháját, Csongor kékes-lilás öltönyét, a rézsín ruhájú ördögfiakat, Csilla rózsaszín, Ledér sárgás estélyijét) folyamatosan át és átszínezi a rájuk vetülő fény. A falakról egy Bauhaus-képet megidéző tapéta sormintája mint absztrakt fejsorozat csipkemintászerű, megsokszorozódott szemei merednek nézőkre és szereplőkre egyaránt. Dermesztő jelenlétükben a mozdulat fosztotta utasok útjai legfeljebb a lélekben és/vagy a tudatban (a fejben!) történhetnének meg.

A jelent a múltba (vagy fordítva) historizáló, stilizált díszlet- és jelmezhasználat konkretizáló jelentésadását az előadás világítási rendszere is árnyalja. Egyrészt a jelenetekre tagolást segíti elő az olykor az egész teret uraló hideg neonvilágítás, illetve a dermedt mozdulatlanágukból fejüket felemelő megszólaló(k) asztalának közepét változó erővel, lüktetve-pulzálva megvilágító reflektorfény, másrészt a fények hatására kelnek életre viselőik, olykor úgy, hogy az asztaluk közepén felizzó „papírlapformára” merednek, majd a fény múltával visszafakulnak e félholt világ színpadi félhomályába. Olykor a fény vonzásában alszanak el, Balga a „fénylapot” mint Böske lábnyomát emeli fel mellkasával az asztaláról, máskor Mirigy reflektor által megvilágított arca vakít csak a sötétségből.⁴⁵⁵

örökkévaló egzisztencialista ’ülésteret’ érzékelt a Kamra terében. Ez így szép is lenne, mint műbírálat - a valóság az, hogy a statikus, monoton helyzet csak akkor válik értékké, ha a szereplők ülőhelyükben túlzottan jelen vannak, erőteret képeznek kapcsolataikkal és közölnivalóikkal, belevonva a szeánszba a nézők csoportját.” Ambrus Mária: Minek a díszlet?... , *i. m.*

⁴⁵¹ Koltai Tamás: Mindenkinek a maga..., *i. m.* 31.

⁴⁵² Csáki Judit: A sötét és a semmi, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, *Magyar Narancs*, 2004. április 22., 31.

⁴⁵³ Tarján Tamás: Halott osztály, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, *Színház*, 2004. május, 16.

⁴⁵⁴ Borbély Szilárd: És a sötéten túl van a világ..., Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában, *Élet és Irodalom*, 2005. szeptember 23. 15.

⁴⁵⁵ „(...) Zsótér rendezésében igazából fények vannak, finom, éterikus sugárzások, mintegy léten túli, mármint az emberi léten, az egzisztencián túli fénylények beszélnének álmatagon, s számunkra, durva emberi lények számára nagyon-nagyon távolról alig felfogható hangok szűrődnek a nézőtér felé. (...) Lényegük a Fény, a maszatos, vibráló, néha tisztátalan, máskor éterikusan megfoghatatlan és áttetsző fény, amely egyszerre zene is, a szférák jól ismert zenéje. Mintha a manicheus elképzelés öltene színházi formát, ahogy az anyagban, az anyagi világban bolyongó fény kiszabadítása adná az előadás erős metaforáját. (...) A fény tehát maga is csak jelzése valaminek, allegóriája annak a Fénynek, amely nem fizikai természetű, szemmel már láthatatlan, csupán a Szellem képes felfogni, és az értelem tudja tökéletlenül

Zsótér előadásának egyik legizgalmasabb invenciója, hogy a színen mindvégig jelen lévő tizenkét szereplő gyakran versmértéket kicsengető, a szöveg ritmikájára különösen ügyelő megszólalása párbeszédbe lép Tünde zenei szólamával, amelyet Tallér Zsófia gyönyörű, értelmező zenéjére komponáltan Hegyi Barnabás kontratenor férfihangján hallunk.

Az előadás hatástörténete

A *Csongor és Tünde* mindössze huszonnyolc alkalommal ment a Kamrában, s alig egyetlen évadot élt meg annak ellenére, hogy az elmúlt évtizedek egyik legizgalmasabb és legfontosabb nemzetidráma-értelmezése és -színrevitele született meg.

A világértés finomságára tanító Zsótér rendezésének feltétlen érdeme, hogy a középiskolai kötelező drámaolvasmányok egyik legnehezebbikét (és mint láttuk, a nemzeti drámák közül is a legkönnyebben kihagyhatót)⁴⁵⁶ kínálta fel értelmezésre egy újonnan felnövő, a kanonizált színházi formaelveket meg sem ismerő, vagy azt többnyire érdektelennek tartó ezredfordulós generáció számára.⁴⁵⁷ „Az idejétől és terétől megfosztott állapot, s benne az emberi test mint kommunikációs egység megmutatása Zsótér nyitott színházi iskolájának lényege. Ez a zsótérosság, mely minket újra olvasni tanít.”⁴⁵⁸

megragadni, mert ez a gnózis és a misztika fénye.” Borbély Szilárd: *És a sötéten túl...*, i. m. 15.

⁴⁵⁶ Ld. 16. láb.

⁴⁵⁷ „A Zsótér-recepció tizenéves története jól mutatja, hogy minden, más nyelvet, más játékot használó, más olvasatot kínáló alkotónak ki kell alakítania (nevelnie) saját értő játszó és néző közösségét, s az utóbbi évtizedben - éppen a pszichológiai kisrealizmus vákuumába került gyakorlatból kilépve - Zsótérnek mintha sikerülne Magyarországon is elit kulturális eseménnyé emelni bemutatóit. (...) A köznyelv zsótérossnak nevezi előadásait, elismerve ezzel, hogy ő az egyetlen rendezőnk, aki erős formakánon kialakításával radikálisan rákérdez újra meg újra a színházi paradigma értelmére. (...) előadásai a legnehezebb viszonylatokban módosították a normát: az írott és az elhangzó szöveg hierarchikus kapcsolatában, a színészi test térbe vetett megjelenítésében és a befogadás szabadságában.” Jákfalvi Magdolna: *Zsótér in és off*, *Színház*, 2003. október, 35.

⁴⁵⁸ Jákfalvi Magdolna: *Zsótér in és off...*, i. m. uo.

III. Exkurzus

III.1 „(...) megtanítani másképp észlelni a világot és önmagunkat” – Somogyi István: *Magyar Electra*, 1988.⁴⁵⁹

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az Arvisura kiemelkedően sikeres, a tradicionális formanyelvet használó „köszínházak” jelhasználatától radikálisan eltérő szemléletű előadásaival (így például az 1984-ben bemutatott *A Mester és Margaritával* és az 1986-os *Szentivánéji álommal*) az 1980–90-es évek alternatív színházainak meghatározó társulatává vált.⁴⁶⁰ Elismertségüket sokban segítette egyrészt a társulatvezető Somogyi István színházszemléletének – a korabeli kultúrpolitika

⁴⁵⁹ Bornemisza Péter: *Magyar Electra*, Bemutató dátuma: 1988. október 13., A bemutató helyszíne: Szkéné Színház Társulat: Tanulmány Színházi Csoport/Arvisura Színházi Társaság, Rendező: Somogyi István, Zenészek: Pelva Gábor, Kerényi Róbert, Horváth Gyula, Tóth Károly, Dramaturg: Mezősi Anna, Koreográfus: György Károly, Díszlet-, jelmeztervező: Horgas Péter, Fény: Víz Miklós, Tamás Gábor, Színészek: Agamemnon királ: Juhász István, Orestes: Horgas Ádám, Aegisthus királ: Pintér Béla, Parasitus, királ szolgája: Tóth András, Clytemnestra királyné asszony: Szalontay Tünde, Mester, Orestesnek oktatója: Papp Ervin, Electra, Agamemnon királ lánya: Horváth Györgyi, Chryso-themis, Electrának húga: Zboray Antónia, Chorus, az játékot játszó személyek: Bittner Dóra, Deák Tamás, Kámán Gyöngyi, Sebestény Ferenc, Szabó Attila, Tóth András

A társulatvezető Somogyi István munkamódszeréből, másrészt a társulati tagság erős fluktuációjából következett, hogy a *Magyar Electra*-előadást is többször, más és más szereposztással újrendezte. Jelen előadás-elemzés nem az 1984-es VIII. Tanulmány Csoport által szintén a Szkénében (is) bemutatott ösváltozatát, sem az MTV Stúdió '91 műsora által rögzített előadás-felvételt, hanem a Szkéné Színház dokumentációjában található, feltehetően 1988–89. körül készült egykamerás felvételt elemzi, amelyet Regős János bocsátott rendelkezésemre. Külön köszönet illeti Somogyi Istvánt és Sebestény Ferencet, akik személyes közléseikkel sokat segítettek a meglepően hiányosan dokumentált előadás rekonstrukciójának elkészítésében. (A bemutató időpontjáról ld. Statisztika a Szkéné Színház elmúlt tíz évéről, in: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, h. n. Szerkesztői kiadás, 1990. 91.)

⁴⁶⁰ Vö. Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede, in: Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.): *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992, II.*, h. n., Szerkesztői kiadás, é. n. [1992.] 447–466.; Bérczes László: Másszínház Magyarországon..., *i. m.*, Gajdó Tamás: Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok, A magyar színházművészet fontosabb törekvései az 1970-es évektől 1989-ig, in: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika, Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007. 307–346., Jákfalvi Magdolna: A térfoglalás esztétikája, in: Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége, Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*, Pozsony, Kalligram Kiadó. 2008. 263–275., Radnóti Zsuzsa: A hetvenes-nyolcvanas évtized, in: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 392–400.

szempontjából legfeljebb vitatható, de nem támadható – apolitikussága, az állandó fellépési lehetőséget biztosító műegyetemi Szkéné Színház,⁴⁶¹ illetve a működésüket komoly összeggel támogató Soros Alapítvány.⁴⁶² S főképpen az a törekvés, amelynek nyomán előadásaikkal izgalmasan tették megszólaltathatóvá mind az interkulturalitást tematizáló,⁴⁶³ mind a ritualitás és teatralitás viszonyát kutató nemzetközi színházi tendenciákat.⁴⁶⁴

Dramatikus szöveg, dramaturgia

⁴⁶¹ Somogyi István 1979-ben alapította a Tanulmány Csoportot, amely – több névváltoztatást követően – 1989-től Arvisura Színházi Társaság néven működött. 1979-től a kőbányai I. László Gimnáziumban dolgozott (Somogyi az ELTE TTK elvégzését követően itt volt kémia–biológia szakos tanár, innen datálódik együttműködése pl. a *Magyar Electra* címszerepét elsőként játszó Horváth Gyöngyivel, az egyik előadás-változatban a Mestert alakító Papp Ervinnel és az Aegistust megformáló Terhes Sándorral). Ezt követően hosszabb-rövidebb időt töltöttek a Kertészeti, majd a Közgazdasági Egyetemen (ekkor már VIII. Tanulmány Színházi Csoport megnevezéssel), illetve a Ráday utcai kollégiumban, ahol a *Magyar Electra* első, keleti indíttatású, maszkos változatát bemutatták. Regös János döntése következtében Somogyiék, akik 1985-től a Szkéné programjának gerincét biztosították, olyan társulatoktól vették át a vezető szerepet, mint a Wiegmann Alfréd vezette Szkéné Együttes vagy Regös Pál 1983-ban megszűnt BME Pantomimja. A Szkéné Színház történetéről részletesen ld. Regös János: A Szkéné Műegyetemi Színház tíz éve, Tapasztalatok, gondok, óhajok, in: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés...*, i. m. 80–94., Regös Pál–Regös János: *Szkéné Színház 1968–2008, Színház ég és föld között*, Budapest, Műegyetemi Kiadó, 2008.

⁴⁶² A Soros Alapítvány pályázati támogatásának létezéséről Hankiss Elemér tájékoztatta a csoportot. A Fővárosi Önkormányzat Kulturális Alapjától, a Kulturális Minisztérium Színházi Alapjától, illetve a Műegyetem támogatásából nemcsak a társulat tagjainak egy részét (10–15 főt) tudták ösztöndíjban részesíteni, hanem az alkotási folyamatuk alapjául szolgáló pszichofizikai tréningeket is bővíthették a korabeli színházi, zenész és táncos alkotók legkiválóbbjai által vezetett egyéb kurzusokkal, színészképzési módszerekkel. A Tanulmány Színházi Csoport/Arvisura Színházi Társaság történetéről kiváló összefoglalás olvasható Somogyi Eszter diplomamunkájában, ld. Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház, Az Arvisura Színházi Társaság története*, Szakdolgozat, Témavezető: Jákfalvi Magdolna, Veszprémi Egyetem – Színháztörténet szak, 2000. (A szakdolgozat függelékében többek között három, Somogyi Istvánnal 2000-ben készült interjú is található.)

⁴⁶³ Színház és interkulturalitás viszonyáról ld. Paul Allain, Jen Harvei: Interculturalism, in: Uők. (szerk.): *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London and New York, Routledge, 2006. 194–195., Heltai Gyöngyi: Színház és interkulturalitás, *Tabula*, 2003/1. 93–115., Patrice Pavis: Interkulturális színház, in: Uő.: *Színházi szótár*, Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia (ford.), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2006. 192–194., Imre Zoltán: Az idegen színpadra állításai..., i. m.

⁴⁶⁴ Ritualitás és teatralitás viszonyáról ld. Richard Schechner: A rítustól a színházig – és vissza: a hatásosság és szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata (1974-1976), in: Uő.: *A performance, Esszék a színházi előadás elméletéről 1970-1976*, Regös János (ford.), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 91–138., Antonin Artaud: A színház és az istenek..., i. m., Erika Fischer-Lichte: Színház és rítus, Kiss Gabriella (ford.), *Theatron*, 2007. tavasz–nyár, 3–12., Jerzy Grotowski: Színház és rituálé..., i. m.

Somogyi István őstörténetek iránti vonzódásának, az írásbeliséget megelőző rituális-mágikus kulturális hagyományok újrafelfedezésének egyik leginkább kritikus pontja volt olyan szövegeket találni, amelyekben nemcsak érzékelhetőek az ősi „sors alapigazságok”, hanem dramatikus szöveggént alkalmasak a verbalitás uralma alatt álló színház és a kisrealista színjátszás újraértelmezésére, a zene, a mozdulat, az előadás vizualitása hangzó szöveg mellé emelésére.⁴⁶⁵

Az *Arvisura Magyar Electrájának* dramatikus szövege határozottan nem követi a Bornemisza-mű Móricz Zsigmond-féle átalakítását, amely az 1930-as évek nemzeti színházi normájának elvárásrendje alapján írta át a szöveget.⁴⁶⁶ Somogyi és az előadás dramaturgja, Mezősi Anna a móríci átírással szemben olyan interkulturális narratíva horizontjából olvasták és írták újra a 16. századi, a reformáció ideológiája által szintén újraírt és -olvasott

⁴⁶⁵ „Igazából két nagy szerzővel találkoztam életemben, az egyik Shakespeare, a másik Bulgakov. Sajnos Magyarországon közel-távol nem találtam hasonló kaliberű írókat. Ők máshol járnak valahol, mással foglalkoznak, más a világnézetük. És a forma is más: egy olyan színházi formarendszerben gondolkodnak, ami számomra már teljesen lejárt; semmit nem tudok kezdeni vele. (...) Én már jó pár éve nagyon erősen azt feszegetem, az foglalkoztat a legjobban – még a korábbinál is jobban –, hogy mi van az emberi élet előtt, az emberi élet után és az emberi élet mögött. Tehát hogy milyen erők vannak, honnan jövünk, hová lépünk át, amikor meghalunk, és milyen erőkkel vagyunk kapcsolatban az életünk során. Az európai szellemiség – főleg, ha a drámákat nézem – egyszerűen nem foglalkozik ezzel a kérdéskörrel. Ami pedig őket érdekli, az engem egyáltalán nem érdekel. Az életnek ez a felszíni jelensége, amit a polgári dráma meg a történelmi dráma képvisel, tehát ami pár száz év óta az európai drámaírást foglalkoztatja, az engem hidegen hagy.” Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház...*, i. m.

⁴⁶⁶ Bornemisza 1558-ban írt, de egészében csak 1923-ban felfedezett Szophoklész-átíratából Móricz 1929 telén Bécsben alig öt nap alatt írta meg saját, az 1931-es Horváth Árpád rendezte nemzeti színházi bemutató után évtizedekig érvényes, színpadon azonban mégis csak nagy ritkán látott verzióját. Móricz, aki Bornemisza *Tragoedia magiar nyelvenn, az Sophocles Electraibol* művéből a *Magyar Elektra* címváltozatot is megalkotta, az 1930-as *Nyugatban* elragadtatott tanulmányt jelentetett meg a dráma különösségéről: „Bornemisza Péter a fordítást másképp gondolta, mint ahogy ma csináljuk. Eszébe sem jutott, hogy az eredeti görög szöveget adja s az elmúlt görög világot hozza a nézők szeme elé. Úgy fogta fel a dolgot, hogy az, ami a görögöknél megtörtént, megtörténhetett volna a világ bármely népénél. Egy az isten s az isten cselekedete tükröződik az emberek életében. Ő tehát magyarul magyarán gondolta végig a dolgot s írásában magyar emberek magyar tetteit akarta kifejezni. Az ő hősei inkább magyar kényurak és magyar szolgák s nem görögök, bár az eredeti neveket megtartja. (...) Háromszázhatvanöt évig lappangott az írás, most napfényre került, s kell, hogy megtermékenyítse a magyar multat és a magyar jövőndőt”. Móricz Zsigmond: *Bornemisza Péter Electrája, Nyugat, 1930/24. 809–822.*

Érdemes megjegyezni, hogy Major Tamás 1975-ös *Magyar Elektra*-bemutatója nyúlt vissza először az eredeti Bornemisza-szöveghez (a bemutató helye: Nemzeti Színház, Budapest), a leginkább radikális szövegátalakítást pedig Horváth Csaba felkérésére Háy János készítette el (a bemutató dátuma: 2014. november 21., a bemutató helye: Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Szophoklész-szöveget, amely egyfajta írásbeliség előtti beavatási szertartás archeszüzséjének tekintette a *Magyar Electra* korpuszát. A határátlépés és a küszöbön lét poétikai formációira koncentráló olvasat célja tehát az volt, hogy a politeista görögség és a monoteista magyar kereszténység legkorábbi szövegeiben találja meg a mágikus kultúrák közösségi, szakrális formáinak nyomait.⁴⁶⁷

Az Arvisura előadásában a dramatikus szöveg terjedelme töredéke az eredeti műnek, a radikális rövidítés azonban nem eredményezte sem a cselekmény linearitásának széttöredezését, sem a nyelvezet archaikusságának megszűnését. Leginkább feltűnő változás a Bornemisznál mint szereplő („vén asszony”)⁴⁶⁸ megjelenő Chorus szövegének teljes megszüntetése.⁴⁶⁹ Vagyis Somogyi előadása is újraértelmezte Chorus szerepét, de nem a Szophoklész-féle „műkénéi nők” karának irányába restaurált, hanem olyan alakváltó, mindenütt jelenlévő, hangulati-látványbeli közegként jelenítette meg „az játékot játszó személyek[et]”,⁴⁷⁰ akik segítették, mozgatták vagy (olykor énekszóval) kísérték a beszélő szereplőket.

Rendezés

Somogyi a színházat olyan szolgálatnak, világlátása közvetítésének tekintette, amelynek egyszerre kellett képessé válnia az univerzalitásukban időtlen létkérdésekhez, illetve az eltűnt, „ősi” (magyar) színházhoz való el- és visszatalálásra.⁴⁷¹ Színházesztétikája így erősen

⁴⁶⁷ A tradicionális és a modern közötti liminalitásról ld. Erika Fischer-Lichte: Sámánizmus és színház (ritualitás és teatralitás), Dobos Elvira (ford.), *Magyar Lettre International*, 2009. tél, 21–23.

⁴⁶⁸ Bornemisza Péter: Tragédia magyar nyelven az Sophocles Electrájából, in: *Az örök Elektra, Három évezred drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 1966. 114.

⁴⁶⁹ Érdemes felidézni Latzkovits Miklós megállapítását Chorus alakjával kapcsolatban: „Bornemisza (...) a darab szereplőfelsorolásában a Chorust egyetlen személynek, egy vénasszonynak titulálja. Bizonyosnak látszik azonban, hogy a (...) »különös« megszólítások (»szép leányok«, »asszonyok«, »jóasszonyok«, »leányasszonyok«), melyekre valóban a Chorus válaszol, nem hozzá, hanem a kíséretében színpadon lévő (leányoknak, asszonyoknak elképzelt) némaszereplőkből álló csoporthoz szólnak. Bornemisza Chorusa így nem más, mint a görög eredeti karvezetőjéből kreált önálló szereplő, míg a görög eredeti tulajdonképpeni kórusát alakító »műkénéi nők« némaszereplőkké válnak”. Latzkovits Miklós: A 16. századi magyar dráma, 1558: Megjelenik az első magyar nyelvű dráma, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története I., A kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007. 250–265.

⁴⁷⁰ Bornemisza Péter: Tragédia magyar nyelven..., *i. m.* 114.

⁴⁷¹ Somogyi színházeszménye a társulat névválasztásaiban is felfedezhető: a Tanulmány Színház elnevezés pontosan utalt arra, hogy minden egyes előadásuk egyfajta művészi,

emlékeztet a rítuskutatás és az átmeneti rítusok „küszöb- vagy transzformációfázisáról” való elgondolások⁴⁷² azon Fischer-Lichte által megfogalmazott tapasztalatához, amelyben az előadás, de leginkább a rendező olyan „sámánként lép fel, aki fogja a kezünket e felfokozott izgalmi állapotban, és segít utat találni, illetve megtanítani másképp észlelni a világot és önmagunkat”.⁴⁷³ A *Magyar Electra*-előadás ezt az ünnepi szertartásjátékot kísérelte meg létrehozni a rítusok alapformáinak (a tűztáncnak, a beavatási- és sámánszertartásnak, a vegetációrítusban megnyilvánuló születésnek és »átmeneti« halálnak) a megjelenítésével.⁴⁷⁴

Ahogy a dramaturgiai átalakítás sem érvényteleníteni akarta az Oreszteia-történet elbeszélhetőségét, hanem alkalmassá tenni a szöveget a rítusok általános felépítésének megmutatására, úgy az előadás formanyelvi elemei is ennek a metaforikus-szimbolikus újraértésnek rendelődtek alá.⁴⁷⁵ A színházi jelek hangsúlyainak újrafogalmazásában egyenértékűvé vált a beszéddel a színpadi kép látványa, az atmoszférateremtő világítás, a

színházi gondolkodásmódnak a tanulmányozása, míg az Arvisura (a közép-ázsiai eredetű szó etimológiája szerint 'igaz szólás'-t jelent) e munka eredményét, következtetéseit volt hivatott bemutatni. Kérchy Vera tanulmányában az Arvisura társulatának kiemelkedő producióit vizsgálva azonban felveti az önmegnevezések ironikus olvasásának lehetőségét: „Az igazság »komoly« hirdetőjeként az Arvisura mint a nyelvi közvetlenség, a tiszta kifejezés, a mögöttes igazság esszencialista eszméjének hordozója, mint a Jelenlétigényt a végletekig vivő logocentrikus szemléletű avantgárd színház, eltemetődhetne egy letűnt korszak számos más képviselője között. (...) Ha azonban (...) a *Magyar Electra* bábszerű figuráira tekintünk – elbizonytalanodva mindabban, (...) amit az élő és holt határainak éreztünk –, az Arvisurának a »tudom, hogy van igazság« avantgárd hite helyett sokkal inkább a »tudom, hogy soha nem tudhatom biztosan, hogy van igazság vagy nincsen« dekonstruktív gondolatát tulajdoníthatjuk”. Kérchy Vera: „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát”, Arvisura Színházi Társaság, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek...*, i. m. 310.

⁴⁷² Vö. Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Vargyas Zoltán (ford.), Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2007., Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*, Orosz István (ford.), Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

⁴⁷³ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Kiss Gabriella (ford.), Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 244.

⁴⁷⁴ A meghalás és újjászületés univerzális rítusát először a cambridge-i ritualista iskola kapcsolta össze a színház eredetével. A témáról bővebben ld. James Frazer: *Aranyág*, Bodrogi Tibor, Bónis György (ford.), Budapest, Osiris Kiadó, 1998., Jane Ellen Harrison: *Themis: A Study of the Social Origin of Greek Religion*, Cambridge, University Press, 1912. (Classic Reprint: London, Forgotten Books, 2018.), Bécsy Tamás: *Rítus és dráma*, Budapest, Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992. 121–134., Theodor Gaster: *Thespis; Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Garden City–New York, Doubleday, 1960.

⁴⁷⁵ „Nem az az elsődleges, hogy honnan hová jut el a történet, mivé fejlődnek a jellemek, hanem az, hogy a térszervezéssel, mozgásformákkal, táncelemekkel, képkomponálási eljárásokkal, világítással, különböző zenei elemek váltakozásával, zene és zöreje, artikulálatlan hang és artikulált dallam arányaival milyen utalásos rendszer alakul ki, és ebben a közegben hogyan jelenik meg az eredeti történet.” Sz. Sándor [Sándor L.] István: *Haláltánc és kálvária, Színház*, 1990. március, 33.

stilizált gesztusrendszer, a nem realista alakformálás. Integrálódott a magyar népművészet dallam- és mozgásvilága, a kontakt tánc, az akrobatika, a magyarság ősi sámán hitrendjének táltos-révülései, a színpadi akció belső mélységét kereső technikája, a buddhizmus felébredés- és önmegismerés-szemlélete, a távol-keleti színház-⁴⁷⁶ és harcművészet szellemisége és kifejezőmódjai.⁴⁷⁷ A Mester epikus, keleti történetmesélést megidéző, az isteni igazságtételre és a bűnök újbóli elkövetése ellen figyelmeztető előadás-keretezése, motívumok (pl. mozdulatok, mondatok, rekvizitumok megjelenésének) ismétlődése, illetve a felfokozott alapritmus hirtelen tempóváltásai (kisiklatásai) hozzák létre az előadás kivételesen izgalmas mise-en-scène-jét.

A balladisztikus-látomásos színpadi képek megvalósításában a rendezés sokféle technikát alkalmazott.⁴⁷⁸ Hol a szereplők némajátékának segítségével mutatott meg elbeszélte vagy zenével, népdalokkal kísért eseményeket (pl. Agamemnon hazaérkezését és meggyilkolását, Aegisthus és Paraszitos gögös bevonuló táncát, Orestes álhalálát, majd bosszúálló hazaérkezését), hol szimultán játékokkal, a kimondott szavakat is újraértelmező párhuzamos cselekvésekkel ábrázolta idősíkok egymásba játszását vagy szétválását, lélekállapotok és helyzetek összetettségét. Aegisthus nemcsak feleségül vette, hanem szinte nyilvánosan közösködött Clytemnestrával az uralkodói státuszt elfogadó és a királynét dicsőítő beszéde alatt. Chrysothemis, aki szavaival folyamatosan tiltakozott az őt Aegisthus megölésére buzdító nővére, Electra ellen, szinte révületben közeledett a színpad elején ülő mostohaapjához, akinek csupán hirtelen felnevetése akadályozta meg őt abban, hogy meggyilkolja. Az előadás sorjázza a különböző hitrendekre és vallásokra történő ráutalásokat: Orestes álhalálhírekor Electra, aki azt hiszi, testvére hamvait látja, szinte felfeszül a kórus keresztfát formáló botjaira, miközben Krisztus utolsó szavait idézi meg többször is ismételt

⁴⁷⁶ Az 1980-as évek távol-keleti színház iránti érdeklődésében elvülhetetlen érdemei vannak Vekerdy Tamás kötetének, amely Somogyira közvetlenül is nagy hatást gyakorolt. Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, Lélektani elemzés*, Budapest, Magvető Kiadó, 1974.

⁴⁷⁷ A társulat komoly apparátussal képezte magát: szkénébeli színésztreningjeiken, illetve 1980–82 között a több hetes balatonszepezdi, majd a Cserhátszentiván közelében lévő cserkúttelepi „magányos házban” tartott társulatépítő elvonulásaik során a legkülönfélébb kulturális hagyományok színpadi kifejezésformáival foglalkoztak. (A teljesség igénye nélkül) Montágh Imre beszédtechnikát, Duró Győző drámatörténetet, Pap Gábor művészettörténetet tanított, mozgástanárunk Uray Péter volt, a kontakt táncot Nagy József, majd Goda Gábor, a pekingi operát Ye Jinsen és Sun Ping, a harcművészetet Gerth tanította.

⁴⁷⁸ Dévényi Róbert például a középkori karneváli felvonulások entremet-jéhez hasonlító, egyszerre látomászerű és allegorikus „test-tablók”-nak tekinti az első előadás-változatot is ritmizáló „élőképeket”, amelyek „mintegy sűrítetten jelenítik meg a szituációk drámai magját, erőterét”. Dévényi Róbert: *Egy mimes Electra, Színház*, 1984. július, 28.

szövegében („Orestes, Orestes, miért hagyál el engem! Csak por, hamu – semmit nem használhatsz énnekem”)⁴⁷⁹. A beszéd és cselekvés színpadi megkettőződésének egyik legszebb példája Electra és Clytemnestra szópárbaja: az egymástól távol álló színészek mozdulatai és beszéde lelassul, mintegy eltorzuló vizuális-akusztikai formává válik, miközben személyiségük (így például passzivitásra kényszerített női mivoltuk) és kimondott szavaik harcos-férfiú megtestesüléseként két maszkos-botos alak (felismerhetően Orestes és Aegisthus) pantomimszerű mozdulatokkal, a háttérfüggönyre vetülő hatalmas árnyékaikkal csapnak össze közöttük.

Színészi játék

A Somogyi István által vezetett szellemi és fizikai tréning a színész személyiségének legmélyéről fakadó, legbensőbb élményeinek előhívását tűzte ki céljának, hogy a színpadi jelenlét, az előadásról előadásra létrejövő aktus a belső vezettség és a fegyelmezett tudati kontroll összhangjának segítségével megvalósulhasson.⁴⁸⁰ Somogyi különbséget tett a „valódi én” és az „életszerep” között: elgondolása szerint a személyiség mélyrétegeibe csak a hétköznapi maszk mögé jutva hatolhat be a színész, csak ezt követően kerülhet kapcsolatba a fiktív alakkal, és lehet abszolút részese az alkotói folyamatnak. A színészt tehát önismerete, a „belső csend” megteremtésének rendre megújuló folyamata teszi alkalmassá, hogy ne gondolatai, hanem ösztönei vezette testével és hangjával legyen jelen a színpadon.⁴⁸¹

A megváltozott tudatállapot eléréséhez és reprezentációjához elengedhetetlen megváltoztatott fizikai állapot – előadásaikban is megnyilvánuló – legnagyobb erénye és

⁴⁷⁹ Bornemisza Péter: *Tragédia magyar nyelven...*, i. m. 146.

⁴⁸⁰ „(...) ami a színházban történik, annak az alapja egy belső elmélyülés. A színész nem külsődleges eszközöket tanul meg, és azokat használja a színpadon, hanem elsősorban megtanul önmagába mélyedni. Az önmagában talált tapasztalatokat mutatja meg úgy a lényében, hogy minden eszközt felhasznál, ami a testének rendelkezésére áll; tehát messze nem csak beszéddel, hanem mindenfajta megnyilvánulással; mégpedig magasan képzett módon. Ki van képezve a teste, ki van képezve a hangja, ki van képezve a szelleme. Ennek a szellemi képzésnek a lényege nem más, mint magának az elmélyülésnek a képessége.” Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház...*, i. m.

⁴⁸¹ „A belső érzékelés koncentrációs erejének nagyobbak kell lennie, mint az érzékszervek által közvetített ingereknek. Ez alapvető. A cél az, hogy a koncentráció segítségével lemerüljön a színész a tudattalanba, és az onnan felhozott élményeket a legtechnikásabban kidolgozott testen hagyja érvényesülni. (...) Amikor a színész képes arra, hogy ezekbe a mélységekbe lemerüljön, akkor a kozmikus erőket és törvényeket találja meg. Ha ezeket sikerül magából felhoznia, akkor szokatlanul erős és hiteles dolog történik vele.” Somogyi István: „A beavatás színháza felé”, *Arvisura Színházi Társaság*, in: Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.): *Fordulatok...*, i. m. 101.

eredménye a közös jelenlétre és hatásra irányuló, a látvány, a zene, a szó, a gesztus, a mozgás és a színpadi tánc komplexitásában megnyilvánuló összjáték, a közös alapritmushoz való alkalmazkodás. A színészek éppen ezért (is) vannak mindvégig jelen az *Electra*-előadásban. A játéktér deszkadobogója mellett ülnek akkor is, ha éppen nincs jelenetük, s egyfajta „színészi semlegesség állapotában”, ritmusra követik az eseményeket, hogy hirtelen akciókész állapotba kerüljenek, amint jelenetbe lépnek.

A játékosok visszafogott, kissé merev, bábszerű mozdulataikkal nem a kisrealista színjátszásra jellemző, lelki-érzelmi folyamatokat ábrázoló, életszerű individuumokat, hanem „létállapotok és magatartásmódok archetipusait, semmint emberi karaktereket vagy társadalmi szerepköröket jelenítenek meg. (...) Így a kísérletező színház lényegében megteremtí a lehetőséget, hogy a reális és irreális, a valóságos és szürreális közti határok feloldódjanak”.⁴⁸² A színészek az előadások – akár évtizedes – alakulása során ezért is játszhattak több szerepet, ezért nem volt a próbafolyamat kezdetén rögzített szereposztás, ahogyan az álarcok használata is azt szolgálta (főképp a *Magyar Electra* első változatában), hogy a színészek ne a mimikájukkal, hanem a testükkel találják meg az alakokra jellemző kifejezési formákat.⁴⁸³

Az egyes figurákhoz archetipikus és az előadásban rendre visszatérő mozgássorok (például az előadáskezdő, bevonuló „karaktertáncok”), gesztusok, testtartások, hanghordozás és attribútumszerű rekvizitumok kapcsolódtak. A Mester (Papp Ervin) méltóságteljes, lassú mozdulatai és monoton intonációja,⁴⁸⁴ *Electra* (Horváth Gyöngyi) összegörnyedő vagy egész testében és hangjában megfeszülő, tehetetlen szenvedése, *Chryso-themis* (Zboray Antónia) gyermeki naivitását és egyben ér(t)etlen megalkuvását mutató folyamatos pörgése, *Aegistus* (Pintér Béla) kidüllesztett mellkasa és felszegett fejtartása, *Parasitus* (Tóth András) fetrengő mozgékonyasága és csúszó-mászó görnyedtsége mind a nem realista karakterábrázolás nagyszerű teljesítményei. Horgas Ádám egyenes tartású, arisztokratikus méltóságú *Orestese*

⁴⁸² Sándor L. István: Várakozásteli csönd, Törekvések a kísérletező színházakban, *Színház*, 1994. február, 32–33.

⁴⁸³ „Ha maszk van a színészen, akkor kiesik az a lehetőség, hogy az arcával akarjon mindent eljátszani; tehát kényszeríti a testet arra, hogy ábrázoljon. Másrészt pedig tudtam, hogy a görög drámákban használták a maszkokat, mint egy-egy archetipusnak a megjelenítését. A maszk az mindig valamilyen archetipusra utal. Ez lehet érzelmi archetipus (pl. a haragvó ember, a megfélemlített ember, a szeretet figurája stb.), de utalhat a személyiségre (akár életkorra is), mint pl. a nő-színházban vagy a buthóban vannak ilyenek alaptípusok (az öregember, a fiatalasszony, a katona).” Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház...*, i. m.

⁴⁸⁴ „Papp Ervin inkább emlékeztet egy távolról érkezett, különleges sugárzású keleti bölcselőre, mintsem egy szerepjátszó színészre. Ő nem »játszott«, mert nem volt rá szüksége, hogy ezáltal tudjon ránk hatni. Mozdulatai lassú és méltóságteljes joggyakorlatoknak tünnek, nem pedig színészi gesztusoknak.” Perényi Balázs: *Rutinlázadás, Ellenfény*, 1998/5. 44.

az előadás bravúros mozgássorozatait hozta létre, így például a Mester által elbeszélte „halálos” kocsiverseny képi megjelenítésekor rezzenetlenül állt a kórustagok által nemcsak magasra emelt, hanem mozgatott botokon.

Az előadás legösszetettebb alakítása Szalontay Tünde Clytemnestrája, akinek egyfajta lebegtetett, a tempóváltó lassítások következtében sajátosan feszült artikulációjú beszédmóddal és felnagyított, erőteljesen tagolt mozdulatokkal jellemzett királynéja egyszerre volt képes primitív és fenséges, anyaságában sértett és sérült, kéj-, bosszú és hatalomvágyó asszonyként is megmutatkozni. A férjgyilkosságára és szeretője iránti szerelmére büszke asszony bűne súlyától, gyermekei iránti gyűlöletétől és a tőlük való rettegéstől egyre inkább önmagát pusztító lelkének, önkínzó lelkiismeretének meghasonlott foglya lesz. Ujjait meghosszabbító nádkörmei hol vészjósló kések, amelyekkel simogatni, vonzani is képes, hol megközelíthetlenségét biztosító, önmarcangoló és közveszélyes gyilkos eszközök (akár önmagát is megvágja, hogy áldozati vérét küldje lányával megölt férje sírjához).

Színházi látvány és hangzás

A *Magyar Electra*-előadás játékterét majdnem teljes szélességében nyersfa dobogó fedte, amelynek jobb és bal oldalán ültek a szereplők és a zenészek. A színpadot tagoló egyetlen zsákvászon háttértextilen kötelekből font, sámánhagyományra utaló életfa/világfa volt látható a textilen túlnyúló hálós gyökézzel, a lombkorona jobb és bal oldalán a Nap és Hold stilizált képeivel. A rendezés a színpadképpel is egyértelművé tette, hogy a játék szakrális tere maga az univerzum, a világmindenség teljessége. A csak természetes anyagokkal dolgozó díszletben a szereplők szintén természetes anyagokból készült, egyszerre antikizáló és magyaros „népviseletet” is megidéző vászonruhákat viseltek (díszlet- és jelmeztervező: Horgas Péter) egy-egy karakterjellemező kiegészítővel (ilyen például a Mester köpenye, Agamemnon maszkja, Orestes férfiasságát hangsúlyozó öve, Chryso-themis szoknyájának lebegő-csörgő díszei).

Az Arvisura társulata – több előadásukra is jellemzően – az igencsak egyszerű térkonstrukciót és az előadás hangzóvilágát bravúrosan volt képes a játék („a rítus”) szolgálatába állítani. A vizuális tér szinte folyamatosan változott, mivel a többi szereplőtől elütő, fekete ruhás kórus tagjai különféle térformákat hoztak létre testük alakzatokba rendezésével. A nézők számára ismeretlen, „arctalan” színészek színpadi akcióival, a testi jelenlét felértékelődésével az előadás és a szöveg ritmikai szerveződése, zeneisége, a

mozdulatsorok hangulatfestő jellege, megkoreografáltsága vált meghatározóvá.⁴⁸⁵ A magyar néptánc és a – feltételezett – sámántáncok elemeit felhasználó mozgássorok jelentek meg a karakterek jellemző tulajdonságjegyeit sűrítő bemutatkozó táncaikban (miközben a zenekar erőteljes ritmusú, doboló „sámánzenét” játszott), a párviadatok ábrázolásában és a vissza-visszatérő körforgásokban. A Pelva Gábor irányította zenekar többnyire monoton, archaikus, meditatív, repetitív gyimesi csángó és moldvai népzeneje és az elhangzó gyönyörű népdalok kiválóan szerkesztett elhelyezése is a rítusok alapformáinak akusztikus megjelenítését szolgálták (így pl. az előadáskezdő „Induljunk, induljunk fehér virág szedni”, a „Hazám, hazám, édes hazám / bárcsak határod láthatnám” bujdosónótája, az Electra gyászát meghangosító „Engem anyám megátkozott, mikor a világra hozott” vagy az előadás zárlatában felhangzó „Elmegyek a földbe lakni” dallamai).⁴⁸⁶ A záró dal azért is különösen jelentős, mivel ennek elhangzásakor a bosszúállást voltaképpen végigvezénylő Mester, a mítosz múltidéző beavatottja végül egyedül marad a színen, miközben az összes többi szereplő eltűnik a világfa gyökérzetében.

Az előadás világítási rendszere a természetes fény (a fáklyák) és a színpadi világítás kontrasztjára épült. Ez utóbbi éles pontfényekkel hozott létre kiemelt helyeket a színpadon, s a monológok során a játékteret kijelölő kilenc fénykúpból mindig egy világította meg az éppen beszélőt. Ezeket egészítették ki az utcafények a harci jelenetekben, illetve a színpadfalra vetülő, az alakokat (pl. a rémulten imádkozó Clytemnestrát), térelemeket (pl. a világfát) és rekvizitumokat sokszorosára növelő árnyjátékok effektjei.

A játék kevés tárgyból építkező motívumszerkezetét botok, kötelek, fáklyák, agyagurnák, maszkok alakították. A botok hol fenyegető harci eszközökké váltak – a magyar néphagyomány botos táncai kifejezetten segítették ezeknek a jeleneteknek a megvalósítását –, hol kötelekkel kombinálva védelmet vagy éppen az elkerítést, a bezártságot érzékeltettek (de akár erdővé vagy Agamemnon vesztét okozó gyilkos eszközzé is átalakultak). A tárgyak ismétlődő megjelenései szintén az előadás „áradó fantáziájának” megnyilvánulásai.

⁴⁸⁵ Az zenei motívumok repetíciójának szép példája a harangjáték ismétlődése, amelyet „a cselekmény kezdetén a győztesen hazatérő Agamemnon ünnepelő harangzúgásnak halljuk, a gyilkosság drámai közegeként. A Clytemnestrán vett gyermeki bosszút a vészharangok izgatott csörömpölése kíséri, végül a befejezésben lélekharangként emlékeztet minden emberi törekvés végességére”. Dévényi: Egy mimes Electra..., *i. m.* 28.

⁴⁸⁶ Az előadás zenei és mozgásvilágát olyan kiváló alkotók hozták létre, mint a furulyás Kerényi Róbert és az énekes, hegedűs, kobzás Horváth Gyula a Tatros, Sipos Mihály a Muzsikás együttesből, György Károly koreográfus, a Molnár utcai táncszínház vezetője, illetve Zsuráfszky Zoltán táncművész, néptáncgyűjtő, a Kodály Kamara Táncegyüttes koreográfusa.

Agamemnon uralkodói legitimációját jelképező botja és fáklyája előbb Electrához, majd Oresteshez kerül. Az Agamemnon hamvait tartalmazó agyagurna tüzet oltja el Aegistus boros korsójával, majd ezt a tüzet, mint a megtisztulást és igazságot hozó hatalmi attribútumot éleszti fel a felnőttként hazaérkező (a játékban felegyenesedett) Orestes, hogy végül mintegy vele való egyesülésképpen fáklyáját belehelyezze apja halotti urnájába.

A lélekállapot-változás tárgyi kivetülésének egyik legszebb példája a királyné kendője, amelyet rémálmában dob rá két alak, hogy ettől kezdve mintegy bűnhődése és sorsbeteljesülése jelképeként hordozza magával. Előbb kihívóan derekára köti, majd mint egy balladai megtört, megszegyenült boszorkány-vénasszony burkolódik be vele, hogy végül meggyilkolásakor saját maga fedje be testét fekete kendőjével. A mintegy szülőpózban hanyatt fekvő, majd testét ívként megfeszítő királynénak – akit a kórus tagjai emelnek botjaikon a magasba – Orestes tényleges megjelenítése nélkül, bár fia által meggyilkoltan, magányosan kell meghalnia. A halott királynő fekete kendőjét Orestes adja át Electrának. Neki kell azt továbbvinnie azt, ami talán zsákmány, sikeres bosszújuk tárgyiasulása, vagy a családi bűn átadásának, az anyagyilkosság és az arra való felbujtás hübriszének jelképe. Mítoszbeli sorstörténetük folytatódik, a Pallasz Athéné által képviselt istenek még messze nem bocsátottak meg a testvérpárnak.

Az előadás hatástörténete

Somogyi István és az Arvisura kiválóan képzett, a közösségi létezés csúcspontján lévő társulata a *Magyar Electrával* olyan előadást hozott létre, amely az európai színháztörténet neoavantgárd diskurzusának olvasási stratégiái, különösen a Paál Istvánon keresztül megismert Grotowski-féle munkamódszer, Peter Brook színházzszemlélete, Ariane Mnouchkine keleti indíttatású előadásai vagy a már 1985-ben a Szkénében fellépő Eugenio Barba Odin Színháza felől is értelmezhető.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Somogyi művészetszemléletével párbeszédbe léptethető színházi műhelyek közül feltétlenül meg kell még említsük a lengyel Gardzienice Színházi Csoportot (Włodzimierz Staniewski kolóniában élő társulatának *Avvakum* című előadása 1989-ben volt látható a Szkénében, a 6. IMMT-n 'Nemzetközi Mozgásszínház Találkozón') és a szentpétervári Derevo Társulatot (Anton Adasinsky csoportja 1993-ban játszott Budapesten, a 8. IMMT-n). A hatástörténettel kapcsolatos megállapításokhoz felhasználtuk Somogyi István személyes közléseit (2019. február 18., Budapest). Az Arvisura előadásainak magyar és nemzetközi párhuzamairól ld. Száz Pál: Szertartásszínház, *Irodalmi Szemle*, 2011. február, 85–88., illetve Somogyi Eszter: Világ-kép-színház..., *i. m.*

Az Arvisura szellemisége (színészképzése, társulat- és összművészet-szemlélete) az 1990–2000-es évek innen induló színészeivel (pl. Horgas Ádámmal, Péterfy Borival, Scherer Péterrel, Szalontay Tündével, Terhes Sándorral) és színházi csoportosulásaiban folytatódott tovább, s vált a kortárs magyar rendezői színház önértelmezésének meghatározó részévé. A Szkénében Pintér Béla alapított társulatot, Schilling Árpád (aki szintén az Arvisura stúdiója volt) 1995-ben hozta létre a Krétakör Színházat, s a megszűnt Arvisura vezető tagjai alapították 1992-ben a Picaro Társulatot.⁴⁸⁸

A *Magyar Electrát* több mint száz alkalommal játszották, kiemelkedő magyar és nemzetközi sikereket értek el vele,⁴⁸⁹ a Magyar Televízió felvételt készített róla,⁴⁹⁰ és a Katona József Színház Kamrájának is repertoárdarabja lett. Mindezek ellenére azonban azt is látnunk kell, hogy az alternatív szcéna egyik legsikeresebb előadásáról korabeli recenziók alig, legfeljebb évekkel későbbi összehasonlító elemzések vagy a már megszűnt társulatról írott összefoglalók jelentek meg.

⁴⁸⁸ A csoport tagjainak és vezetőjének világnézeti eltávolodása 1998-ban vezetett az Arvisura megszűnéséhez, mivel a társaság nagy része a sámánizmusban való fokozottabb elmélyüléstől elzárkózott. Somogyi még ugyanebben az évben a Várszínházban rendezte újra a *Magyar Elektrát* a Nemzeti Színház színészeivel, profi néptáncosokkal, valamint Tímár Sándor együttesének tagjaival. [A korabeli források a cím írásmódjában nem következetesek, hol *Electra*, hol *Elektra* szerepel.] Az Arvisura és várszínházi előadás összehasonlításáról ld. Perényi Balázs: *Rutinlázadás*, i. m. 41–46.

⁴⁸⁹ A előadással felléptek többek között Angliában, Olaszországban, Lengyelországban, Erdélyben és a monacói operaházban. 1994-ben a finnországi Nurmeseben, a Finnugor Népek Színházi Fesztiválján vendégszerepeltek, ahol egy kivétellel a meghívott országok nemzeti színházai léptek fel. Magyarországról azonban – miután a válogatók megnézték az összes repertoáron lévő darabot a Nemzeti Színházban – az Arvisura *Magyar Electráját* hívták meg. 1988-ban a Magyar Mozgásszínházak I. Találkozásán, 1990-ben a Kazincbarcikai Nemzetközi Színjátékos Fesztiválon (itt a fődíjat és legjobb rendezés díját kapták meg), 1991-ben a VII. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón szerepeltek, illetve ugyanebben az évben elnyerték a Fővárosi Önkormányzat Nívó Díját a *Magyar Electra*, *A Mester és Margarita* és a *Szentivánéji álom* előadásaikért.

⁴⁹⁰ A Magyar Televízió színházi és filmszerkesztősége által készített, a Soros Alapítvány által támogatott Arvisura Színházi Társaság és a Szkéné Színház koprodukciójának munkatársai: Rendező: Somogyi István, Dramaturg: Sándor József, Albu László, Díszlet-jelmez: Horgas Péter, Zenei szerkesztő: Pelva Gábor, Koreográfus: György Károly, Fény: Vized Miklós, Tamás Gábor, Agamemnon királ: Sebestény Ferenc, Aegisthus királ: Pintér Béla, Parasitus királ szolgálja: Pintér Gábor, Clytemnestra királyné asszony: Szalontay Tünde, *Electra*, Agamemnon királ lánya: Ráckevei Anna m. v., Chryso-themis, *Electrának húga*: Zboray Antónia, Orestes, Agamemnon királ fia: Horgas Ádám, Mester, Orestesnek oktatója: Papp Ervin, Chorus, az játékot játszó személyek: Bittner Dóra, Kámán Gyöngyi, Deák Tamás, Szabó Attila, Tóth András, zenészek: Pelva Gábor, Kerényi Róbert, Horváth Gyula, Tóth Károly; az MTV munkatársai: dramaturg: Koltai Tamás, operatőr: Csörnyei Tamás, rendező: Márton István

Bornemisza műve – amely az eddig ismert első magyar nyelvű dráma – a drámatörténet kánonja számára megkerülhetetlen, bár – Tompa Andrea szavaival élve – „száz évnél korábbi szövegeket csak az irodalombúvárok szoktak olvasni”.⁴⁹¹ A dráma színházi fogadtatástörténetével kapcsolatban megállapíthatjuk, hogy az 1931-es nemzeti színházi ősbemutatót követően az Arvisura 1988-as előadásáig hét ízben mutatták be a művet, ebből ötször a Nemzeti Színház égisze alatt.⁴⁹² A Somogyi-féle előadás után azonban jól látható, hogy a *Magyar Electra* „kiszabadult” a Nemzeti Színházból, és 2014-ig kilencféle kő- és alternatív színházi előadás született belőle (ezekből pedig csak egy, éppen Somogyi István 1998-as [újra]rendezése volt nemzeti színházi produkció).⁴⁹³ Arra a tendenciára is érdemes felfigyelnünk, hogy míg 1988-ig a hétből négy, addig 1988–2014-ig a kilencből csupán két rendezés került nagyszínpadra, tehát nem stúdió- vagy kamaraszínházi méretek közé.

Úgy látjuk azonban, hogy hatástörténeti szempontból az Arvisura *Magyar Electrája* nem lett meghatározó „színház- és kultúrtörténeti jelentőségű produkció”,⁴⁹⁴ még akkor sem,

⁴⁹¹ Tompa Andrea: Fogoly lelkek, Bornemisza Péter nyomán Háy János: Magyar Elektra, *Magyar Narancs*, 2015. január 15. 35.

⁴⁹² Nemzeti Színház (bemutató dátuma: 1931. március 2., rend. Horváth Árpád); Magyar Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza (bemutató dátuma: 1944. szeptember [?], rend. Ladányi Ferenc); Magyar Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza (bemutató dátuma: 1949. január 22., rend. Rádai Dénes); Nemzeti Színház az Ódry Színpadon (bemutató dátuma: 1959. november 27., rend. Vámos László); Madách Színház (bemutató dátuma: 1966. április 22., rend. Vámos László); Békés Megyei Jókai Színház, Békéscsaba (bemutató dátuma: 1972. október 6., rend. Lovas Edit); Nemzeti Színház (bemutató dátuma: 1975. november 27., rend. Major Tamás). A bemutatók adatait ld. az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Adatbázisában, https://monari.oszmi.hu/web/oszmi.01.01.php?bm=1&kr=A_10_%3D%22Magyar%20Elektra%22 Utolsó letöltés: 2019.01.10.

⁴⁹³ Arvisura Színházi Társaság a Szkéné Színházban (bemutató dátuma: 1988. október 13., rend. Somogyi István); Várszínház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza (bemutató dátuma: 1998. október 10., rend. Somogyi István); Gárdonyi Géza Színház, Eger (bemutató dátuma: 2000. szeptember 21., előbemutató: május 23., rend. Beke Sándor); Hevesi Sándor Színház Házi Színpada, Zalaegerszeg, (bemutató dátuma: 2003. május 7., rend. Farkas Ignác); Térszínház, Budapest (bemutató dátuma: 2006. november 25., rend. Bucz Hunor); Hevesi Sándor Színház Házi Színpada, Zalaegerszeg (bemutató dátuma: 2006. november 14., rend. Tucsni András); Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós (bemutató dátuma: 2007. március 11., rend. Katona Imre m. v.); Újvidéki Művészeti Akadémia, Újvidék (bemutató dátuma: 2011. június 6., rend. László Sándor); Evangélium Színház a Duna Palotában, Budapest (bemutató dátuma: 2012. március 25., rend. Katona Imre), Csiky Gergely Színház, Kaposvár (bemutató dátuma: 2014. november 21., rend. Horváth Csaba). A bemutatók adatait ld. az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Adatbázisában..., *i. m.*

⁴⁹⁴ Hiznyán Géza: „A sámándobok pergése”, *Nap*, 1992/6. 27–28.

ha az előadás látványvilágának töredékei egyes későbbi rendezésekben megjelentek.⁴⁹⁵ Az Arvisura előadásának formanyelve, világ- és színházzszemlélete azonban leginkább két további Somogyi-rendezésben fedezhető fel teljességében: a cserkúttelepi amfiteátrumban bemutatott *Csodaszarvas népe* „sámánisztikus játék[ban]” és a Jókai Mór székely mondafeldolgozása alapján készült *Bálványosvárban*.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Horváth Csaba 2014-es kaposvári rendezésében ilyennek tekinthetőek például a háttérfa felnagyítva megjelenő alakok árnyképei vagy a „kilencfős kórus által belakott és változatos formákkal megtöltött (...) térbe helyezett előadás”. Ld. Jászay Tamás: *Lassú bosszú*, https://revizoronline.com/hu/cikk/5376/bornemisza-peter-nyoman-hay-janos-magyar-elektra-csiky-gergely-szinhaz-kaposvar/?cat_id=7&first=105 Utolsó letöltés: 2019.01.10.

⁴⁹⁶ A *Csodaszarvas népe* (bemutató dátuma: 1991. április 28., rend. Somogyi István) Cserkúton és Gödöllőn volt látható. „A bemutató gyönyörű környezetben, csak fáklya-megvilágítás mellett, az erdőben kialakított amfiteátrumban volt. A produkció éppen ennek a hétköznapi életből való teljes kizökentésnek a hiánya miatt vesztett varázsából a gödöllői két előadás alkalmával.” Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház...*, *i. m.*; A *Bálványosvárat* az Arvisura a Székény Színházban játszotta (bemutató dátuma: 1996. január 27., rend. Somogyi István). Mindkét előadás „a magyarság ősi hitvilágával, világnézetével foglalkozott, ám míg az elsőben az ősi táltos technika felhasználásával mélyült el a társulat a magyar mondavilágban, és ennek a színházzal való összekapcsolására tettek kísérletet, addig a Bálványosvár már a megbomló világegységről, két szembenálló család - a „keresztyény” [sic!] és az „öshitű” - háborúságáról és az újjászülető harmóniáról tudósít.” Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház...*, *i. m.*

III.2 „Az átírás (...) a tradíció normális továbbélésének módja” – Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása*, 1814–1981.

Katona József 1814-ben írja meg *Jeruzsálem pusztulása* című „eredeti vitézi szomorújátékát öt felvonásban”.⁴⁹⁷ A *Bánk bán* első változatának évében írt *Jeruzsálem*-dráma korabeli előadásáról egyáltalán nincs információnk, bár a fennmaradt cenzori példányon két játékkengedély is található: az egyik 1814. július 27-i datálással, a másik 1833-ból.⁴⁹⁸

Csak feltételezéseink lehetnek arról, miért nem játszhatta korabeli magyar nyelvű színtársulat a Katona-dramát: lehetséges, hogy a téma aktualitása hiányzott (elvégre a cenzorok sem tiltották be), de az is elképzelhető, hogy a korabeli színészek nem találták elég jónak a szerepeket, s így nem vállalták bemutatását. Holott Katona igen jól ismerte a pest-budai közönség ízlését, hiszen 1811-től éveken keresztül a második pesti magyar játékszíni társaság aktív tagja volt.⁴⁹⁹ A dráma 2017-ben megjelent kritikai kiadását gondozó Nagy Imre megállapítása szerint annak ellenére sem játszották a művet, hogy „[a] szerző elképzelése feltehetően az lehetett, hogy drámája olyan külső és benső eseményekben gazdag történelmi tárgyú szomorújáték legyen, amely a korabeli színházi intézményekben a vitézi játék nyelvét ismerő színészek által a közönség számára hatásosan előadható”.⁵⁰⁰

Egy 1952-es kecskeméti diákszínjátszói előadás-kísérlet⁵⁰¹ és egy 1978-as békéscsabai Jókai Színházban tartott felolvasószínházi est⁵⁰² kivételével egészen addig semmi nyoma a dráma előadásának, amíg az 1970-es évek közepén Ruszt József a kecskeméti színház igazgatójaként fel nem kérte a pályakezdő Spiró Györgyöt a Katona-szöveg színpadi átdolgozására.⁵⁰³ A bemutatót azonban évekkel későbbre kellett halasztani, mivel Rusztot

⁴⁹⁷ Katona József: *Jeruzsálem pusztulása*, in: Uő.: *Összes művei I.*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959. 289–365. [A doktori dolgozat ezt a szövegkiadást idézi a benne használt korszerűsített helyesírással.]

⁴⁹⁸ Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása* [kritikai kiadás], Nagy Imre (sajtó alá rend., a tan. és jegyz. írta), Budapest, Balassi Kiadó, 2017. 283.

⁴⁹⁹ Katona színházi jelenlétéről ld. Mályuszné Császár Edit: Katona színházi világa, *Irodalomtörténet*, 1970/1. 74–90., Kerényi Ferenc Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1992/4. 399–413.

⁵⁰⁰ Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, i. m. 233.

⁵⁰¹ K. A.: A „*Jeruzsálem pusztulása*” a kecskeméti Katona József színházban, *Irodalmi Újság*, 1952. július 19. [?] Idézi: Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, i. m. 358.

⁵⁰² Andódy Tibor: Ösbemutató a klubszínházban, Katona József: *Jeruzsálem pusztulása*, *Békés Megyei Népművelés*, 1978. március 30. Idézi: Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, i. m. 359.

⁵⁰³ Az elkészült mű első közléséhez kapcsolódik Spiró kezdő drámáirói pályájának meghatározó elismerése. Juhász Ferenc, az *Új Írás* akkori főszerkesztője, miután összevetette

eltávolították Kecskemétről, s így csak 1985. május 18-án Zalaegerszegen láthatta először közönség a Spiró-féle átíratot Ruszt rendezésében.⁵⁰⁴

A *Jeruzsálem*-dráma nem vált sem az irodalmi, sem az színházi emlékezet részévé, bár az irodalomtörténet-írás rendre megkísérelte nemcsak a Katona-életműbeli illetve a 19. század eleji magyar drámatörténetben elfoglalt helyét kijelölni, hanem újragondolni a mű dramaturgiai és karakterábrázolási problémáit is. Az újraolvasások rehabilitációs kísérletekként működtek, de láthatóan a „nagy mű”, a *Bánk bán* árnyékából nem tudták kiemelni a drámát.⁵⁰⁵

A Katona-dráma cselekményének bár nem egyedüli, de jelentős forrása Josephus Flavius *Bellum Judaicum* című munkája.⁵⁰⁶ A *Jeruzsálem pusztulása* több értelmezője szerint a Katona egyik legnagyobb érdeme éppen az, hogy Flavius epikus történetéből drámai

az átíratot az eredeti Katona-művel, egészen kiválónak tartotta, és változtatás nélkül megjelentette a folyóirat 1982. januári számában. (Spiró György szóbeli közlése, 2010. április 27., Budapest), Katona József: *Jeruzsálem pusztulása*, Szomorújáték két felvonásban, átdolgozta Spiró György, *Új Írás*, 1982/1. 3–32.

⁵⁰⁴ Ruszt József: *Jeruzsálem pusztulása*, Bemutató dátuma: 1985. május 18, A bemutató helyszíne: Hevesi Sándor Színház Kamaraszínháza, Városi Művelődési Központ, Társulat: Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg, Rendező: Ruszt József, Szerző: Katona József–Spiró György, Dízlettervező: Csányi Árpád m. v., Jelmeztervező: Schäffer Judit m. v., Dramaturg: Böhm György, Szereposztás: Titus Vespasianus, Flavius Vespasianus római császár fia, a Judeában katonáskodó rómaiak fő hadi vezére: Áron László, Gessius Florus, megszökött jeruzsálemi helytartó: Nemesák Károly, Flavius Iosephus, Matathias fia, volt főpap, Galileának igazgatója: Baracsi Ferenc, Simon, Jeruzsálem tirannusa: Katona András, János, Jeruzsálem tirannusa: Siménfalvy Lajos, Elezár, Jeruzsálem tirannusa: Borhy Gergely, Matathias, elaggott öreg, egykor főpap: Máriáss József, A felesége: Barta Mária, Berenice, I. Agrippának, Nagy Heródes unokájának leánya, II. Agrippának, elüzetett jeruzsálemi királynak húga, királynő: Fekete Gizi, Mária: Császár Gyöngyi, Adiabeen, jeruzsálemi vitéz: Nádházy Péter, Júdás, toronyőr: Kerekes László, További szereplők: K. Nagy László, Fráter András, György János, Schaefer Andrea, Mészáros Ildikó, Rákosi Éva, Kardos Endre, Végh Attila, Bognár Sándor. Az előadás felvétele megtalálható az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Audiovizuális Archívumában.

A Spiró-féle átíratot 2010-ben a Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában is eljátszották (a bemutató dátuma: 2010. február 27., rend. Almási-Tóth András).

⁵⁰⁵ Többen is a *Bánk bán* eszmei és tematikus előképeit kutatták a *Jeruzsálem pusztulásában*. Gyulai Pál szerint a gyermekgyilkos Mária „tragikai ereje” mintegy Melinda, míg Titus alakja II. Endre előképeinek is tekinthető. Ld. Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja*, Budapest, Franklin Társulat, 1883. 81–85. vagy Bayer József: *A magyar drámai irodalom története*, 1. köt., Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1897. 254–258.; A főmű árnyékából csak 1974-ben Orosz László emelte ki a drámát egyértelmű állításával: „A *Jeruzsálem pusztulása* (...) már nemcsak mint a *Bánk bán* felé vezető út szakasza, hanem mint önálló teljesítmény is jelentős érték”. Orosz László: *Katona József*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974. 92–93.

⁵⁰⁶ A dráma forráskritikáját ld. Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, *i. m.* 311–313.

szerkezetet hozott létre, és Flavius félévnyi történetet átfogó anyagából két napba tudta sűríteni műve cselekményét.⁵⁰⁷

A történet i. sz. 70-ben játszódik, amikor a római császár fia, Titus Vespasianus által vezetett csapatok leverik a zsidóság lázadását, és a végsőig védekező Jeruzsálemet lerombolják. A lázadás Nero palesztinai helytartója, Gessius Florus kegyetlenkedései miatt tört ki, aki a Katona-mű legfőbb intrikusa és a „rómaiság”, a szöveg más kifejezésével élve a „szent virtus” eszméjének megszegényítője. Voltaképpen ő az egyetlen cselekvő szereplő a drámában, aki Jeruzsálem vesztét akarja – ám ne feledkezzünk meg Titus passzivitásában is egyértelmű felelősségéről –, s bár mindenki más, így a József néven szereplő Josephus Flavius, a „szürke zsidó” és a római táborba menekült jeruzsálemi királynő, a „kacér Berenice” is meg akarja menteni a várost, Jeruzsálem mégis elpusztul.

Az I. és a III. felvonás a római táborban zajló eseményeket, Titus, Florus, Berenice és József küzdelmét, a II. és a IV. felvonás pedig Jeruzsálem borzalmas nyomorát, az éhínséget és a pusztulásra ítélt zsidó nép szenvedését mutatja. A város pusztulásának belső okait: a jeruzsálemi zsidóság különböző csoportjainak gyűlölködését, tirannusaik kegyetlen küzdelmét, József szüleinek igazságtalan bebörtönzését, és egy fiatalasszony, Mária rémdrámába illő, nyílt színi gyermekgyilkosságát, majd gyermekének megfőzését és elfogyasztását.

Míg az első négy felvonásban a terek váltakozása a drámai szerkezet ritmusát hozza létre, addig az V. felvonásban összekapcsolódik a két színtér, mivel Jeruzsálem elfoglalását követően a rómaiak bejutottak a szent városba. Florus – Titus parancsa és Berenicének tett ígérete ellenére sem óvja meg, és – felgyújtatja Salamon templomát. A békéltetőket legyőzték a háború emberei (Florus és a tirannusok). Titus találkozik a rémségek leginkább szánni való áldozataival, elfogatja Florust, s elkötelezi magát a béke mellett. Megígéri, hogy újjáépítteti a templomot, Berenicének pedig megengedi, hogy vele menjen Rómába. Zárómonológiában előbb Bellonához, a római háború istennőjéhez, majd a „békességes” Janushoz imádkozik: „Templomodnak bezárt ajtaja engesztelje meg a mánéseket, és ha indulatosságom feledékenységből aztat meg akarná nyitni, akkor azon omladékok, vér és keserves könnyek retentsenek engem attól vissza, melyeket hátrahagyott Jeruzsálem pusztulása!”⁵⁰⁸ Az „igazság” azonban korántsem győzedelmeskedik egyértelműen a deus (pontosabban: rex) ex

⁵⁰⁷ Vö. Bayer József: *A magyar drámairodalom...*, i. m. 254–258., Waldapfel József: *Jeruzsálem pusztulása, Irodalomtörténeti Közlemények*, 1929/3. 301–327., 1929/4. 397–419., Waldapfel József: *Katona József*, Budapest, Franklin Társulat, é. n. [1942.] 58–68.

⁵⁰⁸ Katona József: *Jeruzsálem pusztulása...*, i. m. 365.

machina-szerű befejezésben. „A nyitott, keletkezésben lévő, azaz befejezetlen szöveg egyszerre mondja mindkét lehetőséget, egyszerre beszél a fatális káosz és a rejtett rend lehetőségéről, a rendkívüli próbatétel végzetes tragikumáról és magyarázatának esélyéről, a romok fölött felderengő halvány remény jegyében.”⁵⁰⁹

Az értelmezési hagyomány – elsősorban Gyulai Pál,⁵¹⁰ Bayer József⁵¹¹ és Horváth János⁵¹² tanulmányainak hatására – a Katona-mű legfőbb problémáit a következőkben látta: a főhősök szenvedélyei nincsenek eléggé kifejtve, tetteikben egészen érthetetlenül váltakoznak, a jeruzsálemi és a római tábor cselekménye nem kapcsolódik össze, illetve egyik szereplő sem képes a műfaj elvárásainak megfelelően tragikus hőssé válni. Sok szempontból Waldapfel József 1929-es értekezése, majd 1942-es Katona-monográfiája jelölte ki az irodalmi kánon előbbiekkal ellentétes, elfogadó kritikai irányát, s a továbbiakban leginkább az ő nézeteihez kapcsolódtak a *Jeruzsálem pusztulása* értelmezései.⁵¹³ Waldapfel szerint a dráma „csodálatos, merész alkotása a 22 éves költőnek, drámai feszültség és vízionárius alak- és jelenetlátás dolgában helyenként a világirodalom nagy drámai alkotásaival versenyez”,⁵¹⁴ amelynek szerkezetét a „monumentális szimmetria”⁵¹⁵ jellemzi. A szereplők időnkénti szüksézszerűségét vagy éppen a lélekállapotok vad hullámmását pedig a mű kiemelkedő értékének tekinti. A recepciótörténet szintén Waldapfeltől eredezteti a szöveg nyelvi karakterének, a különböző szereplők nyelvi egyénítésének vizsgálati szempontját is.⁵¹⁶

A változatos értelmezések jellemző példája az I. felvonás 6. jelenetének Berenice alig néhány szavas, enigmatikussága miatt sokat bírált monológja. A következő mondatok akkor hangoznak el, amikor megtudja, hogy Titus miatta vált el feleségétől: „Érettem? – Pfüj Berenice! – De érettem! – Itt dobog – Titus enyim? *Olvadozva.* Titus szeret engem!

⁵⁰⁹ Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, *i. m.* 356.

⁵¹⁰ Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja, ...*, *i. m.* 81–85.

⁵¹¹ Bayer József: *A magyar drámairodalom...*, *i. m.* 254–258.

⁵¹² Horváth János: *Katona József*, Budapest, Kókai Lajos kiadása, 1936. 35–39.

⁵¹³ Waldapfel József: *Jeruzsálem pusztulása...*, *i. m.*, 301–327., 397–419., Waldapfel József: *Katona József...*, *i. m.*

⁵¹⁴ Waldapfel József: *Katona József...*, *i. m.* 67.

⁵¹⁵ Waldapfel József: *Katona József...*, *i. m.* 60.; Nagy Imre a mű szerkezetét „a drámaszerzés mesteri konstrukciójának” tekinti tanulmányában, ld. Nagy Imre: „Mint lett paráznává a hív város?” (Világkép, műfaj és tragikum összefüggései Katona József *Jeruzsálem pusztulása* című drámájában), in: Uő.: *Nemzet és egyéniség (Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái)*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993. 194.

⁵¹⁶ „Ez a megfigyelés – a dráma utóéletének egyik leginspirálóbb mozzanata – a *Jeruzsálem pusztulása* (és közvetve a *Bánk bán*) termékeny nyelvi diszperzítésének, a szekunder nyelvváltozati kódok bonyodalomképző elkülönülésének felismerése, a »külön világok« jellemet és viszonyokat meghatározó szerepének meglátása felé mutat.” Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, *i. m.* 349.

Bosszankodva. És örvend azon Berenice? Sokáig az önszeretet és a bosszúság között tusakodva járkál, végül megáll, elmosolyodik. Csakugyan bolondosak az emberek!".⁵¹⁷ Waldapfel József szerint a „néhány szó után egészen elnémuló magánjelenete remeke a drámai monológ művészetének és a lélekrajznak”,⁵¹⁸ míg Orosz László úgy látja, a monológban „briliáns színészi alakításra ösztönző módon ábrázolja Katona Berenice érzelmi fordulatát”.⁵¹⁹ Nagy Imre tanulmánya a néhol erőteljesen tömör prózai szövegváltozatban azt próbálja feltárni, hogy a jellemrajz pszichikai elmélyítése miért nem történhetett meg. Arra a következtetésre jut, hogy Katona „elsötétető kedélye nem gyönyörködik az emberben, talán ezért is tagadja meg szereplőitől a jellemrajzot belsővé tevő megformálás írói adományát”.⁵²⁰

Gyulai Páltól kezdődően a Katona-dráma értelmezéstörténetének egyik rendre előkerülő kérdése lett, hogy voltaképpen milyen struktúra szervezi a mű dramaturgiáját. Bécsy Tamás drámapoétikáját felhasználva Nagy Imre megállapítja,⁵²¹ hogy a mű jelenetei nem konfliktusos szerkesztés által szerveződnek, tehát nem a hódító rómaiak és a zsidóság, vagy a háború és béke hívei között jön létre tettváltás, hanem a „centrális dramaturgiát alkalmazó drámák sorába tartozik, amelynek középpontjában (ezt a mű címe is nyomatékositja) maga Jeruzsálem áll”.⁵²² A szent város és a templom, amelyek mintegy a múltra való emlékezés, „az emlékezetben tartott múlt”⁵²³ kiemelkedő tereiként jelennek meg.⁵²⁴

A Katona-dráma romantikus-apokaliptikus, rémségekkel teli víziójában megállapíthatatlan, hogy kik a jók és a rosszak, a hősök és antihősök, mivel a római hódítók és a zsidó hódítottak is totális erkölcsi káoszban léteznek. „Mi már a mai világban nem ismerjük többé azon erkölcsöt, mely ilyen lármát szokott ütni” – mondja Florus.⁵²⁵ Titus, akinek a dráma világ rendjét kéne képviselnie és védelmeznie, legjobb szándéka ellenére is

⁵¹⁷ Katona József: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* 304.

⁵¹⁸ Waldapfel József: Katona József..., *i. m.* 68.

⁵¹⁹ Orosz László: Katona József..., *i. m.* 80.

⁵²⁰ Nagy Imre: „Mint lett paráznává..., *i. m.* 195.

⁵²¹ Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984. 99–106., 142–149.

⁵²² Katona József: Jerú'sálem' pusztulása..., *i. m.* 236.

⁵²³ Jan Assmann: *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, Hidas Zoltán (ford.), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999. 77.

⁵²⁴ Amennyiben tekintetbe vesszük a magyar kulturális hagyomány nemzeti kiválasztottságtudatának eszméjét, akkor a zsidó-magyar sorspárhuzam, amely „a kulturális emlékezet szimbolikus alakzatainak (kivonulás – vándorlás – honfoglalás – fogság) átvételét is jelenti”, a nemzeti identitás szempontjából is egészen egyéni aktualitását adja Katona művének. Az elgondolásról bővebben ld. Katona József: Jerú'sálem' pusztulása..., *i. m.* 328.

⁵²⁵ Katona József: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* 294.

ugyanolyan felelőse, megszállottja és/vagy kiszolgáltatottja lesz álláspontjának („életidegen idealizmusának”,⁵²⁶ illegalitas sine immoralitate kettős szerepkényszerének⁵²⁷), mint Berenice, Florus vagy a zsidó tirannusok. Bár Katona felvilágosult történelemszemlélete szerint az uralkodó a nép bölcs vezetője, és a stabilitás biztosítója, ideológiai szempontból érthető, de a mű alapján kevéssé hihető, hogy a zsidó háború borzalmaiért kizárólag az intrikus Gessius Florus és a zsidó táborban az ő szerepkörét megkettőző Simon és tirannustársai lennének csak felelősek. Sokkal inkább tűnik úgy, hogy Jeruzsálem és a templom pusztulásáért egy egész világrend okolható. Matathias, a volt zsidó főpap ezért is válaszolja Titus felajánlására, amikor az uralkodó megfogadja, hogy újjáépítteti a templomot: „nem Salamon temploma lesz az többé”.⁵²⁸

A dráma világképének korántsem egyértelmű (nyitott) értelmezését jól példázza József 3. felvonást záró monológja. A rómaiakhoz átállt, volt zsidó főpap megadásra szólítja fel Jeruzsálem védőit, amikor kimondja: „Isten elhagyta ezt a helyet, és a rómaiakhoz költözött”.⁵²⁹ Orosz László a vallás felől közelíti József beszédét, amelyet úgy értelmez, „Istennek nincs örök időkre választott népe”⁵³⁰ Az állítás azonban úgy is értelmezhető, hogy József nem feltétlenül a kiválasztott nép státuszának elvesztéséről beszél, hanem „e státus átértelmezésének szükségességére hívja fel népe figyelmét a kialakult új világrend feltételeinek megfelelően”.⁵³¹

Spiró határozott álláspontot képvisel a Katona-szöveggel kapcsolatban, amikor azt írja átiratának előszavában: „A dráma kaotikus, következetlen, voltaképpen nincs központi vonala, szétesik”.⁵³² Ebből adódóan nem csupán dramaturgiai-stilisztikai átdolgozást hajt végre, hanem voltaképpen „kitalálja” a darabot. Pontosabban fogalmazva – s ezzel a Katona-dráma recepciótörténetének is meg kell(ett) küzdenie –⁵³³ a Katona-művel dialógusba

⁵²⁶ Orosz László: Katona József..., *i. m.* 76–94.

⁵²⁷ Az ’erkölcstelen, de nem törvénytelen’ etikai kategóriáról bővebben ld. Köteles Sámuel: *Az erköltsi filo’sofiának eleji: Tiszta Erköltsi Filo’sofia*, Marosvásárhely 1817., Köteles Sámuel: *Az erköltsi filo’sofiának második része: Erköltsi Anthropologia*, Marosvásárhely 1817.

⁵²⁸ Katona József: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* 359.

⁵²⁹ Katona József: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* 334.

⁵³⁰ Orosz László: A vallás Katona József műveiben, *Forrás*, 2005/12. 69.

⁵³¹ Katona József: Jerú’sálem’ pusztulása..., *i. m.* 351.

⁵³² Spiró György: Előszó a Jeruzsálem pusztulása című drámához, in: Uő.: *Drámák I., Átiratok I.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008. 7.

⁵³³ „(...) ez nem Katona történelemfilozófiája, homlokegyenest ellenkezik azzal” Orosz László: Hozzászólás egy átdolgozáshoz, *Az „új” Jeruzsálem pusztulása, Petőfi Népe*, 1982. január 24. 5.

léptethető, de nyilvánvalóan önálló szemantikai rendszerrel bíró művet hozott létre.⁵³⁴ S bár a „drámaátírat” kiadásának előszavában rögzíti, hogy az átdolgozott anyag „durván kétharmada eredeti vagy alig változtatott Katona-szöveg”⁵³⁵ maradt, mivel az egész művet újraszituálta, voltaképpen ott is átírta a szöveget, ahol hozzá sem nyúlt, érvel Radnóti Zsuzsa.⁵³⁶

„Az átírás számomra a tradíció normális továbbélési módja: újra és újra átfogalmazzuk ugyanazt” – nyilatkozta Spiró.⁵³⁷ Mindenekelőtt a műfajt, mint működési elvet gondolta újra, amikor előszavában felhívta a figyelmet arra is, hogy a szomorújáték és a tragédia műfaját érdemes megkülönböztetni: „Tragédia a *Jeruzsálem pusztulása*, de nem a klasszicizmus esztétikájának megfelelő tragédia, inkább a benne előforduló szörnyűségek miatt nevezi annak a szerző, pontosabban szomorújátéknak hívja, és ez a műfaji meghatározás elég tág abban a korban ahhoz, hogy akár színházi ponyvát is jelenthessen. Ponyva a *Jeruzsálem pusztulása* annak rendje és módja szerint (...) Színpadi mű, amelynek bevallott célja, hogy a közönséget minél erősebb, tehát minél szörnyűbb hatásokkal bombázza a színpadról. Vad, barbár mű, amilyen a kor európai színpadain nagy számban létezett (...) Egyes jelenetei azonban annyira vadak, hogy azóta se igen írtak ilyen színpadilag hatásos jeleneteket magyarul”.⁵³⁸ Spiró nemhogy csökkentette volna a Katona-szöveg brutalitását, hanem fokozta azt, például a keresztre feszítettek, a megcsonkítottak, a menekülő zsidók hasából kimetszett aranyak részletező leírásával. Mária nemcsak megöli, de a nyílt színen meg is főzi gyermekét, s szintén a megjelenített cselekményben látjuk, ahogy a város elfoglalása előtt a megmaradt zsidóság rituális öngyilkosságot követ el, az apák előbb leölik gyermekeiket, feleségeiket, végül pedig egymást.

Spiró dramaturgiai átalakításainak egy része színházi okokra vezethető vissza: mivel a Ruszt-féle felkérés két órás darabra szólt, így a szöveget erőteljesen meg kellett húznia. A párhuzamos cselekményszervezés megtartása mellett az öt felvonásos drámát két felvonásossá alakította, radikálisan egyszerűsítette a történéseket, és egyértelművé tette a szereplők közötti

⁵³⁴ Az újraírás sokszorozódásának a Spiró-mű azért is különösen izgalmas példája, mivel a Flaviust és Katonát újraolvasó *Jeruzsálem pusztulása*-átírat Spiró 2005-ben megjelent *Fogság* című regényére is nagy hatással volt.

⁵³⁵ Spiró György: Előszó..., *i. m.* 8.

⁵³⁶ Vö. Radnóti Zsuzsa: Utószó – Országok, városok, világok pusztulása, in: Spiró György: *Drámák I., Átiratok 1...*, *i. m.* 251–260., „A szellemi átigazítás nem mérhető mondatokban, s ezt tekintve a Jeruzsálem pusztulását Spiró történelmi drámái — a Kőszegők, a Hannibál és A békecsászár — mellé társíthatjuk.” Koltai Tamás: *Dráma-helyreállítás, A Jeruzsálem pusztulása Zalaegerszegen, Új Tükör*, 1985. június 16. 28.

⁵³⁷ Bóta Gábor: „Előbb-utóbb mindenkit kinyírnak”, Interjú Spiró Györggyel, *Népszava*, 2010. február 27. 6.

⁵³⁸ Spiró György: Előszó..., *i. m.* 6–7.

hierarchikus viszonyokat. Egyes eseményszálakat elhagyott (például Berenice házasságának történetét és az ezt leleplező levél körüli bonyodalmakat, Titus családi állapotát és válását, Florus Berenice iránti vágyakozását), ezzel szemben kiemelte Berenice „förtelmes, fajtalan” múltjának, apjával és bátyjával megélt szexuális kapcsolatának elbeszélését. Spirónál Titus adja ki a parancsot Jeruzsálem elpusztítására, Florus pedig egyáltalán nem bukik el a mű végén, legfeljebb kissé megperzselődik, ugyanis berohan a lángoló templomba a kincsekért.

A szöveg egyik különösen izgalmas vonása, hogy dialógusaiban és instrukcióiban is a 19. századi dramatikusan formákat idézi meg. Spiró innovációja, hogy a Katona-jelenetek átdolgozása során – az átírásokra gyakran jellemző tartalmi és nyelvi modernizálással, közérthetőbbé tétellel szemben – az újonnan hozzá- és átírt szövegrészeket is archaizálta. Ezzel a 19. századivá visszaírt nyelvvel olyan stilizált nyelvhasználatot hozott létre, olyan „eltartási technikát” alkalmazott, amely az értelmezői pozíció abszurd-radikális irányát is kijelöl(het)i.

Spiró leginkább szembetűnő változtatása Titus alakjához kapcsolódik. Állítása szerint – erősen áthatva Shakespeare *III. Richárdjának* és Hubay Miklós *Néró játszik*-drámájának gondolatrendszerétől –⁵³⁹ egy kortárs átdolgozásban Titus, a hadvezér, a leendő császár semmiképpen nem lehet a történet és/vagy más szereplők irányítottja. A dráma nyitómonológjában elárulja, hogy tud, ért és birtokol mindent abból, ami körülötte zajlik – tehát ő az egyedüli irányító. „Ez a sivatag itt, ez a pusztaság Jeruzsálem összerontott falai alatt, ez az én otthonom, ez az én lelkem.”⁵⁴⁰ Unaloműző játékként mozgatja a szörnyű eseményeket, „hogy múlassam időmet, eljátszom velük játékaimat újra meg újra (...) és bámulom a kiszámíthatóság egyhangú csodáját”.⁵⁴¹ A továbbiakban csak róla és státuszáról szólhat minden: „hogy hatalmának örvendjen a mindenkori császár, a bábok bábja, e lárvák felkent uralkodója, kivé majd magam is leszek, ha orvul le nem dőfnek egyszer. De nem dőfnek le. Ezek engem? Ezek soha. Ezek csak emberek”.⁵⁴²

⁵³⁹ Az 1968-ban a Madách Színházban Márkus László címszereplésével bemutatott darab alcíme, „a fenevad hét komédiája” kijelöli a szerep alakulásának irányát. „Néró alakjához kedvezőtlen társadalmi tapasztalatok múltán szoktak nyúlni az írók (...), és bízhatnak benne, hogy a közelmúlt vagy a jelen diktátorára gondolnak a nézők. (...) Hubay (...) alapfeltevése, miszerint csak cinikus, erkölcstelen alakok élhetnek a Római Birodalom csúcán, nagyon is hihető. (...) az alakok (...) cselekszenek – vagyis átverik a partnereiket –, és ezt élvezik.”

Spiró György: Hubay Miklós és a „jól megcsinált darab”, *Holmi*, 2007/7. 874.

⁵⁴⁰ Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása...*, *i. m.* 13.

⁵⁴¹ Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása...*, *i. m.* uo.

⁵⁴² Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása...*, *i. m.* 14.

Azáltal tehát, hogy reflektált szerepfelvétel történik, Spiró olyan szöveget hoz létre, amelyben az omnipotens cselszövő parabolaként mutatja fel a (dráma)világ színjátékát.⁵⁴³ Cirkuszi látványossága – amelyet II. felvonásbeli zárómonológja is egyértelművé tesz, amikor a mű összes szereplőjét meghajlásra instruálja a nézők előtt, akik tapssal és üvöltéssel reagálnak – azért különösen ijesztő, mivel dialógusképtelen önmagán kívül az egész világmindenséget uralja. Birtokában van színháza szereplőinek sorstörténete, így ismeri majdani haláluk körülményeit is.⁵⁴⁴

Ahogy Katonánál Jeruzsálem, a szent város, úgy Spiró művének dramaturgiai centrumába maga Titus, illetve az általa és benne felmutatott történelmi vízió került. Alakváltozása úgy formálta át a dráma egészét, hogy voltaképpen a többiek szerepén alig kellett változtatni, hiszen minden megszólalás, a cselekmény minden eleme, a kapcsolatrendszer minden viszonya megváltozott, mintegy újratöltődött (reloaded). A szereplők legfőbb tragédiája, hogy sosem a hitt és vágyott igazsággal állnak szemben, hiszen ebben a szadista gazemberség által irányított világban éppen a „teremtő gazemberre” nem láthatnak rá. Titust tehát – mint a zsarnok archetipikus alakját – a történelem mindenkori borzalmainak emlékhelyeként is olvashatjuk, aki példázatot mutatott fel, ám nem a gyilkos, hanem a tanító példázatát, aki a gyilkos szerepébe lépett. „Büszke lehetnék valóban: ekkora szenvedést a krónikák szerint előttem senki sem okozott a földön – mondja zárómonológiájában – (...) Így múlik el az én időm is merő unalomban, eljátszom játékaimat újra meg újra, hol ezt, hol azt a játékát a lélek meggyötrésének. (...) a győztes söpredék üvölt, visít és tapsol boldogan. Az üvöltés a túlélők előjoga. Így járnak mindig körbe-körbe, élők és holtak, gyilkosok és legyilkoltak, így folyik ezen hosszú, egyhangú diadalmenet, így tart a diadalmenet a kezdetek óta a legvégső óráig, és ott halad a menet élén a győztes hadvezér is, a majdani császár, minden majdani császár nevében ott lépked délcegen Titus, a győztes, aki szintén hulla lesz.”⁵⁴⁵

Bár dolgozatunk témája nem Ruszt József zalaegerszegi *Jeruzsálem pusztulása* rendezésének elemzése,⁵⁴⁶ óhatatlanul érintenünk kell az előadást, mivel a Spiró-dráma

⁵⁴³ Nagy Imre megfogalmazása szerint Spiró „a szomorújátékból abszurd cseldramát formált”. Katona József: Jerú'sálem' pusztulása..., *i. m.* 361., A cseldramáról bővebben ld. Nagy Imre: A negyedik modell? A drámai műfajokról és nyelvalakzatokról, in: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében, Bécsy Tamás életművéről*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2009. 117–126.

⁵⁴⁴ Katona József–Spiró György: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* 61–63.

⁵⁴⁵ Katona József–Spiró György: Jeruzsálem pusztulása..., *i. m.* uo.

⁵⁴⁶ Ruszt zalaegerszegi jelenlétéről fontos tanulmányok olvashatóak a Petőfi Irodalmi Múzeum–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet által koordinált „A magyar színházi

fogadtatástörténete egyelőre erősen hozzákapcsolódni látszik a Ruszt-rendezés kritikai visszhangjához.⁵⁴⁷ A korabeli kritikairás, miközben az előadásról beszélt, voltaképpen Spiró a drámához írt előszavának Titusra vonatkozó állítását kanonizálta, amely így hangzik: „Semmi sem maradt belőle a »a jó királyból« (...) Unatkozó, amorális szörnyeteg lett”.⁵⁴⁸ Ha azonban Titus csupán „fanatikus despota”,⁵⁴⁹ „cinikus embergyűlölő”,⁵⁵⁰ „torzlelkű, közönyös zsarnok”,⁵⁵¹ „kiégett, cinikus fráter”,⁵⁵² akkor fennáll annak a veszélye, hogy az alakelemzés során éppúgy a nyitott értelmezést gátló, a teljes mű értelmezését torzító egyszerűsítési folyamat játszódik le, ahogyan történt ez hosszú ideig Katona Titus-alakjának értelmezésében is. Amennyiben azonban elfogadjuk annak a lehetőségét, hogy Spiró Titusa is többféleképpen olvasható, akkor szörnyeteg volta mellett megláthatjuk magányos nagyságát, ön- és világértelmezésének összetettségét és korlátozottságát, a létezés értelmét és izgalmát kereső filozofikusságát, a szerepbe lépés reflektált aktusának jelentőségét csakúgy, mint azt a zárómonológiájából (számunkra is) felsejlő tragédiát, hogy mindenhatósága korántsem tény, legfeljebb patológikus vágykép lehet számára. A rémtettekért és azok brutális következményeiért azonban biztosan nem csak ő felelős. („De én voltam-e kiváltója e csinos szenvedésnek? Nem, hanem az emberek tették szépen a dolgukat, én néztem, mást se tettem, néztem őket.”)⁵⁵³.

A Ruszt-előadás határozott álláspontot foglal el mind a Katona-, mind a Spiró-dráma értelmezéstörténetének vissza-visszatérő kérdésében is: milyen megújuló jelentésrétegei lehetnek magának a témának, a római-zsidó háborúnak. Az olvasatok a zsidóság pusztulásában – amely „egy egész nép történelmi tragikuma, a zsidó nép nemzeti létének

emlékezet megőrzése”-projekt eredményeit bemutató oldalon. Így pl. Csiszár Mirella: *Az ország huszonhatodik színháza, a Hevesi Sándor Színház alapítása és működésének első évei a források tükrében*, <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16044?from=hevesi-sandor-szinhaz> Utolsó letöltés: 2019.02.10., Gajdó Tamás: *Magyar drámák a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház műsorán*, <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16015?from=hevesi-sandor-szinhaz?record=STD16044> Utolsó letöltés: 2019.02.10.

⁵⁴⁷ Spiró művét a Katona-dráma kritikai kiadása is „A Jeruzsálem pusztulása színházi utóélete” fejezetcím alatt tárgyalja. Ld. Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, *i. m.* 359–362.

⁵⁴⁸ Spiró György: *Előszó...*, *i. m.* 8–9.

⁵⁴⁹ Keresztes Szilvia: *Jeruzsálem pusztulása, Vasárnapi Hírek*, 1985. május 19. 7.

⁵⁵⁰ Molnár Gál Péter: *Katona–Spiró: Jeruzsálem pusztulása, Kritika*, 1985/10. 32.

⁵⁵¹ Bogácsi Erzsébet: *Jeruzsálem pusztulása, A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadása, Magyar Nemzet*, 1985. június 28. 6.

⁵⁵² Koltai Tamás: *Dráma-helyreállítás...*, *i. m.* 28.

⁵⁵³ Katona József–Spiró György: *Jeruzsálem pusztulása...*, *i. m.* 61–62.

ókorai megsemmisítése” –⁵⁵⁴ egyre inkább történelmi korokon túl is érvényes jelentéseket találtak. Így a katasztrófa eseményeiben, a szent város pusztulásában hol az általános emberi szenvedésre, hol a nagy és a kis nemzetek szembenállására, a háború és a megbékélés, a humánus és a fanatizmus megjelenésére vagy az idegen, elnyomó hatalmak és az elnyomottak viszonyára figyeltek fel. Az újraolvasások egyrészt kitágították az értelmezés lehetőségeit, másrészt a hódító-elnyomó Róma és a szabadságáért harcoló, elnyomott zsidóság küzdelmét (aktuál)politikai áthallások számára is olvashatóvá tették. Ezért is érthető, miért késett hosszú éveket a Spiró-mű előadásának játékedélya az államszocializmusban, s hogy a Művelődési Minisztérium 1984/85-ös évad műsortervéről szóló előterjesztésében miért szerepelhetett a következő megjegyzés: „Az alábbi darabok színrevitelét fokozott figyelemmel kísérik: (...) Katona–Spiró: Jeruzsálem pusztulása – Zalaegerszeg.”⁵⁵⁵

Ruszt zalaegerszegi előadása holokausztdrámaként olvasta Spiró Katona-átiratát. Az auschwitz–birkenau koncentrációs tábor megidéző előadásban a zsidó szereplőket játszó színészek hasonlóképpen rabruhát viseltek, mint – a Ruszt olvasatára nagy hatással lévő – Stanisław Wyspiański *Akropolisz* című művének Jerzy Grotowski és Józef Szajna által létrehozott legendás előadásában.⁵⁵⁶ A diktátor Titus és Florus cinikus szadizmusa, az önmagát önként kopaszra nyíró Berenice megrázó jelenete, az égő zsidók szagának említése vagy Titus zárómonológjának adat-elősorolása, ahol arról beszél, hogy soha korábban ennyi áldozata nem volt háborúnak, valóban megrázóan idézik a második világháború tömeggyilkosság-sorozatát.⁵⁵⁷

Spiró átírata azonban a világ- és személyes történelem nem egy konkrét, hanem bármely diktatúrájának és erőszakételének emlékezetét magában hordozza. P. Müller Péter *Színház* folyóiratbeli tanulmányában éppen az előbbi gondolat miatt tekinti problematikusnak Ruszt rendezői felfogását, mivel így „megszünteti a drámának ezt a történelem fölötti jellegét, és a metafizikai síkról egy jól körülhatárolható történelmi pillanathoz horgonyozza le a mű világát. Ez a behelyettesítés ellentmond a darab egész létszemléletének. A *Jeruzsálem*

⁵⁵⁴ Fenyő István: Katona József, in: Uő.: *Haza s emberiség, A magyar irodalom 1815–1830*, Budapest, Gondolat, 1983. 94.

⁵⁵⁵ A Művelődési Minisztérium előterjesztése az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság részére az 1983/84-es színházi évad munkájáról, az 1984/85-ös színházi évad előzetes műsortervéről, és az 1984 évi nyári színházi rendezvényekről – 1984. június, in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas...*, i. m. 437.

⁵⁵⁶ Jerzy Grotowski: *Akropolisz*, 1962–67., Opole–Wrocław, társrendező: Józef Szajna.

⁵⁵⁷ „(...) a pusztulásra ítélt zsidók úgy foglalnak helyet, mint a deportáltak a koncentrációs tábor rámpáján. (Schäffer Judit jelmezei a történelmi kosztümöt itt átjatszadják csíkos rabruhába, a tárgyak – bőrönd, kaucsukbaba, a »tábori zenekar« hangszerei – pedig egyértelmű asszociációt keltenek.)” Koltai Tamás: *Dráma-helyreállítás...*, i. m. 28–29.

pusztulása ugyanis nem helyettesíthető be, nem azonosítható egy bizonyos történelmi szituációval, egy bizonyos emberi-társadalmi konstellációval, mert az összesre érvényes”.⁵⁵⁸ Nánay István Ruszt-monográfiájában szintén hasonlóan érvel a rendezői koncepcióról: „Míg Ruszt legtöbb előadásában a konkrét történelmi helyzetek általános emberi tartalmait bontotta ki, a *Jeruzsálem pusztulásának* áltörténelmi, azaz kitágított, történelmi korokon túli érvényességű lényegét leszűkítette”.⁵⁵⁹

A dráma holokauszt felőli olvasása Spiró meglátása szerint is problematikus, mivel a Flavius által megírt ókori római-zsidó háború nem ideológiai alapú és nem etnikai népiertás volt, hanem egyértelműen kereskedelmi okokra volt visszavezethető.⁵⁶⁰ A ruszti koncepció ellenérveiként szolgál továbbá az is, hogy egyrészt a Katona- és a Spiró-dráma egyaránt kiemelt hangsúlyt fektet a zsidóság csoportjainak önpusztító belharcára, másrészt hogy a brutalitás megnyilvánulásai (a hajlevágástól az égő zsidók szagának említéséig) mind Josephus Flaviustól és nem Spirótól valók. A történelem borzalmainak ismétlődése nyilván e tiszta holokausztanalógia nélkül is megdöbbentő: hiszen Flavius valós adatokat írt, amikor arról számolt be, hogy a négy és fél millió zsidóból – gépesítés nélkül – kétmilliót öltek meg a háború során.

Nagy Imre a Katona-dráma kritikai kiadásban a mű befogadástörténetéről írott fejezetét így végzi: „indokoltnak látjuk a *Jeruzsálem pusztulása* beemelését a 19. századi irodalmi kánonba”.⁵⁶¹ A magunk részéről hasonlóképpen reméljük, hogy a 21. század magyar színháztörténete emlékezetében tartja Katona József–Spiró György *Jeruzsálem pusztulása* című nagyszerű drámáját csakúgy, mint a 19. századi és azt megelőzően született magyar drámairodalom többé-kevésbé elfeledett szövegeit.⁵⁶²

⁵⁵⁸ P. Müller Péter: *Jeruzsálem színpadi pusztulása*, Katona József–Spiró György drámája Zalaegerszegen, *Színház*, 1985. augusztus, 26–29.

⁵⁵⁹ Nánay István: *Ruszt...*, i. m. 95.

⁵⁶⁰ Spiró György szóbeli közlése, 2010. április 27., Budapest

⁵⁶¹ Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása...*, i. m. 356.

⁵⁶² Mindenképpen éltetnünk kell Spiró György további, illetve Parti Nagy Lajos és a Mohácsi János–Mohácsi István szerzőpáros dramatikus szövegátiratait, amelyek közül több a drámatörténet figyelmen kívül hagyhatatlan részévé vált azáltal, hogy drámaszöveggként is megjelent. Több a *Színház* folyóirat mellékleteként megjelenő nagyszerű *Drámák (Drámamelléklet)* sorozatában látott napvilágot. Pl. Spiró György: *Drámák I., Átiratok 1.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008., Mohácsi István–Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, PRAE.HU Kiadó, 2018., Tisztújítás, Nagy Ignác színműve mentén írta Parti Nagy Lajos, *Színház*, 2006. május (Drámamelléklet), A magyar drámaátiratokról ld. Gerold László: *Átírás(s)ok(k), Drámából dráma – tanulmányok, esszék, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2008.*

Konklúzió

Konklúzió gyanánt lapozzunk vissza a tartalomjegyzékhez! Disszertációmban az alábbi előadásokat vizsgáltam: implicit elrugaszkodási pontokként két Vámos László-rendezést (Az *ember* tragédiáját 1983-ból és a *Bánk bánt* 1987-ből), illetve Csiszár Imre 1990-es *Csongor és Tündéjét*. Majd két kánonformáló előadásnak tekintett *Bánk bán-* (Ruszt József: *Bánk bán '96*, 1996, Zsótér Sándor: *Bánk-bán*, 2007.) és négy *Csongor és Tünde*-színrevitelt (Szikora János: *Csongor és Tünde*, 1985., Ruszt József: *Csongor és Tünde*, 1991., Novák Eszter: *Csongor és Tünde' Üdlak'*, 1994., Zsótér Sándor: *Csongor és Tünde*, 2004.). Az exkurzusban pedig Somogyi István 1988-as *Magyar Electráját* és – érintőlegesen bár, de – Ruszt József: *Jeruzsálem pusztulását* (1985) a Spiró György-féle szövegátíratra fókuszáló fejezetben.

Látható, hogy a korpuszt alkotó rendezések „szerzői”⁵⁶³ két esetben a Nemzeti Színház igazgató-főrendezői (Vámos László, Csiszár Imre), öt esetben pedig olyan alkotók, akiknek semmilyen intézményes kapcsolata nem volt a nemzet színházával. Mire lehet következtetni ezekből a magától értetődő filológiai tényekből, és milyen választ adnak a disszertációban megfogalmazott alábbi két kérdésre? 1. Hogyan viszonyul a nemzeti drámák Philther-módszerrel nyert genealógiája a hagyományos színháztörténet-írás (értelemszerűen a Nemzeti Színházra fókuszáló) múltképehez? 2. Hogyan olvastatja újra ezt a viszonyt az a tény, hogy az öt nem-nemzeti-színházi alkotó kivétel nélkül a magyar rendezői színház ezredfordulón kialakuló paradigmájának kanonizált formanyelveit jegyzik?

Színháztörténeti közhely, hogy a nemzetiszínház-fogalom tradicionális elgondolásában a kulturális, morális, társadalmi és politikai funkciók kapcsolódtak össze. A nemzeti színházi eszme a modern, polgári értelemben vett nemzetivé válás ideologikus terméke, amely „élő színházművészeti gyakorlattá válása során általában megjárta az eszmei célkitűzés és feladatmeghatározás 0-fázisát, az alkalmi társulatszervezés, majd a személyi és tárgyi feltételek maradandósításának stációit, végül – harmadik fejlődési szakaszként – a színház- és általában a művelődési szerkezetbe, a társadalmi nyilvánosság rendszerébe való beépülést, a polgári nemzetállam reprezentatív kultúrintézményévé válást”.⁵⁶⁴

⁵⁶³ Vö. Michel Foucault: Mi a szerző?, in: Uő.: *Nyelv a végtelenhez, Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Kicsák Lóránt, Angyalosi Gergely, Erős Ferenc (ford.), Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 2000. 119–147., Roland Barthes: A szerző halála, in: Uő., *A szöveg öröme*, Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor (ford.), Budapest, Osiris, 1996. 50–55.

⁵⁶⁴ Kerényi Ferenc: A nemzeti színházi eszme..., *i. m.* 285.

Az 1837. augusztus 22-én megnyílt Pesti Magyar (1840-től Nemzeti) Színház létrejöttétől kezdődően a nemzeti politika része, a nemzeti identitás kifejeződésének jelentős emlékhelye⁵⁶⁵ és multifunkcionális intézménye lett. Egressy Gábor megfogalmazásával élve: „A színház szorosabban értelmezve a nemzet kicsinyben”.⁵⁶⁶ Meg kellett jelenítenie az egységes nemzetet, szolgálnia a nemzeti kultúra, a nemzeti irodalom és nyelv ügyét, s eljátszania azt a szerepet, amely a nemzethez tartozás és a herderi „nemzethalál”-vízió elkerülésének záloga volt. Nem utolsósorban pedig erkölcsnemesítő feladatait teljesítve (a színház teatrális és színpadon kívüli performanszaiban) mintát kellett mutatnia a felvilágosult,⁵⁶⁷ majd a forradalmi eszmékért lelkesülő, reformkori emberfők kiműveléséhez.⁵⁶⁸ A funkcióit tekintve láthatóan meg- és túlterhelt intézmény „saját legitimitációjáért és anyagi biztonságáért cserébe politikai célokért, politikai intézményként (is) működött.”⁵⁶⁹ A Nemzeti Színház önmeghatározásának és a róla alkotott kép narratíváinak változásaiban e funkciók újra és újra megjelentek, „tudatosan őrizték, emlékeztek rájuk, illetve megpróbálták átírni vagy eltörölni, de mindenképpen felhasználták őket a mindenkori (nemzeti) célok érdekében különösen akkor, amikor Magyarország függetlenségét veszély fenyegette, illetve amikor Magyarországnak – külső és belső változások eredményeképpen – (újra) meg kellett határoznia kulturális, politikai és morális státuszát, illetve nemzeti identitását”.⁵⁷⁰

⁵⁶⁵ Vö. Jan Assmann: A kulturális emlékezet..., *i. m.* 29–158., Peggy Phelan: „Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsza a rózsza?”, Kékesi Kun Árpád (ford.), *Theatron*, 1999. tavasz, 40–57., Gerald Siegmund: A színház mint emlékezet, Kékesi Kun Árpád (ford.), *Theatron*, 1999. tavasz, 36–39., Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között, Válogatott tanulmányok*, Haas Lídia, K. Horváth Zsolt, Lajtai L. László, Németh Orsolya, Tóth Réka (ford.), Budapest, Napvilág Kiadó, 2010.

⁵⁶⁶ Egressy Gábor: *Válogatott cikkei (1838–1848)*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1980. Idézi: Kerényi Ferenc: A nemzeti színházi eszme..., *i. m.* 286.

⁵⁶⁷ Vö. Friedrich Schiller: A színház mint morális intézmény, in: Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Mesterházi Miklós, Papp Zoltán (ford.), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2005. 9–22.

⁵⁶⁸ „(...) egy nép színházbeli megjelenítésének és a rá való reflektálásnak, egy hiányzó vagy tökéletlen nemzeti identitás létrehozásának vagy helyettesítésének elképzelése az európai felvilágosításban jelenik meg, konkrét formát pedig a forradalmi ünnepekben ölt.” Loren Kruger: *The National Stage, Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1992. 3.

⁵⁶⁹ Imre Zoltán: (Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás, 1837: A Pesti Magyar Színház megnyitása, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): A magyar irodalom története II..., *i. m.* https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_04_A_magyar_irodalom_tortenetei_2/ch16.html#Nemzeti_Sz_nh_z Utolsó letöltés: 2019.02.18.

⁵⁷⁰ Uo.

Kevésbé ismert, de legalább ennyire fontos állítás, hogy Bárdos Artúr már 1905-ben azt kifogásolta, miként lehetséges, hogy a Nemzeti Színház – művészi teljesítményétől függetlenül – csupán azért kap állami támogatást, mert magyar nyelven játszik.⁵⁷¹ Következésképp legalább annyira izgalmas, mint amennyire természetesen nem meglepő, hogy a pozitivista, akadémikus színháztörténet-írás sosem mondta ki azt a magyar színházi hagyomány „gyávaságát” kutató történészek számára rendkívül izgalmas tézist,⁵⁷² mely szerint nemzeti drámáink rendezői értelmezéseinek történetét ketrecként zárta be az a tény, hogy a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde* produkciós címet viselő prózai előadások bemutatóinak társulata és helye tradicionálisan a Nemzeti Színház intézménye.⁵⁷³

A disszertációban olvasható Philther-elemzések hatástörténeti részei egyértelműen igazolják, hogy az első fejezetben vizsgált Vámos- és Csiszár-rendezések *negatív* elrugaszkodási pontnak bizonyultak a kortárs rendezői színház olyan klasszikusai számára, mint Ruszt József, Zsótér Sándor, Szikora János és Novák Eszter. A negatív jelző természetesen egy olyan idézőtechnikában nyilvánul meg, amely hangsúlyos pillanatokban láthatóvá teszi azokat a konvenciókat, amelyek az ősbemutatóktól Vámoséval és Csiszáréval bezárólag stabilan meghatározzák e két dráma nézői szokásrendjét.

⁵⁷¹ Bárdos Artúr: A nemzet napszamosai, *Jövendő*, 1905/29. 42–43.

⁵⁷² A magyar színház gyávaságáról szóló elhíresült megállapítás Térey János Kovalik Balázst laudáló, 2008 őszén megjelent szövegében olvasható. „A mai magyar színház gyáva. Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában nem szeret kockáztatni. Félti a bőrét a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől.” Térey János: Teremtés vagy sem, Kovalik Balázsról, Laudáció a 2008-as Aegon Művészeti Társdíjhoz, *Élet és Irodalom*, 2008. november 7. 17. A témával kapcsolatban ld. még: Koltai Tamás: Miért gyáva a magyar színház, *Élet és Irodalom*, 2009. január 16., <https://www.es.hu/cikk/2009-01-20/koltai-tamas/miert-gyava-a-magyar-szinhaz.html> Utolsó letöltés: 2019.03.24., Imre Zoltán: A színház színpadra ... *i. m.* 9–13., Kiss Gabriella: A magyar színházi hagyomány..., *i. m.* 9–54.

⁵⁷³ Míg a *Bánk bán* és a *Csongor és Tünde* bizonyos szempontból azonos a Nemzeti Színház intézményével, addig *Az ember tragédiája* viszonya bonyolultabb, amelynek ikonográfiai és antropológiai vizsgálata önálló disszertációt igényelne. A *Tragédia* kanonizációjának és hatástörténetének közismert befolyásoló tényezője mind a keresztény kultúrkör és ikonográfia színrevitelének nehézsége (már a meiningeni historealizmus formakanonja szempontja felől is), a Hevesi Sándortól és Németh Antaltól megjelenő absztrakcióra való felhívása (pl. Ádám és Éva fügefalevele normatörő a realizmus szempontjából), illetve az 1947–1955-ig tartó nemzeti színházi betiltása, majd előadásszám-korlátozása. A *Tragédia*-kérdésről bővebben ld. Imre Zoltán: Diktatúra, színház és legitimáció, *Tragédia*, 1955, in: Uő.: A nemzet színpadra állításai..., *i. m.* 152–177., Kerényi Ferenc: Száz év a színpadon..., *i. m.*, Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*, h. n. [Budapest], Kelenföld Kiadó, 1990., Németh Antal: Az ember tragédiája a színpadon..., *i. m.*, Staud Géza: Hevesi Sándor és Az ember tragédiája, in: Horváth Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 349–365.

A historizáló-(ál)történelmi *Bánk bán* és a mesejátéki jellegű *Csongor és Tünde* mind a drámaszövegek – legfeljebb rövidítéseket igen, de erőteljesebb átszerkesztést nem támogató – érinthetlenségének konvenciójában, a konzerválódott historealista és tündérvjáték-, népszínműjátás rendezői „konceptióiban”, szerepkörök kliséire játszatott színészi megvalósításaiban vagy éppen a piktoalista díszlet- és jelmezhasználat szokásrendjében ismételt újra évszázados hagyományokat.⁵⁷⁴ Így például az 1879-es Paulay Ede-rendezté ösbemutatót követően harminchét éven keresztül a Nemzeti Színház repertoárján tartott *Csongor és Tünde*-előadás azáltal, hogy definiáltan *mese-illúziót* hozott létre („a Kalmár és a Király menete, kincses elefántjaikkal és aranyos hadseregeikkel, a nemtők játéka és a szerelem apotheózisa”),⁵⁷⁵ meghatározta, sőt megkérdőjelez(het)etlen dekorumként írta rá magát a későbbi, pl. Márkus László 1932-es,⁵⁷⁶ Németh Antal 1937-es,⁵⁷⁷ Marton Endre 1952-es,⁵⁷⁸ majd 1962-es⁵⁷⁹ vagy Sík Ferenc 1976-os⁵⁸⁰ színreviteleinek teljes mise-en-scène-jére. Ezeknek a hagyományoknak a kibillentésére, a nemzeti és más, a modernséget megelőzően írt drámák radikális újraértelmezéseire tettek kísérletet az 1980–90-es évek kánonalakító rendezői a magyar színháztörténelmi kánont formáló, s dolgozatunkban részletesen elemzett interpretációs játékaikban.

A performatív fordulat következtében a dráma elsőségének nyílt megkérdőjelezése alapjaiban forgatta fel a színháznézés- és színházértés hagyományos kereteit. A korábban zárt entitásként kezelt drámaszövegek felnyitása a színházi reprezentáció zártágának felnyitását és a reprezentáció játékba hozatalát eredményezte. Vizsgált korpuszunk azonban nem a drámaszöveg radikális szétírásával, fragmentumokká tördelésével hozta létre színházi kísérleteit, mint például a Hudi László vezette Mozgó Ház Társulás *Tragédia-jegyzetek* címet

⁵⁷⁴ A probléma általánosságára figyelhetünk fel, amikor Németh László 1940-ben arra kérdez rá, hogy a nemzeti színház játéktílusát miért jellemzi „a köztisztviselői ögyelgés, jelmezholdás, jambusfelmondás, az önmagát parodizáló szónoklás (...), a gégeében rekedten ki-be húzott nyálcsepp, amely a szenvedélyt jelzi, a humoristák fuvolázó Rózsahelyi-hangja, a szerelmesek édeskésége és Bajor Gizit utánzó kaccantásai?” Németh László: *Két nemzedék, Tanulmányok*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970. 596.

⁵⁷⁵ Idézi: Székely György: *Ilyennek látta...*, i. m.

⁵⁷⁶ Márkus László: *Csongor és Tünde*, 1932., Nemzeti Színház, Budapest, díszlet: Upor Tibor, jelmez: Nagyajtay P. Teréz

⁵⁷⁷ Németh Antal: *Csongor és Tünde*, 1937., Nemzeti Színház, Budapest, díszlet és jelmez: Jaschik Álmos

⁵⁷⁸ Marton Endre: *Csongor és Tünde*, 1952., Nemzeti Színház, Budapest, díszlet: Fülöp Zoltán, jelmez: Nagyajtay Teréz

⁵⁷⁹ Marton Endre: *Csongor és Tünde*, 1962., Nemzeti Színház, Budapest, díszlet: Hincz Gyula, Bakó József, jelmez: Nagyajtay Teréz

⁵⁸⁰ Sík Ferenc: *Csongor és Tünde*, 1976., Nemzeti Színház, Budapest, díszlet: Csányi Árpád, jelmez: Schäffer Judit

viselő korszakos előadása.⁵⁸¹ Sokkal inkább Nánay István találó kifejezésével élve a „hűtlen hűség”⁵⁸² elve alapján, a dramaturgiai átszerkesztés sokszínű és izgalmas megoldásokat eredményező szabadságával dolgoztak, és kevésbé a szövegek lefokozását hajtották végre.⁵⁸³ Jellemző módszereknek láttuk az archaizmusok, a burjánzó nyelvi alakzatok (pl. a hömpölygő szóképek és ismétlések) ritkítását, a romantika monologikus szerkesztésmódjának az élőbeszédhez közelítő dialógusokká formálását (például Szikora és Novák *Csongor és Tündéjében*, illetve Ruszt mindegyik elemzett előadásában), a nézői szövegértés megkönnyítését (Szikoránál és Rusztnál egyfajta „magyarról magyarra” fordítást) vagy éppen a nyelvezet régiségét is megőrző, de részben „újraírt” és újraértett anyag egymásnak feszítését (Nováknál).⁵⁸⁴ Ahogyan az eddig felsoroltak, úgy a vendégszövegek intertextuális hálója (Novák *Üdla*kjának zenei, Ruszt *Bánk*kjának idegen nyelvi betétei), a textus ún. „»vírusos« elburjánzása”⁵⁸⁵ (a Zsótér-féle végigmondattott *Bánk-bán*), a Katonát újraíró Spiró *Jeruzsálem*-szövegének „visszaarchaizálása” vagy a Tünde szövegét megőrző, ám az alakot megtestetlenítő, égi hanggá alakító Zsótér *Csongor és Tündéje* a drámaszövegek kijátszására és a jelentésképzés játékaának határtalanságára irányították a figyelmet.

S bár az 1990-es évek magyar színházának depolitizáltsága (így a rendszerváltással kapcsolatos „színházi némaság”) nem termelt ki olyan formanyelveket, amelyek a nemzeti drámák forradalmi-politikai jellegű újraértését segíthették volna (kísérletnek talán Ruszt *Bánk bán* ’96-ját tekinthetjük), vizsgált előadásaink mégis lehetőséget adtak olyan más irányú kérdésfelvetések megtételére, amelyek következtében a nemzeti klasszikusok „nyitottak

⁵⁸¹ Hudi László: *Tragédia-jegyzetek*, A bemutató dátuma: 1999. szeptember 09., A bemutató helyszíne: Sophiensaale, Berlin, Rendező: Hudi László, Szerző: Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámája alapján a társulat tagjai, Zene, hang: Barna Balázs, Díszlet, világítás: Árvai György, Jelmez: Simon Gabriella, Kellék: Haraszi Janka, Videó: Poroszlai Eszter, Videomix: Szirtes Attila, Társulat: Mozgó Ház Társulás, Színészek: Bársony Júlia, Birtalan Krisztina, Deli Adrien, Gévai Réka, Lang András, Isabelle Lé, Móninger Zsolt, Pereszlényi Erika, Sulykó Elzbieta, Tabeira Iván, Vajna Balázs. A társulat kivételes jelentőségéről ld. Imre Zoltán: Intertextualitás, intertextualitás és idegenség – A Mozgó Ház Társulás posztmodern brikolázsai, 1994–2001, in: Uő.: *Az idegen színpadra állításai...*, i. m. 406–432., Pereszlényi Erika: Hudi László: *Tragédia-jegyzetek*, 1999. (Mozgó Ház Társulás), in: Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, Pécs, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék–Kronosz Kiadó, 2012. 131–135.

⁵⁸² Nánay István: *Holdvilágos Üdla*k..., i. m. 24.

⁵⁸³ A jelen felől láthatóan még akkor sem, ha maguk az alkotók – gyakran a recenzensek által is támadott – radikális változtatásoknak érzékelték szövegmódosításaikat, sejtetően a klasszikus (és főleg a nemzeti) drámák szövegét béklyózó évszázados elvárásrend alapján. Ruszt például „új műfordításról” beszélt *Bánk bán* ’96-rendezése kapcsán. Ld. 226. láb.

⁵⁸⁴ Vö. 395. láb.

⁵⁸⁵ Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai...*, i. m. 417.

marad[n/t]ak az új kulturális helyzetek folyamatosan változó interpretatív körülményeivel szemben”.⁵⁸⁶ Az előadások „nyitottsága” mindenképp abban érhető tetten, hogy a magyar színház köznyelvévé vált logocentrizmussal és lélektani realizmussal szemben *új hatásmechanizmusok* számára tették olvashatóvá a klasszikus dramatikusszövegeket.

A színházi eszközök dehierarchizálódása erőteljesen támogatta a vizuális és akusztikai lehetőségekkel tudatosan játszó rendezői formanyelvek működését. A hangzó szöveg helyett a kép elsődlegessége az ún. „új képiség színházának” scenografikus rendezéseiben a színházi látványt – a vizuális kommunikáció megértési sémáinak működésbe léptetésével – az előadás szervezőelvévé tették.⁵⁸⁷ Az ebbe az irányba történő elmozdulás leginkább – még ha nem is törésmentesen – Szikora Csongor és Tünde-rendezésének Jovánovics-féle díszleteiben (Esterházy Péter „Aki”-jének színházában)⁵⁸⁸ és El Kazovszkij összekötözött színészi és szereptesteket felmutató varázslatos jelmezeiben érhető tetten.

A vizuális elemek nem illusztratív funkciójú előadásba emelése a színész kiemelt szerepének egyre erősebb visszavonását (olykor megszűnését) eredményezte. Az általunk vizsgált előadások közül azonban több is meghatározóan épített a klasszikus (jól képzett és jól megjegyezhető) színészi játékokra. Így nem véletlen, hogy a szereptradíciók újragondolásai során az egyes színészi életművekben is kiemelkedő alakítások születtek (bármiféle teljesség igénye nélkül említjük meg Csomós Marit Mirigy/Éj, Szalontay Tündét Clytemnestra, Láng Annamáriát Gertudis/Endre, Nagy Zsoltot Bánk és Sárosdy Lillát Melinda szerepében). A színészi játék újrendezése leginkább a szerepek és szerepkörök játékhagyományainak (főképp ironikus és/vagy tragikus) egymásra írásában, s így a játékmód homogenitásának többé-kevésbé sikeres megtörésében nyilvánult meg, mint például Zsótér Sándor és a Krétakör társulatának e tekintetben is kivételes *Bánk-bán* előadásában.

A rögzült értelmezési sémák leépítéséhez a neoavantgárd világszínházának hagyományai komoly segítséget jelentettek, amennyiben majd mindegyik előadás a nemzeti és más, alteritásbeli drámák szimbolikájának rituális felmutatására, a szakralitás és

⁵⁸⁶ Marvin Carlson: *Theatre Semiotics, Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990. 121.

⁵⁸⁷ Az »új képiség színházának« meghatározása tehát a tér és a kinezika jeleinek, illetve a színházi jelek szubjektum-szintjén történő alkalmazásának jelentőségét hangsúlyozzák.” Kiss Gabriella: (Ön)kritikus állapot..., *i. m.* 194., „A scenográfia relativizálja az irodalmi szöveg hermeneutikáját, miközben tudatosítja a nem-verbális jelölők eminens többértelműségét.” Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái, Kiss Gabriella (ford.), *Theatron*, 1999. tél–2000. tavasz, 54.

⁵⁸⁸ Ld. 327. l.áb.

misztérium játékba emelésére tettek kísérletet. A színház közösségi *életidejében*⁵⁸⁹ létrejövő „rituális összelélegeztetés”⁵⁹⁰ színházi (és azon kívüli, különösképpen az 1980–90-es évek traumatikus társadalmi-politikai) aktusaiban a beavatás és beavatódás vágya, kísérlete és (tragikus, ironikus, elégikus stb.) kudarc meghatározó értelmezési keretei lettek a különféle formanyelveket használó rendezéseknek. Rusztnál Csongor és Bánk passióját követjük végig, Novák Eszternél Mirigy/Éj „ősanyai” tanításait, Zsótérnél Tünde (disz)harmonikus világrendjét, míg a *Magyar Electrában* az Arvisura társulatának ősi rítusokat és a magyar folklór zenei és mozgásvilágát integráló szertartáskísérletét.

Összefoglalásunkban feltétlenül meg kell említenünk, hogy – bár „[a] nemi szerepekkel kapcsolatos irodalomtörténeti vizsgálatoknak, a *gender*-kutatásnak a magyar romantika irodalmához kötődő eredményei nem számottevőek” –⁵⁹¹ vizsgált színházi korpuszunkban erőteljes kísérletek történtek a drámai narratívákban és a színháztörténeti hagyományban is tradicionális aktív férfi és passzív nő alá-fölrendeltségi viszonyának és a hatalom birtoklásának újragondolására különösképpen Ruszt, Novák és Zsótér nőalakokat és „szerepköröket” olykor brutálisan újraíró rendezéseiben.

Elgondolkodtató azonban, hogy a disszertáció ebben a formában valószínűleg meg sem íródott volna, ha megvalósul a nemzeti drámák nemzeti színházi előadás-történetének alábbi három csak tervként, elképzelésként, programként létező mozzanata. Sziládi Jánosnak, a Nemzeti Színház igazgatójának 1981-es beszámolójából tudjuk, hogy Székely Gábor a *Bánk bán*, Zsámbéki Gábor pedig az 1983-ban száz éves ősbemutatóját ünneplő *Az ember tragédiája* rendezésére készült.⁵⁹² A Székely és Zsámbéki eltávolítása után kinevezett színházvezető, Vámos László 1987-es ünnepi beszédében pedig azt említette meg, hogy tervei szerint „[f]ebruárban mutatjuk az új Csongor és Tündét Ruszt József debütáló rendezésében”.⁵⁹³

Ha ezeket a futurológiákat a Nemzeti Színházból kiváló és mindmáig Katona József (!!!) Színháznak nevezett művészsínház harmincöt évének, illetve Ruszt József és a magyar

⁵⁸⁹ „A színház nem más, mint egy darabka *életidő*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy.” Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor (ford.), Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 10.

⁵⁹⁰ Nadas Péter: *Kérdések, kísérlet válaszadásra...*, i. m. 78.

⁵⁹¹ Hermann Zoltán: *Az „öncsonkító” Vörösmarty?...*, i. m. 127.

⁵⁹² Sziládi János igazgató..., i. m. 339.

⁵⁹³ Vámos László főigazgató ünnepi beszéde..., i. m. 444. A történeti hitelesség kedvéért rögzítjük, hogy Ruszt rendezésére a Malonyay Dezső–Vámos László-féle vezetést leváltó új igazgató, Csiszár Imre nem tartott igényt. Ruszt megrázó levelének részletét ld. 348. láb.

másszínház hatástörténetének ismeretében értelmezzük, akkor két konklúziót rögzíthetünk: 1. Két nemzeti drámánk a Nemzeti Színház épületében (kis túlzással) sohasem kerülhetett olyan klasszikusként színre, mint történt ez – a nem véletlenül a Vígszínház dramaturgiai és rendezői hagyományához kötődő – Molnár Ferencsel vagy Örkény Istvánnal.⁵⁹⁴ 2. A 2002-ben felépült Duna-parti Nemzeti Színház második, Alföldi Róbert vezette igazgatói érájához köthető az első olyan *Bánk bán*-előadás (a *Bánk bán – junior*),⁵⁹⁵ amely esetében kánonformáló alkotó kánonformáló nemzetidráma-előadást rendezett a Nemzeti Színházban. Míg a Nemzeti Színházon kívül – Kékesi Kun Árpádnak az 1990-es évek rendezői színházára vonatkozó tipológiája szerinti – ún. „radikális átértelmezések[ről]”⁵⁹⁶ már Harag György kolozsvári *Csongor és Tünde*⁵⁹⁷ és Mohácsi János *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* kaposvári előadásától⁵⁹⁸ kezdődően beszélhetünk. Ily módon pedig rögzíthetjük, hogy vizsgált korszakunkban nem a Nemzeti Színházban valósult meg az a jauss-i értelemben vett produktív recepció, amelynek során szabadsággal nyúltak volna a (nemzeti) klasszikusokhoz.⁵⁹⁹ Ennek pedig talán nem véletlenül az az oka, hogy a Nemzeti Színház történetének a Katona József Színház 1982-es megalakulásával kezdődő időszakában Alföldi Róbert igazgatói pályázatáig kellett várni, hogy egy nemzeti színházi igazgatói pályázat úgy tekintsen az intézményre és a vele hagyománytörténetileg összenőtt nemzeti drámákra, mint olyan népszínházi feladatokat ellátó művészsínházra (és fordítva),⁶⁰⁰ amely a nemzeti

⁵⁹⁴ Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány...*, i. m. 9–54.

⁵⁹⁵ Alföldi Róbert: *Bánk bán – junior*, 2009. (a bemutató dátuma: 2009. október 23., a bemutató helyszíne: Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad, Budapest)

⁵⁹⁶ Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka...*, i. m. 85–104.

⁵⁹⁷ Harag György: *Csongor és Tünde* (a bemutató dátuma: 1984. április 11., a bemutató helyszíne: Kolozsvári Állami Magyar Színház)

⁵⁹⁸ Mohácsi János: *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán* (a bemutató dátuma: 1984. november 1., a bemutató helyszíne: Csiky Gergely Színház Stúdiószínháza, Kaposvár)

⁵⁹⁹ Hans-Robert Jauss: *Az esztétikai élvezet és a poiesis, aisztheszisz és a katharsisz alaptapasztalatai*, Kulcsár-Szabó Zoltán (ford.), in: Uő.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997. 158–178.

⁶⁰⁰ „A Nemzeti Színháznak minden szempontból – de elsősorban gazdaságilag – kivételes lehetőségei vannak. (A magyar nyelv, a nemzeti kultúra ápolása minden magyar nyelvű színház feladata, csak ebből a szempontból a Nemzeti Színház nem definiálhatja magát.) (...) [A Nemzeti Színház] feladatának tekinti, hogy a közönség minél szélesebb rétegeit szólítsa meg, törekszik arra, hogy a magyar színházművészet és kultúra hagyományait felfrissítve, de megőrizve, megújítva és továbbgondolva a kortárs kultúra korszerű és kortárs intézményévé váljon.” Alföldi Róbert: *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, 2007.

https://nemzetiszinhas.hu/uploads/images/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf Utolsó letöltés: 2019.02.20., A népszínház fogalmának meghatározásáról Id. Jákfalvi Magdolna: Várkonyi és a népszínház eszméje, in.: Uő. (szerk.): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 58–67.

drámákat ugyanolyan klasszikus dramatikus szövegeknek tekinti, akárcsak más magyar és külföldi klasszikusokat.⁶⁰¹

Meggyőződésünk, hogy ennek az értelmezői szabadságnak az egyre szélesebb körű legitimációja adhatja meg az esélyt arra, hogy az újraírás és újraolvasás végtelen aktusában a múlttal viszonyba lépő mindenkori jelen képes legyen a pavis-i „leporolás” műveletének értelmében a klasszikus művekkel dialogikus viszonyba lépni.⁶⁰² S bízunk abban, hogy a „zseniális (...) magyar XIX. század”⁶⁰³ a posztmodernitás „képi fordulata”⁶⁰⁴ után felnövekvő alkotók és nézők számára is kínál olvasási stratégiákat, tehát a nemzeti drámák újabb kánonformáló előadásai és azok (net-filológiai) rekonstrukciói együtt írhatják tovább a magyar hagyomány és az európai színháznézési rend történetének egyéni olvasatait és közös történetét.

⁶⁰¹ „Ezek – az úgynevezett klasszikus – drámák, színművek, vígjátékok, ezek az örökérvényű alkotások szívesen tárják föl, nyitják ki magukat a mának, új kérdéseket – válaszokat, új gondolatokat mutatnak, ha merész, bátor, friss, tehát új rendezői képzelettel segítjük újjászületni őket. (...) A magyar klasszikusok iránti már-már klasszikusnak nevezhető irtózat megszüntetése szintén feladat. A magyar művekben rejlő lüktető élet és drámai erő felfedezéséhez és megmutatásához le kell hántani a műveket befedő és a mi gondolkodásunkat is elfedő hamis és alságos tiszteletet. A közvetlenség, a személyesség, ugyanakkor a költészet precizitása újraírhatja ezeket a darabokat és újként láttathatja a nézőkkel.” Alföldi Róbert: Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata..., *i. m.*

⁶⁰² „Fontosnak tűnik, hogy a klasszikus szöveg olvasásakor képesek legyünk a »por« historizálására, ahelyett, hogy figyelmen kívül hagynánk vagy éppen a szőnyeg alá söpörnénk” Patrice Pavis: A posztmodern színház esete..., *i. m.* 12.

⁶⁰³ Ruszt Józsefet idézi: Nánay István, Tucsni András (szerk.): Ruszt József, Zalaegerszeg..., *i. m.* 89.

⁶⁰⁴ W. J. T. Mitchell: A képi fordulat, Tóth Zsófia Anna (ford.), in: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, Szeged, JATEPress Kiadó, 2008, 131–153.

Szakirodalom-jegyzék

- Ablonczy László: Bánk bán, *Film Színház Muzsika*, 1987. november 21. 5–6.
- A. L. [Ablonczy László]: Kopár fa és fenyér, *Film Színház Muzsika*, 1986. február 15. 4–5.
- Alföldi Róbert: *Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázata*, 2007.,
https://nemzetiszinhaz.hu/uploads/images/Alfoldi_Robert_palyazata.pdf Utolsó letöltés:
2019.02.20.
- Paul Allain, Jen Harvei: Interculturalism, in: Uők. (szerk.): *The Routledge Companion to Theatre and Performance*, London and New York, Routledge, 2006, 194–195.
- Almási Miklós: „A cél halál, az élet küzdelem...”, Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban, *Népszabadság*, 1983. október 15. 13.
- Almási Miklós: A megújult klasszikus, *Bánk bán* a Nemzetiben, *Népszabadság*, 1987. november 11. 7.
- Ambrus Mária: Minek a díszlet?, *epiteszforum.hu*, 2004. november 26.,
<http://epiteszforum.hu/node/12980> Utolsó letöltés: 2018.05.10.
- Andódy Tibor: Bánk és Bánkné, *Békés Megyei Népiújság*, 1987. december 16. 4.
- Arany János: Bánk bán tanulmányok, in: Uő.: *Válogatott prózai munkái*, Budapest, Magyar Helikon, 1968. 205–264.
- Antonin Artaud: *A könyörtelen színház, Esszék, tanulmányok a színházról*, Betlen János (ford.), Budapest, Gondolat, 1985.
- Antonin Artaud: *A színház és az istenek, Válogatott írások*, Szeredás András, Hárs Ernő, Betlen János, Zimre Krisztina, Páll Csilla (ford.), Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999.
- Jan Assmann: *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Hidas Zoltán (ford.), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- Babits Mihály: *Az európai irodalom története*, Budapest, Nyugat Kiadó és Irodalmi Rt., 1936. [Hasonmás kiadás: Budapest, Auktor Könyvkiadó, 1991.]
- Babits Mihály: A férfi Vörösmarty, in: Uő.: *Írás és olvasás, Tanulmányok*, Budapest, Athenaeum Kiadó, 1938. 77–106,
- baló: „Elérhetetlen vágy az emberé”, *Film Színház Muzsika*, 1990. június 16. 6–7.
- Bányai Gábor: Jubileumi Tragédia, A Nemzeti Színház bemutatójáról, *Népszava*, 1983. szeptember 27. 6.
- Bárdos Artúr: A nemzet napszámosai, *Jövendő*, 1905/29. 42–43.
- Barta András: *Bánk bán*, Bemutató a Nemzeti Színházban, *Magyar Nemzet*, 1987. december 5. 9.

- Roland Barthes: A szerző halála, in: Uő., *A szöveg öröme*, Babarczy Eszter, Kovács Sándor, Mihancsik Zsófia, Romhányi Török Gábor (ford.), Budapest, Osiris, 1996. 50–55.
- Bayer József: *A magyar drámairodalom története*, 1. köt., Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1897.
- be: Tiborc mustárral, *Pesti Műsor*, 1996. október 24–30. 3.
- Bécsy Tamás: *A dráma lételméletéről (Művészetontológiai megközelítés)*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1984.
- Bécsy Tamás: *A drámamodellek és a mai dráma*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1974.
- Bécsy Tamás: Egy drámatörténet szemléletmódja, *Irodalomtörténet*, 1994/1–2. 267–281.
- Bécsy Tamás: „»...oszlop módra állott...« Újra az V. felvonásról”, *Színháztudományi Szemle* 29., 1992. 37–41.
- Bécsy Tamás: *Rítus és dráma*, Budapest, Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992.
- Bérczes László: Boldog, boldogtalan, Beszélgetés Csomós Marival, *Színház*, 1995/7. 25–28.
- B. L. [Bérczes László]: „A Föld lapos, és négy angyal tartja”, *Hajónapló*, 1996/1. 16–19.
- Bérczes László: Másszínház Magyarországon I–III., *Színház*, 1996/3. 42–48; 1996/4. 44–48.; 1996/ 5. 43–48.
- Bérczes László (szerk.): *Törőcsik Mari, Bérczes László beszélgetőkönyve*, Budapest, Európa Könyvkiadó, 2016.
- Berkes Erzsébet: „Amennyit a szív felfoghat magába”, Harag György Csongor és Tündéje Kolozsvarott, *Színház*, 1984. november, 21–27.
- Bernáth László: *Bánk bán* a Nemzetiben, Színészek, szerepek, színi hatások, *Esti Hírlap*, 1987. november 11. 2.
- Bernáth László: Látvány és gondolat, Az ember tragédiája a századik év után, *Esti Hírlap*, 1983. szeptember 23. 2.
- B. Fábri Magda (összeáll és szerk.): *A Tanár Úr, Vámos László emlékkönyv*, Budapest, Gemini Budapest Kiadó, 1997.
- Bogácsi Erzsébet: Példát mondok, Szikora János, in: Uő.: *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dóvin, 1991. 33–67.
- Bogácsi Erzsébet: Csongor és Tünde, *Magyar Nemzet*, 1986. január 20. 4.
- Bogácsi Erzsébet: Jeruzsálem pusztulása, A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadása, *Magyar Nemzet*, 1985. június 28. 6.
- Bogácsi Erzsébet: Kacagtató világfájdalom, *Magyar Nemzet*, 1991. március 13. 11.
- Borbély Szilárd: És a sötétben túl van a világ..., Egy irodalomtörténeti Csongor és Tünde a Kamrában, *Élet és Irodalom*, 2005. szeptember 23. 15., 20.

- Bornemisza Péter: Tragédia magyar nyelven az Sophocles Electrájából, in: *Az örök Elektra, Három évezred drámái*, Budapest, Magyar Helikon, 1966. 113–156.
- Bóta Gábor: „Előbb-utóbb mindenkit kinyírnak”, Interjú Spiró Györggyel, *Népszava*, 2010. február 27. 6.
- Bóta Gábor: „A színház nem csinál forradalmat”, Találkozás Novák Eszterrel, *Magyar Hírlap*, 1999. április 3. 13.
- Bozsán Eta: „Megy-e előbbre majdan fajzatom?”, Interjú Vámos Lászlóval, *Pesti Műsor*, 1983. szeptember 28. 11.
- Peter Brook: *Az üres tér*, Koós Anna (ford.), Budapest, Európa Könyvkiadó, 1973.
- B.T.: Bánk bán, fiatalokkal, Beszélgetés Vámos Lászlóval, *Esti Hírlap*, 1987. október 29. 2.
- Marvin Carlson: *Theatre Semiotics, Signs of Life*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1990.
- Csáki Judit: „Hogy úgy van!”, A *Bánk bán* a Nemzeti Színházban, *Új Tükör*, 1987. december 6. 28.
- Csáki Judit: A sötét és a semmi, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, *Magyar Narancs*, 2004. április 22. 31.
- Csáki Judit: Történelmi levegő, *Magyar Narancs*, 2007/17. 36.
- csi: A sólyom most is jó volt, *Vasárnapi Hírek*, 1990. szeptember 23. 9.
- Csiszár Mirella: *Az ország huszonhatodik színháza, a Hevesi Sándor Színház alapítása és működésének első éve a források tükrében*, <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16044?from=hevesi-sandor-szinhaz> Utolsó letöltés: 2019.02.10.
- Darida Veronika: A kegyetlenség kísértése, A Cenci-ház története: Shelley, Stendhal és Artaud nyomán, illetve a k2 bemutatója apropóján, *Színház*, 2018. június, 38–41.
- Jacques Derrida: Az igazság postása, Gyimesi Tímea (ford.), in: Kis Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv II.*, Szeged, Ictus–JATE Irodalomelmélet Csoport, 1997. 41–141.
- Dévényi Róbert: Egy mimes Electra, *Színház*, 1984. július, 28–29.
- Egressy Gábor: *Válogatott cikkei (1838–1848)*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1980.
- Eisemann György–H. Nagy Péter–Kulcsár Szabó Zoltán: *Irodalom, Tankönyv 17-18 éveseknek*, [1. változat, marginálisokkal, gépelt kézirat]
- Érdi Sándor beszélget Ruszt Józseffel és Sándor Ivánnal, Magyar Televízió, Stúdió '96, 1996. október 8., OSZMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Bánk bán '96*-dosszié

- Esterházy Péter: *Függelék a Kis Magyar Pornográfiához*,
<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/ESTERHAZY/esterhazy00056/esterhazy00067/esterhazy00067.html> Utolsó letöltés: 2018.09.10.
- Fábri Péter: Az ember tragédiája, Madách Imre műve a Nemzeti Színházban, *Magyar Ifjúság*, 1983. október 14. 28–29.
- A fa lelke, Zsótér Sándorral beszélget Schilling Árpád, *Ellenfény*, 2005/8. 7–12.
- Fenyő István: Katona József, in: Uő.: *Haza s emberiség (A magyar irodalom 1815–1830)*, Budapest, Gondolat, 1983. 94–96.
- Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*, Kiss Gabriella (ford.), Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Kiss Gabriella (ford.), Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Erika Fischer-Lichte: Sámánizmus és színház (ritualitás és teatralitás), Dobos Elvira (ford.), *Magyar Lettre International*, 2009. tél, 21–23.
- Erika Fischer-Lichte: Színház és rítus, Kiss Gabriella (ford.), *Theatron*, 2007. tavasz–nyár, 3–12.
- Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell, Meszlényi Gyöngyi (ford.), *Theatron*, 1999. tavasz, 67–80.
- Földes Anna: Az 1301. előadás, *Nők Lapja*, 1983. október 22. 21.
- Forgách András: A díszlet mint kép, in: Gáspár Zsuzsa, Szala Boglárka, Szikói Gábor (szerk.): *Díszlet – Jelmez, Magyar szcenográfia 1995–2005*, Budapest, Göncöl Kiadó, 2005. 9–13., [azonos szöveggözlés, ld. https://szinhaz.hu/2005/12/22/a_diszlet_mint_kep Utolsó letöltés: 2019.02.15.]
- Forgács Éva: *El Kazovszkij*, Új Művészet Könyvek 9., Új Művészet Kiadó, Budapest, 1996.
- Michel Foucault: Mi a szerző?, in: Uő.: *Nyelv a végtelenhez, Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Kicsák Lóránt, Angyalosi Gergely, Erős Ferenc (ford.), Debrecen, Latin Betűk Kiadó, 2000. 119–147.
- Michel Foucault: Nietzsche, a genealógia és a történelem, Romhányi Török Gábor (ford.), *Új Írás*, 1991/10. 61–72.
- James Frazer: *Aranyág*, Bodrogi Tibor, Bónis György (ford.), Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- Gabnai Katalin: Az - nem az!, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, Katona József Színház, Kamra, *Criticai Lapok*, 2004/6. 8–9.
- Gábor László: Ami a játék felszíne alatt rejlik, Az előadás – a próbától a bemutatóig –, Beszélgetés Szikora Jánossal, *Népújság*, 1985. november 30. 8.
- Gábor László: „Itt fogunk mi csendben élni...”, *Népújság*, 1985. december 28. 4.

Gajdó Tamás: Jelentős korszakok – emlékezetes pillanatok, A magyar színházművészet fontosabb törekvései az 1970-es évektől 1989-ig, in: Gajdó Tamás (szerk.): *Színház és politika, Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007. 307–346.

Gajdó Tamás: *Magyar drámák a Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház műsorán*, <https://szinhaztortenet.hu/hu/study/-/record/STD16015?from=hevesi-sandor-szinhaz?record=STD16044> Utolsó letöltés: 2019.02.10.

Gajdó Tamás: Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962, in: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 338–382.

Gárdonyi Retro (17. fejezet), Újra Csongor vagyok, Beszélgetés Bal József rendezővel, az 1985-ös *Csongor és Tünde* címszereplőjével, http://www.zsambekinyariszinhaz.hu/?mode=szinhaz&sub=I&cikk_id=8511 Utolsó letöltés: 2018.10.10.

Theodor Gaster: *Thespis; Ritual, Myth and Drama in the Ancient Near East*, Garden City–New York, Doubleday, 1960.

Gelsi Zoltán: „*A vegetáció ábrázolása színpadon és filmvászonon*”, Szakdolgozat, Témavezető: Duró Győző, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Látványtervező Tanszék, 2014.
Arnold van Gennep: *Átmeneti rítusok*, Vargyas Zoltán (ford.), Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2007.

Gérard Genette: Transztextualitás, Burján Mónika (ford.), *Helikon*, 1996/1–2. 82–90.

Gerold László: *Átírás(s)ok(k)*, Drámából dráma – tanulmányok, esszék, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 2008.

Gintli Tibor–Schein Gábor: *Irodalom, Tankönyv 15-16 éveseknek*, Budapest, Korona Kiadó, 1998.

Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*, Pozsony, Kalligram Kiadó, 2009.

Gyulai Pál: *Bánk bán*, in: Uő.: *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989. 316–320.

Gyulai Pál: *Katona József és Bánk bánja*, Budapest, Franklin Társulat, 1883.

Jane Ellen Harrison: *Themis: A Study of the Social Origin of Greek Religion*, Cambridge, University Press, 1912. (Classic Reprint: London, Forgotten Books, 2018.)

Hegedüs Géza: A Bánk bán varázskörében, *Vasárnapi Hírek*, 1987. november 8. 7.

Hegedüs Sándor: Zsótériádák, Zsótér Sándor négy rendezéséről, *Ellenfény*, 2005/2. 22–27.

- Hegedűs Sándor: Zsótér-szótár haladóknak, Szimpozion Zsótér Sándor rendezői művészetéről, *Ellenfény*, 2005/4. 18–19.
- Hermann Zoltán: Az „öncsonkító” Vörösmarty, Az olvas(hat)atlan Csongor és Tünde, in: Hansági Ágnes, Horváth Csaba, Hermann Zoltán, Szitár Katalin (szerk.): *Mozgó Világ, Tanulmányok a hatvanéves Kulin Ferenc tiszteletére*, Budapest, Ráció Kiadó, 2003. 125–136.
- Hevesi Sándor: Bánk bán, in: Uő.: *Dráma és színpad*, Budapest, 1896. 36–50.
- Hevesi Sándor: Bánk bán problémák (Katona József centenáriuma-hoz), *Nyugat*, 1930/8. 567–570.
- Hizsnyán Géza: „A sámándobok pergése”, *Nap*, 1992/6. 27–28.
- Hogy volt...*, *Interjú Vámos Lászlóval*, Magyar Televízió, 1984. április 28. [gépelt szöveg], OSzMI Cikkarchívum, Vámos László: *Az ember tragédiája*, Nemzeti Színház, Budapest, 1983-dosszié
- Hóman Bálint: A százéves Nemzeti Színház, Beszéd a Nemzeti Színház százéves fennállása alkalmával tartott ünnepi ülésen, 1937. évi október hó 25-én, in: *A százéves Nemzeti Színház, Az 1937/38-as centenáris év emlékalbuma*, Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1938. 7–9.
- Horváth Árpád: *Modernség és tradíció, Színházi írások*, Dr. Rácz Lajos (vál. és szerk.), Budapest, Gondolat, 1982.
- Horváth János: *Katona József*, Budapest, Kókai Lajos kiadása, 1936.
- Horváth Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978.
- Huber Beáta: Tran(s)zakciók, Ruszt József szertartásszínházának újraolvasása, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 174–205.
- Hudi László–Imre Zoltán: Nemzeti Színház – mindenkinek, Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára, Budapest, 2007., *Színház*, 2008. március, 3. (Melléklet)
- Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás, A magyar színház európai kontextusban*, Budapest, Áron Kiadó, 2004.
- Imre Zoltán: Diktatúra, színház és legitimáció, *Tragédia*, 1955, in: Uő.: *A nemzet színpadra állításai, A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1937-től napjainkig*, Budapest, Ráció Kiadó, 2013. 152–177.
- Imre Zoltán: *Az idegen színpadra állításai, A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció Kiadó, 2018.

- Imre Zoltán: Intertextualitás, intertextualitás és idegenség – A Mozgó Ház Társulás posztmodern brikolázsai, 1994–2001, in: Uő.: *Az idegen színpadra állításai, A magyar színház inter- és intrakulturális kapcsolatai*, Budapest, Ráció Kiadó, 2018. 406–432.
- Imre Zoltán: (Nemzeti) Színház és (nemzeti) identitás, 1837. A Pesti Magyar Színház megnyitása, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 2007.,
https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_542_04_A_magyar_irodalom_tortenetei_2/ch16.html#Nemzeti_Sz_nh_z Utolsó letöltés: 2019.02.18.
- 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 bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010.
- Imre Zoltán: *A színház színpadra állításai, Elméletek, történetek, alternatívák*, Budapest, Ráció Kiadó, 2009.
- Jákfalvi Magdolna: A dráma- és színháztörténet-írás, a kánon, in: Uő. (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*, Budapest, Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2011. 9–20.
- Jákfalvi Magdolna: Halló! Van itt valaki?, Novák Eszter rendezéseiről, *Színház*, 1999. január, 30–39.
- Jákfalvi Magdolna: *Kettős beszéd – egyenes értés*, in: Kisantal Tamás, Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom, A Kádár-korszak művészete*, Budapest, József Attila Kör–L’Harmattan Kiadó, 2005. 94–107.
- Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Digitális színházi kánon, *Jelenkor*, 2012. június, 621–623.
- Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Teríték, A kortárs magyar dráma és színház, *Alföld*, 2000/12. 85–95.
- Jákfalvi Magdolna–Kékesi Kun Árpád: Teríték 2.0, A kortárs magyar dráma és színház, *Alföld*, 2009/12. 93–102.
- Jákfalvi Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában, *Theatron*, 2014. tavasz, 23–27.
- Jákfalvi Magdolna: A térfoglalás esztétikája, in: Széplaky Gerda (szerk.): *A zsarnokság szépsége, Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*, Pozsony, Kalligram Kiadó. 2008. 263–275.

- Jákfalvi Magdolna: Várkonyi és a népszínház eszméje, in.: Uő. (szerk.): *Várkonyi 100, Tanulmányok Várkonyi Zoltánról*, Budapest, Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2013. 58–67.
- Jákfalvi Magdolna: Zsótér in és off, *Színház*, 2003. október, 29–35.
- Jászay Tamás: *Lassú bosszú*, https://revizoronline.com/hu/cikk/5376/bornemisza-peter-nyoman-hay-janos-magyar-elektra-csiky-gergely-szinhaz-kaposvar/?cat_id=7&first=105 Utolsó letöltés: 2019.01.10.
- Jászay Tamás: *Történelmi térerő*, <http://www.revizoronline.com/article.php?id=103> Utolsó letöltés: 2018.09.10.
- Hans-Robert Jauss: Az esztétikai élvezet és a poiesis, aisztheszisz és a katharsisz alaptapasztalatai, Kulcsár-Szabó Zoltán (ford.), in: Uő.: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997. 158–178.
- Kállai Katalin: Hogy tetszett?, Csongor és Tünde, Nemzeti Színház, *Színházi Élet*, 1990. október 2. 11.
- Kállai Katalin: *Néma tanú*, http://szinhaz.hu/2007/05/08/nema_tanu_852 Utolsó letöltés: 2018.09.10.
- Kappanyos Ilona: Enyim leszen ő, A női olvasatról és a színházról, *Színház*, 2013. március, 8–12.
- Kárpáti Aurél: A megújított Bánk bán, *Színház és Filmművészet*, 1951/9. 285.
- Karsai György: Hans Henny Jahnn: Medea, Zsótér Sándor rendezése a Radnóti Színházban, *Ókor*, 2003/4. 67–70., http://www.ookor.hu/archive/cikk/2003_4_HansHennyJahnnMedea.pdf Utolsó letöltés: 2019.02.15.
- Karsai György: *Magyar. Szürke. Marha.*, http://www.zsambekinyariszinhaz.hu/index.php?mode=szinhaz&cikk_id=1940 Utolsó letöltés: 2018.09.10.
- Katona József: *Bánk bán*, Kerényi Ferenc (szerk., sajtó alá rend., a jegyz. összeáll.), Budapest, Ikon Kiadó, 1992.
- Katona József: *Bánk bán* [kritikai kiadás], Orosz László (szerk.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983.
- Katona József: Jeruzsálem pusztulása, in: Uő.: *Összes művei I.*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959. 289–365.
- Katona József: Jeruzsálem pusztulása, Szomorújjáték két felvonásban, átdolgozta Spiró György, *Új Írás*, 1982/1. 3–32.

- Katona József: *Jerú'sálem' pusztulása* [kritikai kiadás], Nagy Imre (sajtó alá rend., a tan. és jegyz. írta), Budapest, Balassi Kiadó, 2017.
- Katona József–Spiró György: Jeruzsálem pusztulása, in: Uő.: *Drámák I., Átiratok I.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008. 11–63.
- Kávási Klára (szerk.): *Az ember tragédiája a Nemzeti Színházban (1883–2002)*, Budapest, Nemzeti Színház saját kiadása, 2002.
- Keczer László: Egy nagyon modern darab, Zsótér Sándorral a Krétakör előadásáról, *Critikai Lapok*, 2009/7–8. 35–38.
- Kékesi Kun Árpád: Hist(o)riográfia, A színházi emlékezet problémája, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 63–72.
- Kékesi Kun Árpád: A Philther mint historiográfiai modell, *Philther*, 2014. tavasz, 28–32.
- Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris Kiadó, 2007.
- Kékesi Kun Árpád: A reprezentáció játéka, A kilencvenes évek magyar rendezői színháza, in: Uő.: *Tükörképek lázadása, A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest–Pécs, JAK–Kijárat Kiadó, 1998. 85–104.
- Kékesi Kun Árpád: *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása, A dráma és színház retorikája az ezredvégen*, Budapest–Pécs, JAK–Kijárat Kiadó, 1998.
- Kékesi Kun Árpád: Az új teatralitás és annak hatástörténeti helyzete, in: Uő.: *Színház, kultúra, emlékezet*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 70–89.
- Kérchy Vera: „A művészet igaz, az igazság viszont megöli magát”, Arvisura Színházi Társaság, in: Imre Zoltán (szerk.), *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 307–322.
- Kerényi Ferenc: Katona József dilemmái, 1833. A *Bánk bán* kassai ősbemutatója, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 2007. 184–195.
- Kerényi Ferenc: Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1992/4. 399–413.
- Kerényi Ferenc: A magyar népszínmű, 1843. Szigligeti Ede: *Szökött katona*, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 2007. 234–241.
- Kerényi Ferenc: A nemzeti színházi eszme és gyakorlat néhány történeti kérdéséről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1987/88. 3. szám, 285–95.

- Kerényi Ferenc (szerk.), *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, Gondolat, 1987.
- Kerényi Ferenc: *A régi magyar színpadon 1790–1849.*, Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1981.
- Kerényi Ferenc: Száz év a színpadon, *Színház*, 1983. december, 1–5.
- Kerényi Imre: Tizenkét pont, *Színház*, 1995. május, 13–17.
- Keresztes Szilvia: Jeruzsálem pusztulása, *Vasárnapi Hírek*, 1985. május 19. 7.
- Kiss Gabriella: Magyar dráma és színház a 20. században, *Irodalomtörténet*, 2008/1. 71–100.
- Kiss Gabriella: *A magyar színházi hagyomány nevető arca, Pillanatfelvételek*, Budapest, Balassi Kiadó, 2011.
- Kiss Gabriella: *A kockázat színháza, Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- Kiss Gabriella: *(Ön)kritikus állapot, Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz Kiadó–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.
- Kiss Gabriella: A produktivitás vizsgálata a magyar másszínház példáján, in: Uő.: *(Ön)kritikus állapot, Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Budapest–Veszprém, Orpheusz Kiadó–Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001. 193–203.
- Kiss Gabriella: Színházi energia – Zsótér Sándor rendezéseiről, in: Uő.: *A kockázat színháza, Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 144–169.
- Kiss Gabriella: Színházi ironia – Mohácsi János rendezéseiről, in: Uő.: *A kockázat színháza, Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006. 99–120.
- Koltai Tamás: Alternatívák, *Élet és Irodalom*, 1990. június 1. 12.
- Koltai Tamás: Dacos reneszánsz, *Élet és Irodalom*, 1990. március 9. 13.
- Koltai Tamás: Dráma-helyreállítás, A Jeruzsálem pusztulása Zalaegerszegen, *Új Tükör*, 1985. június 16. 28–29.
- Koltai Tamás: Égi és földi szerelem, *Élet és Irodalom*, 1986. január 17. 12.
- Koltai Tamás: Él még Bánk?, *Élet és Irodalom*, 1987. november 13. 13.
- Koltai Tamás: *Az ember tragédiája a színpadon (1933–1968)*, h. n. [Budapest], Kelenföld Kiadó, 1990.
- Koltai Tamás: Évadvég, magyar átlag, *Élet és Irodalom*, 1986. június 27. 12.
- Koltai Tamás: Hátha mégis, *Élet és Irodalom*, 1996. november 8. 17.
- Koltai Tamás: Létünk elvadult kertje, *Élet és Irodalom*, 1994. október 21. 15.

- Koltai Tamás: Miért gyáva a magyar színház, *Élet és Irodalom*, 2009. január 16., <https://www.es.hu/cikk/2009-01-20/koltai-tamas/miert-gyava-a-magyar-szinhaz.html> Utolsó letöltés: 2019.03.24.
- Koltai Tamás: Mindenkinek a maga asztala, *Élet és Irodalom*, 2004. április 2. 31.
- Koltai Tamás: A Nagy Fröccsöző esete a kis igazságokkal, in: Uő.: *Színházváltás 1986–1991, Kritikák, portrék, interjúk*, Budapest, Mészprint Kft., 1991. 213–219.
- Koltai Tamás: Ruszt és Ruszt, *Élet és Irodalom*, 1991. március 22. 12.
- Koltai Tamás: „S nem érzed-é eszméid közt az űrt?” (A centenáriumi Tragédia), *Színház*, 1983. december, 6–9.
- Koltai Tamás: Üdlak, *Élet és Irodalom*, 1990. október 5. 13.
- Kovács Dezső: Vörösmarty Mihály, Csongor és Tünde, *Kritika*, 1990/11. 39–40.
- Kozma György, Morcsányi Géza (szerk.): *Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde – Egy előadás képei*, Eger, Gárdonyi Géza Színház, 1986., Műsorfüzet, OSZMI Cikkarchívum,
- Szikora János: *Csongor és Tünde*, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 1985–86-dosszié
- Kozma György (szerk.): *Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde*, Eger, Gárdonyi Géza Színház, 1985., Műsorfüzet, OSZMI Cikkarchívum, Szikora János: *Csongor és Tünde*, Gárdonyi Géza Színház, Eger, 1985–86-dosszié
- Köteles Sámuel: *Az erköltsi filo'sofjának eleji: Tiszta Erköltsi Filo'sofia*, Marosvásárhely 1817.
- Köteles Sámuel: *Az erköltsi filo'sofjának második része: Erköltsi Anthropologia*, Marosvásárhely 1817.
- Králl Csaba: Vigyorog a marhafej, *Balkon*, 2007/5. 45.
- Loren Kruger: *The National Stage, Theatre and Cultural Legitimation in England, France, and America*, University of Chicago Press, Chicago–London, 1992.
- Kusper Judit: Narratívák és női beszélők Vörösmarty Mihály Csongor és Tünde című művében, in: Czibula Katalin, Demeter Júlia, Pintér Márta Zsuzsanna (szerk.): *A szövegtől a szcenikáig, Tanulmányok a dráma- és színháztörténet köréből II.*, Eger, Líceum Kiadó, 2016. 636–648.
- Láttuk, hallottuk, Beszélgetés Ruszt Józseffel*, Kossuth Rádió, 1991. március 5. [gépelt szöveg], OSZMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Csongor és Tünde*-dosszié
- Láttuk, hallottuk, Zelky János beszélget Szántó Judittal*, Petőfi Rádió, 1987. november 2., [gépelt szöveg], OSZMI Cikkarchívum, Vámos László: *Bánk bán*, Nemzeti Színház, Budapest, 1987-dosszié

- Latzkovits Miklós: A 16. századi magyar dráma, 1558. Megjelenik az első magyar nyelvű dráma, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története I., A kezdetektől 1800-ig*, Budapest, Gondolat Kiadó, 2007., 250–265.
- Hans-Thies Lehmann: Az előadás: elemzésének problémái, Kiss Gabriella (ford.), *Theatron*, 1999. tél–2000. tavasz, 46–60.
- Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*, Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix, Schein Gábor (ford.), Budapest, Balassi Kiadó, 2009.
- Clive Staples Lewis: *The Lion, the Witch and the Wardrobe*, London, Geoffrey Bles, 1950.
- Madách Imre: *Az ember tragédiája Zichy Mihály rajzaival*, Kerényi Ferenc (sajtó alá rend. és jegyz. írta), Budapest, Pantheon Kiadó, 1993.
- Madách Imre levele Nagy Ivánhoz, 1861. november 2., in: Uő.: *Összes művei II.*, Halász Gábor (szerk.): Budapest, Révai, 1942., 929–930.
- Magyar színháztörténet 1790–1873*, Székely György (főszerk.), Kerényi Ferenc (szerk.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990.
- Magyar színháztörténet 1873–1920*, Székely György (főszerk.), Gajdó Tamás (szerk.), Budapest, Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- Magyar színháztörténet 1920–1949*, Bécsy Tamás, Székely György (főszerk.), Gajdó Tamás (szerk.), Budapest, Magyar Könyvklub, é. n. [2005.]
- Malonyai Dezső: A Nemzeti Színház előzetes programtervezete az 1982/83-as színházi évadra – 1982. május 17., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 379–380.
- Mályuszné Császár Edit: Katona színházi világa, *Irodalomtörténet*, 1970/1. 74–90.
- Margócsy István: Az élő szobor mítosza (Töredék), in: *Kiállításkatalógus a Műcsarnok 1990-es gyűjteményes kiállításához*, Budapest, Műcsarnok, 1990. [azonos szövegközlés: *Playboy*, 1990. február, 18–19.]
- Mátrai-Betegh Béla: Az ember tragédiája, Szegedi Szabadtéri Játékok, *Magyar Nemzet*, 1969. augusztus 12. 4.
- Mészáros Tamás: Ádám, a független, *Magyar Hírlap*, 1990. június 2. 4.
- Mészáros Tamás: Az egységes színház eszménye, Beszélgetés a Nemzeti Színház vezetőivel, *Színház*, 1980. szeptember, 37–42.
- Mészáros Tamás: Megmondta Isten..., Jubileumi Tragédia a Nemzeti Színházban, *Magyar Hírlap*, 1983. október 1. 8.
- Mészáros Tamás: Nemzeti színjátszás?, *Magyar Hírlap*, 1990. október 13. 9.

- W. J. T. Mitchell: A képi fordulat, Tóth Zsófia Anna (ford.), in: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra (szerk.): *A képek politikája, W. J. T. Mitchell válogatott írásai*, Szeged, JATEPress Kiadó, 2008, 131–153.
- Mohácsi István–Mohácsi János: *Múltépítés, avagy meghalni könnyű, élni a nehéz*, Budapest, PRAE.HU Kiadó, 2018.
- Dr. Mohácsy Károly: *Irodalom a középiskolák II. osztálya számára*, Budapest, Korona Kiadó, 1996.⁷
- Dr. Mohácsy Károly: *Irodalom a középiskola III. osztálya számára*, Budapest, Korona Kiadó, é. n.⁵
- M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Nádasdy Kálmánról, *Népszabadság*, 1991. március 2. 7.
- M. G. P. [Molnár Gál Péter]: Ruszt Bánk bánja, *Népszabadság*, 1996. október 19. 10.
- Molnár Gál Péter: Bánk tökön szúrja magát, *Mozgó Világ*, 2007/6. 101–103.
- Molnár Gál Péter: Csongor és a hang, *Népszabadság*, 2004. március 29. 12.
- Molnár Gál Péter: Hát bizony, Csongor, *Mozgó Világ*, 2006. december, 125–126.
- Molnár Gál Péter: Katona–Spiró: Jeruzsálem pusztulása, *Kritika*, 1985/10. 32.
- Móricz Zsigmond: Bornemisza Péter Electrája, *Nyugat*, 1930/24. 809–822.
- Az MSZMP Politikai Bizottságának határozata az új Nemzeti Színház felépítéséről – 1983. július 26., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 420–422.
- A Művelődési Minisztérium előterjesztése az MSZMP KB Agitációs és Propaganda Bizottság részére az 1983/84-es színházi évad munkájáról, az 1984/85-ös színházi évad előzetes műsortervéről, és az 1984 évi nyári színházi rendezvényekről – 1984. június, in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 423–440.
- Nagy Imre: *Ágától Bánkig, A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 2001.
- Nagy Imre: Gertrudis színre lép, A Bánk bán többnyelvűsége, *Jelenkor*, 2012/6. 630–647.
- Nagy Imre: A holtak hangja, Az idézetek dramaturgiai szerepe a Bánk bán ötödik felvonásában, in: Egyed Emese (szerk.): *Irodalomértelmezések a felvilágosodástól napjainkig*, Kolozsvár, Egyetemi Műhely Kiadó–Bolyai Társaság, 2014. 251–280.
- Nagy Imre: A magyar Lucretia, A nők elleni erőszak témája és a Bánk bán harmadik felvonása, in: Brutovszky Gabriella, Demeter Júlia, N. Tóth Anikó, Petres Csizmadia Gabriella (szerk.): *Drámák határhelyzetben I.*, Nyitra, Konstantin Filozófus Egyetem Közép-európai Tanulmányok Kara, 2014. 275–300.

- Nagy Imre: Melinda könnyei, in: Egyed Emese, Bartha Katalin Ágnes, Tar Gabriella Nóra (szerk.): *(Dráma)szövegek metamorfózisa, Kontaktustörténetek I.*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011. 266–278.
- Nagy Imre: „Mint lett paráznává a hív város?” (Világkép, műfaj és tragikum összefüggései Katona József *Jeruzsálem pusztulása* című drámájában), in: Uő.: *Nemzet és egyéniség (Drámairodalmunk az 1810-es években: a hazafiság drámái)*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993. 185–196.
- Nagy Imre: A negyedik modell? A drámai műfajokról és nyelvalakzatokról, in: Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád (szerk.): *A színháztudomány az akadémiai diszciplínák rendjében, Bécsy Tamás életművéről*, Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2009. 117–126.
- Nagy Imre: *Nemzet és egyéniség, Drámairodalmunk az 1810-es években*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.
- Nagy Imre: A rejtekajtó, a Bánk bán első felvonásának egy vitatott helyéről, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2013/2. 169–186.
- Nagy Péter: Madách Imre: Az ember tragédiája, *Kritika*, 1983/11. 29.
- Nánay István: Csak egy üres hely kell!, Beszélgetés Novák Eszterrel, *Színház*, 2004. február, 2–7.
- Nánay István: Holdvilágos Üdlak, *Színház*, 1994. december, 24–27.
- Nánay István: *Indul a katona (Egy színházalapítás háttere)*, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/indul-a-katona> Utolsó letöltés: 2018.05.10.
- Nánay István: A nem hivatásos színházak két évtizede, in: Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.): *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992 II.*, h. n., Szerkesztői kiadás, é. n. [1992.] 447–466.
- Nánay István: „A Nemzeti Színház a nemzet iskolája”, Nemzetközi tanácskozás a Magyar Tudományos Akadémián, *Színház*, 1987. december, 1–2.
- Nánay István: *Ruszt*, Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2002.
- Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József, Színészdramaturgia, A Színitanoda*, Zalaegerszeg, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház, é. n. [2010.]
- Nánay István, Tucsni András (szerk.): *Ruszt József, Zalaegerszeg, Független Színpad 1982-1993*, Zalaegerszeg, Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház és Tucsni András kiadása, é. n. [2013.]
- Németh Antal: *Bánk bán száz éve a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros Kiadása, 1935.

- Németh Antal: *Az ember tragédiája a színpadon*, Budapest, Budapest Székesfőváros Kiadása, 1933.
- Németh Antal: *Új színházat!, Tanulmányok*, Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1988.
- Németh László: *Két nemzedék, Tanulmányok*, Budapest, Magvető–Szépirodalmi Könyvkiadó, 1970.
- Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között, Válogatott tanulmányok*, Haas Lídia, K. Horváth Zsolt, Lajtai L. László, Németh Orsolya, Tóth Réka (ford.), Budapest, Napvilág Kiadó, 2010.
- Ókonzervatív lettem, Novák Eszterrel Nánay Fanni beszélget, *Jelenkor*, 2007. június, 649–654.
- Orosz László: *Katona József*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1974.
- Orosz László: *A Bánk bán értelmezéseinek története*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 1999.
- Orosz László: Hozzászólás egy átdolgozáshoz, Az „új” Jeruzsálem pusztulása, *Petőfi Népe*, 1982. január 24. 5.
- Orosz László: A vallás Katona József műveiben, *Forrás*, 2005/12. 66–73.
- Patrice Pavis: A posztmodern színház esete, A modern dráma klasszikus öröksége, Jákfalvi Magdolna (ford.), *Színház*, 1998. március, 10–22.
- Patrice Pavis: *Színházi szótár*, Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia (ford.), Budapest, L’Harmattan Kiadó, 2006.
- Paulay Ede: Csongor és Tünde, in: Székely György (szerk.): *Paulay Ede írásaiból*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 201–205.
- Paulay Ede: Az ember tragédiája színpadon, in: Székely György (szerk.): *Paulay Ede írásaiból*, Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1988. 206–232.
- Péntektől péntekig, Linka Ágnes beszélget Ruszt Józseffel és Egri Mártával*, Petőfi Rádió, 1996. október 11. [gépelt szöveg], OSzMI Cikkarchívum, Ruszt József: *Bánk bán ’96-dosszié*
- Perényi Balázs: Rutinlázadás, *Ellenfény*, 1998/5. 41–46.
- Perényi Balázs: Személyes színház, Novák Eszter rendezései, *Ellenfény*, 1998/3. 12–21.
- Pereszlényi Erika: Hudi László: Tragédia-jegyzetek, 1999. (Mozgó Ház Társulás), in: Balassa Zsófia, P. Müller Péter, Rosner Krisztina (szerk.): *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, Pécs, PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék–Kronosz Kiadó, 2012. 131–135.
- Péterfy Jenő: Vörösmarty: Csongor és Tünde, in: Uő.: *Válogatott művei*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 778–780.
- Peggy Phelan: „Holtat játszani a kőben – avagy mikor nem rózsa a rózsa?”, Kékesi Kun Árpád (ford.), *Theatron*, 1999. tavasz, 40–57.

- P. Müller Péter: Jeruzsálem színpadi pusztulása, Katona József–Spiró György drámája Zalaegerszegeen, *Színház*, 1985. augusztus, 26–29
- P. Müller Péter: Színház és (intézményes) emlékezet, in: Imre Zoltán (szerk.): *Alternatív színháztörténetek, Alternatívok és alternatívák*, Budapest, Balassi Kiadó, 2008. 52–62.
- Polgár Géza: Műhely – aforizmak, Beszélgetés Ruszt Józseffel, *Ellenfény*, 1998/1. 8–11.
- Vlagyimir Jakovlevics Propp: *A mese morfológiája*, Soproni András (ford.), Budapest, Gondolat Kiadó, 1975.
- Psota Irén (írta és szerk.), B. Fábri Magda (munkatárs): *Psota*, Budapest, Urbis Könyvkiadó, 2004.
- Radnóti Sándor: Válasz a kérdésre: mi a klasszikus, *Holmi*, 2000. július, 832–850.
- Radnóti Zsuzsa: Utószó – Országok, városok, világok pusztulása, in: Spiró György: *Drámák I., Átiratok I.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008. 251–260.
- Radnóti Zsuzsa: A hetvenes-nyolcvanas évtized, in: Lengyel György (szerk.): *Színház és diktatúra a 20. században*, Budapest, Corvina–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2011. 392–400.
- Rédey Tivadar: *A Nemzeti Színház története*, Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1937.
- Regös János: A Székény Műegyetemi Színház tíz éve, Tapasztalatok, gondok, óhajok, in: Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, h. n., Szerkesztői kiadás, 1990. 80–94.
- Regös Pál–Regös János: *Székény Színház 1968–2008, Színház ég és föld között*, Budapest, Műegyetemi Kiadó, 2008.
- Reményi József Tamás: „Boldogságba eltemetve”, *Színház*, 1986. május, 6–8.
- Rényi András: El Kazovszkij kegyetlen testszínháza, in: Uhl Gabriella (szerk.): *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza*, Budapest, Jaffa Kiadó, 2008. 33–46.
- Rényi András: *A túlélő árnyéka – Az El Kazovszkij élet|mű, A Magyar Nemzeti Galéria kiállítás-katalógusa*, Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, 2015.
- Rexa Dezső: *A Nemzeti Színház megnyitásának története*, Budapest, A Vármegye kiadása, 1927.
- Ring Orsolya: *A Nemzeti Színházról alkotott kép változatai és változásai a politikai, a színházi es a társadalmi diskurzusban a késői Kádár-korszakban*, Doktori disszertáció, Témavezető: Dr. Erdősi Péter, Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Történelemtudományok Doktori Iskola, ATELIER Európai Historiográfia és

- Társadalomtudományok Doktori Program, 2011.,
<http://doktori.btk.elte.hu/hist/ringorsolya/diss.pdf> Utolsó letöltés: 2018.09.20.
- Ruszt József: Győztünk vagy veszítettünk?, *Színház*, 1993. március, 27–34.
- Sándor Iván: *Vég semmiség, A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*, Pécs, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1993.
- Sándor L. István: Árnyalakok, *Színház*, 1998. január, 30–34.
- Sándor L. István: Elenyésző szerelem, Két Csongor és Tünde-előadásról, *Színház*, 1990. december, 25–29.
- Sándor L. István: Az enyészet képei, Csongor és Tünde a Nemzetiben, *Magyar Napló*, 1990. november 18. 13.
- Sándor L. István: Várakozásteli csönd, Törekvések a kísérletező színházakban, *Színház*, 1994. február, 32–33.
- Richard Schechner: A rítustól a színházig – és vissza: a hatásosság és szórakoztatás kettősségének struktúrája és folyamata (1974–1976), in: Uő.: *A performance, Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*, Regős János (ford.), Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1984. 91–138.
- Friedrich Schiller: A színház mint morális intézmény, in: Uő.: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Mesterházi Miklós, Papp Zoltán (ford.), Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2005. 9–22.
- Schöpflin Aladár: A Bánk bán berlini bukása, *Nyugat*, 1911/11. 1060–1062.
- Schuller Gabriella: A vágy titokzatos tárgya (Bánk bán recepciók / Melinda recepciók), in: Uő.: *Tükörképrombolók, A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Doktori disszertáció, Témavezető: Dr. P. Müller Péter, Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskola 2004. 183–194.
- Sebők Borbála: Fénykép-néző, *Ellenfény*, 2005/4. 15–17.
- S. Gy.: Bánk bán ünnepe, *Magyar Nemzet*, 1955. december 28. 4.
- Gerald Siegmund: A színház mint emlékezet, Kékesi Kun Árpád (ford.), *Theatron*, 1999. tavasz, 36–39.
- Sipos Lajos (főszerk.): *Irodalomtanítás a harmadik évezredben*, Budapest, Krónika Nova Kiadó, 2006.
- Somlyó György: Hogy tetszett?, Csongor és Tünde, Nemzeti Színház, *Színházi Élet*, 1990. október 2. 11.
- Somogyi Eszter: *Világ-kép-színház, Az Arvisura Színházi Társaság története*, Szakdolgozat, Témavezető: Jákfalvi Magdolna, Veszprémi Egyetem – Színháztörténet szak, 2000.

- Somogyi István: „A beavatás színháza felé”, Arvisura Színházi Társaság, in: Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.), *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992, I.*, h. n., Szerkesztői kiadás, é. n. [1992.] 85–102.
- Sőtér István: Látomás a történelemtől, *Új Tükör*, 1983/45. 29.
- Sőtér István: A teremtés vesztese, in: Uő.: *Werthertől Szilveszterig, Irodalomtörténeti tanulmányok*, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976. 214–247.
- Spiró György: *Drámák I., Átiratok I.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008.
- Spiró György: Előszó a Jeruzsálem pusztulása című drámához, in: Uő.: *Drámák I., Átiratok I.*, Budapest, Scolar Kiadó, 2008. 5–9.
- Spiró György: Hubay Miklós és a „jól megcsinált darab”, *Holmi*, 2007/7. 871–875.
- Staud Géza: Hevesi Sándor és Az ember tragédiája, in: Horváth Károly (szerk.): *Madách-tanulmányok*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. 349–365.
- Stuber Andrea: A homály hosszú órái, *Népszava*, 1996. október 19. 11.
- Stuber Andrea: Nem mese ez, gyermek, *Új Tükör*, 1986. január 5. 29.
- S. Varga Pál: A nemzet mint szimbolikus értelemvilág, Bevezetés a nemzeti irodalom 19. századi fogalmainak tanulmányozásához, *Alföld*, 2002/5. 37–61.
- S. Varga Pál: Történelem és irónia, 1861. Madách Imre: *Az ember tragédiája*, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II. 1800-tól 1919-ig*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 2007. 461–480.
- Szakolczay Lajos: Csongor és Tünde a játszótéren, Harag György kolozsvári rendezéséről, *Tiszatáj*, 1984/12. 104–112.
- Szántó Judit: Bánk, a bálanya, *Színház*, 1997. január, 18–20.
- Sz. J. [Szántó Judit]: Vásárfia Galíciából, *Színház*, 1985. május, 18–20.
- Száz Pál: Szertartásszínház, *Irodalmi Szemle*, 2011. február, 85–88.
- Székely Ferenc: A Nemzeti a lélek menedéke is, Beszélgetés a 70 éves Ablonczy László íróval, színikritikussal, színigazgatóval, *Háromszék*, 2015. november 21., http://www.3szek.ro/load/cikk/86417/a_nemzeti_a_lelek_menedeke_is Utolsó letöltés: 2018.09.20.
- Székely György: Hogy tetszett?, Csongor és Tünde, Nemzeti Színház, *Színházi Élet*, 1990. október 2. 11.
- Székely György: Ilyennek látta, így írta meg..., Vörösmarty *Csongor és Tünde*-színpada, *Critikai Lapok*, 2011/5–6., https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38149&catid=24&Itemid=2 Utolsó letöltés: 2019.02.15.

Sziládi János igazgató (Nemzeti Színház): A Nemzeti Színház középtávú terve – 1981. november 10., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 338–342.

Színkritikusok díja 1985/86., *Színház*, 1986. október, 1–15.

A Színkritikusok díja 1994/95, *Színház*, 1995. október, 1–25.

Sz. Sándor István: Haláltánc és kálvária, *Színház*, 1990. március, 33–37.

takács: Bokafix, *Népszava*, 1990. szeptember 25. 6.

Takács István: „... él még Bánk!, *Pest Megyei Hírlap*, 1987. november 7. 8.

Takács István: A mesék vége, *Népszava*, 1990. június 26. 6.

Tamás Ernő: A Bánk bán felújítása a Nemzeti Színházban, *Kis Újság*, 1951. június 10. 4.

Tarján Tamás: Ahol a nádor terem, *Színház*, 2007. június, 15–17.

Tarján Tamás: Halott osztály, Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde, *Színház*, 2004. május, 16–18.

Tarján Tamás: Hályogkovács módjára?, *Ellenfény*, 2005/4.,
<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/1645-halyogkovacs-modjara?layout=offline> Utolsó letöltés: 2019.02.10.

Tarján Tamás: Porból vétetve, *Népszabadság*, 1986. február 19. 7.

Taxner-Tóth Ernő: *Rend, kételyek, nyugtalanság, A Csongor és Tünde kérdései*, Budapest, Argumentum Kiadó, 1993.

tegyi: Változás a Nemzeti Színház élén, *Magyar Nemzet*, 1991. április 19. 11.

Térey János: Teremtés vagy sem, Kovalik Balázsról, *Élet és Irodalom*, 2008. november 7. 17.

Tisztújítás, Nagy Ignác színműve mentén írta Parti Nagy Lajos, *Színház*, 2006. május (Drámamelléklet)

Tompa Andrea: Fogoly lelkek, Bornemisza Péter nyomán Háy János: Magyar Elektra, *Magyar Narancs*, 2015. január 15. 35.

Victor Turner: *A rituális folyamat: struktúra és antistruktúra*, Orosz István (ford.), Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

Upor Péter: 14 millió 999 ezer 999, *Beszélő*, 3. évf. 17. szám, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/14-millio-999-ezer-999> Utolsó letöltés: 2018.09.10.

Urbán Balázs: *Egy út végén, egy út kezdetén, Krétakör Színház*,
http://www.revizoronline.com/article.php?cat_id=7&id=519&first=10 Utolsó letöltés: 2018.09.10.

- Urbán Balázs: Redukció és irónia, *Ellenfény*, 2005/4. 14–15.,
<http://www.ellenfeny.hu/archivum/2005/4/1644-redukcio-es-ironia?layout=offline> Utolsó letöltés: 2019.02.15.
- Urbanovits Krisztina: *Kortárs képzőművészek a hazai színházi látványtervezésben az 1970-es, 80-as években*, Doktori disszertáció, Témavezető: Ascher Tamás, Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2012., <http://www.szfe.hu/uploads/dokumentumtar/doktori-disszertacio-urbanovits-krisztina.pdf> Utolsó letöltés: 2018.05.10.
- Valuska László: A szopásról, avagy a magyar kultúráról, *Index*, 2011. május 25.,
https://index.hu/kultur/2011/05/25/a_szopasrol_avagy_a_magyar_kulturarol/ Utolsó letöltés: 2018.08.10.
- Vámos László beszéde a Nemzeti Színház évadnyitó társulati ülésén – 1982. augusztus 23., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 381–405.
- Vámos László: Az ember tragédiája nemzeti színházi bemutatója elé, *Népszabadság*, 1983. szeptember 21. 7.
- Vámos László főigazgató ünnepi beszéde a Nemzeti Színház megnyitásának 150. évfordulóján – 1987. augusztus 22., in: Imre Zoltán, Ring Orsolya (szerk.): *Szigorúan bizalmas, Dokumentumok a Nemzeti Színház Kádár-kori történetéhez*, Budapest, Ráció Kiadó, 2010. 441–451.
- Vámos László: Gondolattöredékek a nyolcvanas évek Nemzeti Színházáról, in: Kerényi Ferenc (szerk.): *A Nemzeti Színház 150 éve*, Budapest, Gondolat, 1987. 199–212.
- Vámos László: Kell-e Nemzeti Színház?, *Színház*, 1987. december, 7–9.
- Vámos László, Sirató Ildikó: „Nemzeti színházi eszme és gyakorlat”, *Kérdés, válasz, levél*, helyreigazítás, *Színház*, 1988. július, 41–42.
- Varjas Endre: Bánk bán, *Képes* 7, 1987. október 24. 42.
- Varjas Endre: 50-100-160-?, *Élet és Irodalom*, 1983. szeptember 30. 13.
- Várszegi Tibor (szerk.): *Felütés, Írások a magyar alternatív színházról*, h. n., Szerkesztői kiadás, 1990.
- Várszegi Tibor, Sándor L. István (szerk.): *Fordulatok, Hungarian Theatres 1992, I–II.*, h. n., Szerkesztői kiadás, é. n. [1992.]
- Vekerdy Tamás: *A színészi hatás eszközei – Zeami mester művei szerint, Lélektani elemzés*, Budapest, Magvető Kiadó, 1974.
- Vidnyánszky Attila: Nemzeti Színház avagy a nemzet színháza, Részlet a Nemzeti Színház igazgatói posztjának elnyerésére benyújtott pályázatból, *Hitel*, 2013. július, 3–15.

Volt egyszer egy színház!, Ruszt Józseffel beszélget Szilágyi Ágnes, *Népszava*, 1993. március 29. 6.

Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde* (1830) [kritikai kiadás], in: Uő.: *Összes művei 9.*, Fehér Géza, Staud Géza, Taxner-Tóth Ernő (sajtó alá rend.), Budapest, Akadémiai Kiadó, 1989. 5–192., 434–900.

Waldapfel József: Jeruzsálem pusztulása, *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1929/3. 301–327., 1929/4. 397–419.

Waldapfel József: *Katona József*, Budapest, Franklin Társulat, é. n. [1942.]

Waldapfel József: Madách Imre, *Irodalomtörténet*, 1952/1., 28–44.

Zappe László: Se eszme, se látnivaló, Az ember tragédiája újra a Dóm téren, *Népszabadság*, 1983. július 30. 15.

Zentai Mária: Álmodók hármasságján, 1831. Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*, in: Szegedy-Maszák Mihály (főszerk.): *A magyar irodalom története II., 1800-tól 1919-ig*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2007. 169–184.

Zoltán Simon: Az utolsó zsoldos, Beszélgetés Ruszt Józseffel, *Ellenfény*, 1996/1. 38–39.

Zsótér Sándor: „Ez igazán szép vége a történetnek”, *Zsótér Sándorral beszélget Nyulassy Attila, Ugrai István, Zsedényi Balázs*, 2011. február 27., <http://7ora7.hu/hirek/zsoter-sandor-ez-igazan-szep-vege-a-tortenetnek> Utolsó letöltés: 2018.09.15.

Zsótér Sándor: Megint ülnek, A színészeiről, Lejegyezte Jákfalvi Magdolna, *Jelenkor*, 2004. június, 483–487.