

Eötvös Loránd Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

Tóth Noémi

Shakespeare Lancaster – tetralógiájának
(*II. Richárd, IV. Henrik* 1-2. rész, *V. Henrik*) Színpadi Recepciója
Magyarországon a Kádár – korszakban

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Doktori Iskola vezetője: Dr. Kulcsár Szabó Ernő CSc.

Angol Reneszánsz és Barokk Irodalom Program

Program vezetője: Dr. Kállay Géza PhD.

A bizottság tagjai:

Dr. Géher István CSc.

Dr. Gellért Marcell PhD.

Dr. Schandl Veronika PhD.

Dr. Pazonyi Judit PhD.

Dr. Velich Andrea PhD.

Témavezető: Dr. Fabiny Tibor CSc.

Budapest, 2010

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Sokaknak tartozom köszönettel azért, hogy ez a disszertáció elkészülhetett. Mindenekelőtt témavezetőmnek, Dr. Fabiny Tibornak, aki színvonalas előadásai és szemináriumai révén már egyetemista koromban felkeltette érdeklődésem az angol reneszánsz irodalom iránt, melyet témavezetése által még jobban megkedveltem. Hasonlóképpen Dr. Boross Erzsébetnek, aki hihetetlen precizitással vezetett be a korszak történelmi és kulturális hátterébe, valamint az angol reformáció korába. Köszönet illeti *Az angol reneszánsz és barokk irodalom* doktori program valamennyi tanárát, akik hatalmas tudásuk által tovább mélyítették és árnyalták a korszakra vonatkozó ismereteimet. Köszönöm mindenkinek, aki segítségemre volt az évekig tartó kutatásban: az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, valamint a Színház- és Filmművészeti Egyetem könyvtára munkatársainak, Várkonyi Évának a Magyar Televízió, Szíjjártó Andrásnak pedig a Magyar Rádió Archívumából. Köszönöm Erdélyi Lujzának, az Országos Széchenyi Könyvtár munkatársának, hogy közreműködése által interjút készíthettem Sándor János Szegeden élő rendezővel. Külön köszönet illeti a Lancaster-tetralógia két rendezőjét, Sándor Jánost és Kerényi Imrét, akik a kötetlen interjúk során sehol másutt fel nem lelhető, értékes információkat szolgáltattak a korszak kulturális és szakmai hátterét illetően. Nagyon köszönöm a Cardiffban élő és dolgozó Dr. Minier Mártának, hogy segítségével és közreműködése révén egy felejthetetlen hónapot tölthettem a Glamorgan Egyetem drámatanszékén, ahol bepillantást nyerhettem egy, a színháztudományi elméletet és gyakorlatot ötvöző kreatív iskola munkájába és mindennapjaiba. Mindebben nagy segítségemre volt mentorom, Dr. Richard J. Hand professzor, aki készségesen kalauzolt az

előadások, szemináriumok és színházi próbák tengerében, s örömmel adott interjút saját *V. Henrik* – rendezéséről. Köszönöm szállásadómnak, Sara Jones-nak is, hogy gyönyörű penarth-i háza kényelmével, kedvességével és fantasztikus szakácstudományával még emlékezetesebbé tette a kint töltött időt. Nagy köszönet illeti munkahelyemet, a Gödöllői Református Líceumot, két igazgatónőmet, Barthos Zoltánét és Bajusz Árpádnét, hogy a kezdetektől fogva szellemileg és anyagiilag is támogatták posztgraduális tanulmányaimat, valamint az összes kollégámat, akik mindvégig segítettek, biztattak, s őszintén érdeklődtek előmenetelem iránt. Köszönöm a doktori program során megismert barátoknak, Fábíán Annamáriának, Dr. Mudriczki Juditnak, Najbauer Noéminek, Streitmann Ágnesnek és Turi Zitának a sok szakmai és baráti beszélgetést, a jó hangulatú konferencia részvételeket, a bátorítást. Köszönöm régi barátaimnak is az állandó érdeklődést, a biztatást. Hálával tartozom barátnőmnek, Dr. Exterde Andreának, valamint Dr. Najbauer Józsefnek, hogy a Nagy- Britanniában és az Amerikai Egyesült Államokban fellelhető szakkönyvek beszerzésében segítettek nekem. Köszönet illeti barát- és kolléganőmet, Kampfl Orsolyát is, aki segítségemre volt, valahányszor a számítástechnika ördöge megréfélt. Végezetül köszönöm családomnak, szüleimnek és keresztszüleimnek azt a rengeteg segítséget és támogatást, melyet itt felsorolni meg sem kísérelhetek. Nyolcéves doktori tanulmányaimat lezáró disszertációmat nekik ajánlom nagy szeretettel.

TARTALOMJEGYZÉK

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS	2
1. FEJEZET. ELŐSZÓ	6
2. FEJEZET. AZ ELŐADÁSKRITIKA PROBLEMATIKÁJA	10
2.1. Bevezetés.....	10
2.2. A szövegközpontúságtól a performansz felé.....	12
2.3. <i>A Performance Studies</i>	17
2.3.1. Shakespeare, mint szerző.....	19
2.3.2. Mi a <i>mű</i> maga?.....	24
2.3.3. Mi az <i>előadás</i> (performance)?.....	29
2.4. A Shakespeare- <i>Performance-Studies</i>	40
3. FEJEZET. A SZÍNHÁZ ÉS SHAKESPEARE MAGYARORSZÁGON	
A KÁDÁR-KORSZAKBAN	45
3.1. Bevezetés.....	45
3.2. Shakespeare a Szovjetunióban és Kelet-Európában.....	47
3.3. A kultúra és a színház Magyarországon a Kádár-(Aczél)-korszakban.....	57
3.4. A kritika és a kritikusok helye, szerepe és jelentősége.....	76
3.5. A Shakespeare-kultusz a Kádár-korszakban: esettanulmány a <i>IV. Henrik</i> színpadi recepciójáról.....	87
4. FEJEZET. A VERESÉG DRÁMÁJA. A II. RICHÁRD	101
4.1. Bevezetés.....	101
4.2. A hatvanas évek Magyarországnak színpadán. 1962 (Thália) és 1965 (Körszínház): Kazimir Károly két rendezése.....	108
4.3. A hatalom és az ember viszonya. 1971 (Békéscsaba): Sándor János rendezése...	127

4.4. 1976: A groteszk bohóckirály és a szentimentális költőkirály. Major Tamás rendezése (Nemzeti Színház) és Edelényi János filmje (Magyar Televízió)	130
4.5. A nyolcvanas évek. A „szertartásos hányavetiség” és a feminin király. 1984 (Vígyszínház) és 1986 (Várszínház): Marton László és Kerényi Imre rendezése	143
5. FEJEZET. SHAKESPEARE IKERDRÁMÁJA. A IV. HENRIK	154
5.1. Bevezetés	154
5.2. A megszilárduló államhatalom felé, és „Ruszki damoj!” 1972 (Békéscsaba) és 1985 (Szeged): Sándor János két rendezése.....	158
5.2.1. A megszilárduló államhatalom felé.....	158
5.2.2. „Ruszkid damoj!”	164
5.3. A kritikuskok álma: a kétrészes <i>IV. Henrik</i> . 1980 (Nemzeti Színház): Zsámbéki Gábor rendezése.....	170
5.4. Egy klasszikus a rendhagyó drámaciklusban. 1986 (Várszínház): Vámos László rendezése	182
6. FEJEZET. A KIRÁLYDRÁMÁK „RÚT KISKACSÁJA”?	
AZ V. HENRIK MAGYARORSZÁGON	191
6.1. Bevezetés	191
6.2. Az eszményi uralkodó. 1973 (Békéscsaba): Sándor János rendezése.....	198
6.3. Ironikus távolságtartás és deheroizálás. 1986 (Várszínház): Kerényi Imre rendezése	202
7. FEJEZET. ÖSSZEGZÉS.....	210
8. FÜGGELÉK 1	216
9. FÜGGELÉK 2	223
10. BIBLIOGRÁFIA	228

1. FEJEZET. ELŐSZÓ

Egyetemista koromban egyáltalán nem voltam Shakespeare-rajongó. A Károli Gáspár Református Egyetemen ugyan élvezettel hallgattam Fabiny tanár úr előadásait és szemináriumaira, vizsgájára is lelkiismeretesen felkészültem, ám sokkal jobban érdekelt az angol reformáció története és történelmi háttere, VIII. Henrik, VI. Edward és I. Erzsébet uralkodása. Szakdolgozatomat is az angol reformáció előzményeiről, az anglikán egyház korai történetéről, valamint a Henrik és Edward királysága alatt bekövetkezett változásokról írtam. Az irodalmat akkor még csupán a történelem „segédtudományának” tekintettem, s úgy gondoltam, hogy számomra mindig is az marad. A Shakespeare-korabeli színházat pedig csupán érdekességnek, mely hozzátartozik az általam különösen kedvelt reformáció korának kultúrtörténetéhez.

Majd 2000-ben nyelviskolám – ahol mellékállásban tanítottam - jóvoltából abban a megtiszteltetésben részesültem, hogy az egész nyarat a Manchester Language School-ban tölthettem segédtanárként. A nyelviskolát a saját kétszáz éves rusztikus vidéki házukban, Didsburyben működtető befogadó család jóvoltából az angol kultúra kvintesszenciáját ismerhettem és tapasztalhattam meg: ekkor jutottam el többek között Shakespeare szülőházához, a Tóvidékre, néhány angol nyelvű színházi előadásra, és többször volt alkalmam beszélgetni a szintén a család vendégszeretetét élvező idős londoni színésszel, Sam Beazley-vel, aki az *Ahogy tetszik*-ben Manchesterben Adam szerepét alakította azon a nyáron. Stratfordban pedig a *Tévedések vígjátéka* után a család egyik barátja, az Apácát alakító Anne vendégszeretetét élvezhettük aprócska Avon-parti lakásában. A manchesteri házban

egyébként többször is megfordultak az *Ahogy tetszik* fiatal színészei. Ekkor tapasztaltam meg, hogy Shakespeare mennyire eleven része az angol kultúrának, s hogy az irodalom és a színház hogyan száll le elefántcsonttornyából és válik a mindennapok részévé.

Az akkor nemrég újonnan megnyílt manchesteri Royal Exchange Theatre futurisztikus kör alakú „ürkapszulájában” fiatal szereplőgárdával megtartott *Ahogy tetszik* előadás lenyűgözött. A híres stratfordi Royal Shakespeare Színházat viszont túlságosan hatalmasnak találtam, s a modern kosztümöket, fekete bőrkabátokat akkor még sehogyan sem tartottam Shakespeare-rel összeegyeztethetőnek.

Angliából hazatérve azonban Shakespeare már soha többé nem volt számomra közömbös. Továbbra sem kezdtem el rajongani érte, nem kezdtem válogatás nélkül olvasni a műveit, de akarva-akaratlanul felfigyeltem a magyar színházakban bemutatott darabjaira, s rájöttem, hogy Shakespeare nálunk is örökzöld. Egyre inkább kezdtem elfogadni a modern jelmezeket, sőt egy idő után már érdekesebbnek, elgondolkodtatóbbnak tartottam az ilyen előadásokat.

Mikor 2002-ben az Angol Reneszánsz és Barokk Irodalom doktori programra jelentkeztem, kutatási témavázlatomat még „A történelemszemlélet változásának megjelenése az angol reformáció irodalmában” címmel nyújtottam be. Majd Shakespeare királydrámáinak történelmi hitelessége foglalkoztatott – ebben a témában készítettem is néhány dolgozatot –, mígnem a második évben rátaláltam a témámra. Dávidházi Péter „Shakespeare Magyarországon” szemináriumán fogalmazódott meg bennem a gondolat, hogy – visszagondolván angliai élményeimre, de továbbra is hű maradván a történelmi drámákhoz – érdekes lenne felkutatni, hogyan fogadták a királydrámákat hazai színházainkban. A kutatást az egyik kedvenc darabommal, az *V. Henrikkel* kezdtem, majd a Lancaster-tetralógiát határoztam meg feldolgozandó anyagként. Mivel ezeket a darabokat főként 1945 után mutatták be Magyarországon, egykori történészhallgatóként különösen örültem a

lehetőségnek, hogy a drámák színházi bemutatóinak feldolgozása kapcsán egy ellentmondásokkal teli korszakkal is foglalkozhatok történelmi háttérként. Különösképpen azért találtam ezt a kutatást izgalmasnak és tekintetem igazi kihívásnak, mert politikai drámákról lévén szó, színpadra állításuk során különösen körültekintően kellett eljárni egy diktatúrában. Kezdetben legalábbis így gondoltam.

A kutatás kezdetén még egy további meglepetés ért: hamar szembesültem azzal a ténnyel, hogy a sok újságcikk, kritika, szöveggönyv, képanyag feldolgozatlanul hever a dossziék, könyvtárak mélyén, s magyar nyelvű monográfiák, tudományos munkák nem állnak rendelkezésre az adott témában. Így az a tudat, hogy saját szempontjaim mentén, mások által már feldolgozott és megírt anyagok nélkül dolgozhatok, új lendületet adott munkámnak.

A források tehát rendelkezésre álltak s feldolgozásra vártak: újságcikkek, kritikák a Színháztörténeti Intézet dokumentációs gyűjteményének gondosan rendszerezett dossziéiban; rádiójátékok, színészi önvallomások a Magyar Rádió Archívumában; szöveggönyvek az Országos Széchenyi Könyvtárban; néhány film és interjú a Magyar Televízió Archívumában; interjúkötetek, rendezői vallomások a Színművészeti Egyetem könyvtárában. A feldolgozást némileg nehezítette, hogy a bemutatók többségéről sajnálatos módon nem maradt fent filmfelvétel – ami persze szintén nem pótolhatta volna a színelőadás során szerzett élményt – , a forrásanyag alapos és kritikus tanulmányozása révén azonban mégis nyerhető némi betekintés magukba az előadásokba s nem utolsósorban abba a történelmi-kulturális közegbe, melyben a bemutatók megszülethettek. Az előadáskritika (*performance criticism*, *Performance Studies*) feladata ugyanis tudvalevőleg nem maguknak a bemutatóknak a rekonstruálása – ami esetünkben annál is inkább lehetetlen, mert nagyrészt a korabeli szubjektív, cenzúrázott és öncenzúrázott, átpolitizált színikritikákra tudunk csak hagyatkozni –, hanem az előadások tágabb történelmi és kulturális kontextusba való helyezése, a miértek

és hogyanok feltárása, az összefüggések értékelése, az előadások által indukált folyamatok jelenre gyakorolt hatásának ismertetése.

Már az anyaggyűjtés kezdetén elkezdett foglalkoztatni az a gondolat, hogy vajon milyen előadások voltak külföldön a magyar színházi bemutatókkal egyidőben. Mennyire volt elszigetelt a magyar színházi élet s tartozott a szovjet szocialista realista színház holdudvarába, s milyen külföldi produkciók hatottak hazai bemutatóinkra. Ez utóbbival kapcsolatban elsősorban az esetleges nyugat-európai hatásokra voltam kíváncsi, hiszen azok jelzik a korabeli hazai kulturális élet nyitottságát vagy éppen elszigeteltségét. Kutatásom további célkitűzése tehát ezen hatásrendszer feltárása lett.

Doktori tanulmányaim és a disszertáció megírása legfontosabb eredménye számomra az, hogy az évek során az irodalom lassanként kilépett „segédtudományi” szerepköréből, s egy korszak tanulmányozásában a történelem, a kulturális antropológia, a színháztudomány és az előadáskritika egyenrangú partnerévé vált.

2. FEJEZET. AZ ELŐADÁSKRITIKA PROBLEMATIKÁJA

2.1. Bevezetés

Néhány évtizeddel ezelőtt egy előadás jelentésének meghatározásában még a drámaszöveget és a szerzői szándékot tekintették kizárólagos forrásnak és az egyetlen kontrolláló autoritásnak. Sok tényező sikeres összjátékának eredményeként mára a színház önmagában is tudományos vizsgálódásra alkalmas médiummá vált, melynek tárgya többek között jelenlegi vagy múltbeli színelőadások elemzése. A múltbeli bemutatók analízise különösen problematikus lehet, hiszen legtöbb esetben csupán színikritikák, szövegkönyvek, némi képanyag és jobb esetben rendezőkkel készített interjúk állnak rendelkezésre. Az elemzést nehezíti, hogy a totalitárius rendszerekben – így a Kádár-korszakban is – átpolitizált, cenzúrázott és öncenzúrázott elemzéseket olvashatunk csupán. Ezért is van szükség a vizsgálódáshoz más tudományágak bevonására, s lehetőség szerint a még ma is élő alkotókkal folytatott beszélgetésekre.

A kérdés tovább bonyolódik azáltal, hogy az előadások elemzésével kapcsolatban nincs segítségül hívható pontos magyar terminológia, sőt magának a tudományterületnek is többféle, párhuzamosan futó elnevezése létezik: például *előadáskritika*, *előadás tanulmányok*, vagy legújabban – Márkus Zoltán szóhasználatával élve – a *Shakespeare-Performance-Studies*.¹

¹ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. in: „*Látszanak, mert játszhatók*”. *Shakespeare a Színpad tükrében. Esszék, tanulmányok*. Budapest: Sárosi Kiadó és Nyomdaipari Kft., 2007, 10–22, 19.

Ez a fejezet arra tesz kísérletet, hogy a nehézségek ismeretében megpróbálja felvázolni, hogyan alkalmazható ez a meglehetősen bonyolult elméleti háttér a Kádár-korszak Shakespeare-előadásainak elemzéséhez és értelmezéséhez, s milyen újdonsággal szolgálhat az esetleges „legújabb klón,” a *Shakespeare-Performance-Studies*.

2.2. A szövegek központúságtól a performansz felé

Arisztotelész a *Poétika* című munkájában (Kr.e.323) vetette meg az alapját annak a nyugati mintának, amely oly sokáig privilegizálta a darab textusát és szerzőjét. A híres görög filozófus a tragédia formai attribútumaira fókuszál, melyet úgy tekint, mint természetesen kialakult, önmagában megálló irodalmi formát. Mindez azt jelenti, hogy értelmezéséhez nincs szükség a színházi médiumra. Értekezésében a színházi produkciót legfeljebb is csak egy zavaros kiegészítésnek tekinti, az „ének” csak „díszítés,” a „látvány” pedig a legkevésbé művészi elem, amely szinte alig kapcsolódik a költészet művészetéhez. „A tragédia hatása ugyanis - írja Arisztotelész -, az előadás és színészek nélkül is létrejön.”² Arisztotelész textuális analízise ugyanúgy tovább hagyományozódott a görög filozófia kánonjával, valamint a nyugati nyomtatási kultúra elterjedésével, ahogyan a drámaszövegek is - a nyugati drámakritika ugyanis még évszázadokkal később is sokkal inkább a mindentől független drámaszöveg nyelvezetére és struktúrájára összpontosított, mintsem a színházi előadás kifejezéseszköz-készletének és dinamikájának értékelésére.³

Arisztotelész hatása érezhető a Shakespeare-kritikában is, melynek az előadások elemzése sokáig nem képezte - elfogadott, a filológiával egyenrangú - részét. Shakespeare azonban színpadra írta műveit. Sok tizenharmadik századi szerkesztő színházellenes perspektívája, valamint a romantika és azon tizenkilencedik századi nézőpont - mely szerint Shakespeare igenis költő volt, akinek művei történetesen színdarab formájában jelentek meg - ellenére az előadások elemzése mindig is részét képezte a Shakespeare-kritikának, köszönhetően többek között Hazlitt-nek, vagy Leigh Hunt-nak, valamint a professzionális

² Arisztotelész. *Poétika*. VI. ford. Sarkady János.

<<http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/arisztot/poetika/poetika.htm>>

³ Zarrilli, Phillip B., et al. (szerk.). *Theatre Histories: An Introduction*. New York: Routledge, 2006, 450.

színikritikusoknak. A Shakespeare-drámán alapuló színházi előadások tudományos elemzése azonban csak a huszadik század közepe óta vált jelentőssé, amikor a Shakespeare-dráma tudományos művelése kilépett a könyvtárakból, egyetemi előadótermekből, és belépett a színház világába is.

A huszadik században a Shakespeare-kutatók egyre élénkebb figyelmet szenteltek a színháznak, mint olyan médiumnak, ahol a Shakespeare-drámák jelentést nyernek. Mérföldkőnek számít L.J. Styan 1977-ben megjelent *The Shakespeare Revolution*⁴ című könyve, melyben a korábbi szövegcentrikus kritikával szemben az irodalom és a színház közötti párbeszéd fontosságára hívja fel a figyelmet. Bár Styan több állítását már közvetlen követői is cáfolták - például azt, hogy a drámaszöveg magában hordoz egy változatlan, autentikus jelentést és a színelőadás feladata ennek megfejtése és előadása -, úttörő szerepe vitathatatlan, s továbbra is jelentős az Erzsébet-kori színjátszás iránt való érdeklődés. Az amerikai színész-rendező, Sam Wanamaker kezdeményezte rendkívül nagyszabású projekt keretében 1997. június 12-én az *V. Henrik* előadásával nyitotta meg kapuit Londonban az újjáépített Globe Színház, melyet próbáltak a lehető legautentikusabbra felépíteni, már amennyire a textológiai és archeológiai kutatások eredményei ezt lehetővé tették. Ma már azonban senki nem gondolja, hogy azért látogat el ebbe a valóban impozáns színházba, hogy az „autentikus Shakespeare-élményben” részesüljön, vagy hogy az *V. Henrik* előadása során megértse a „Shakespeare által” a darabba beleírt jelentést. Abból a szempontból azonban igen hasznosak az Erzsébet- és Jakab-kori színházzal kapcsolatos kutatások és gyakorlati kezdeményezések, hogy újra és újra megerősítést nyer az a tény, hogy egy darab bemutatása sokkal több, mint a drámaszöveg színpadon való előadása, s hogy a jelentés létrehozása sok tényező összjátékaként valósul meg.

⁴ Styan. L.J. *The Shakespeare Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Fontosnak tekinthető az egzisztencialista és a marxista ideológiák hatása is, ezek ugyanis megkérdőjelezték azokat a modernista nézeteket, melyek a művészetet pusztán olyan esztétikai szférának tekintik, amit a szépségnek és egyetemes témáknak szentelnek, teljességgel elszeparálva a kortárs világtól. Bertold Brecht (1898-1956) munkásságának és kritikáinak egyik legfontosabb hatása például az, hogy megszűnt az irodalmi művek exkluzív státusza, melynek értelmében önmagába zárt, magas művészetnek tekintették az alkotásokat, s ettől kezdve kulturális konstrukcióként utaltak rájuk.⁵ Hasonlóképpen vélekedik néhány évtizeddel később a *Performance Studies* atyja, Richard Schechner (1934-) is: „Kétségeim vannak afelől, hogy valaha is létezett művészet pusztán a művészet kedvéért. [...] A színházban eljátszott interakciók is a társadalom problematikus kérdéseire reflektálnak, mint például az erőszak, vagy az olyan tabunak számító témák, mint a hierarchia vagy a territórium problematikája. [...] Ez egyébként nem csak a nyugati színházak esetében van így.”⁶ A kulturális materialisták is úgy érvelnek, hogy nem különíthetjük el az irodalmat és a művészetet a többi fajta társadalmi gyakorlattól oly módon, hogy speciális és megkülönböztetett törvényeknek vetjük alá azokat.⁷ „Hogyan is lehetne – olvashatjuk másutt – a tragédia egy szigorúan csak irodalmi terminus, amikor annak idején a Királynő (I. Erzsébet) élete volt veszélyben a darab (*II. Richárd*) miatt?”⁸

Mindkét trend – az egzisztencializmus és a marxizmus egyaránt - aktívabb rendezői intervenciót igényelt. A direktorok a „fogalomszínház” (concept theatre) szabályai szerint kezdték feldolgozni a klasszikusokat. Ezek gyakran olyan bemutatók voltak, melyek előtérbe helyezték egy letűnt világ és az aggasztó jelen közötti találkozást.⁹ Az 1960-as évek végére és

⁵ Zarrilli, Phillip B. Op.cit. 453.

⁶ Schechner, Richard. *Performance Theory*, Routledge Classics, 2. (jav.) kiadás, New York: Routledge, 2003, 243.

⁷ Dollimore, Jonathan, Sinfield, Allan (szerk.). *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994, 4.

⁸ Ibid., 8.

⁹ Zarrilli, Phillip B. Op. cit. 451.

az 1970-es évek elejére a rendezőt egyre inkább elsődleges művészek¹⁰ tekintették (*auteur* rendező), vagy legalábbis olyannak, aki az íróval egyenértékű. Közshellyé vált, hogy többé már nem Shakespeare *Szentivánéji álomjáról* beszéltek a kritikusok és a színházlátogatók, hanem Peter Brookéról. A *Dream* jelentősége az volt, hogy megváltoztatta a klasszikusok előadásaival kapcsolatos addig népszerű és kizárólagos fogalmakat. Nem hagyható ki a felsorolásból az irodalomtudományban lezajlott változás sem, például a strukturalizmustól való elfordulás.

A nyugati színházi gyakorlat át- és újraértékelése annak is köszönhető, hogy egyre növekvő érdeklődés mutatkozott más kultúrák iránt. Csak két rendezőt említve, Antonin Artaudra (1896-1948) például igen nagy hatást gyakorolt a balinéz táncszínház, s csodálattal méltatta annak színvilágát, ceremóniális mozgáskultúráját, az érzékszervekre gyakorolt sokféle hatását, valamint a metafizikaival való kapcsolatát. A francia rendező, Ariane Mnouchkine (1939-) pedig a *Vízkereszt* színrevitele során a balinéz és katakáli performansz tradíciókból merített, míg a királydrámák megrendezésekor a kabuki színház jelképrendszerére épített. Mnouchkine szerint Shakespeare színműveinek hatásos bemutatásához a nyugati realista színházi tradíciók elégtelennek bizonyulnak, s csak az ázsiai színházi formák kínálnak olyan kifejezéseszköz-készletet, mellyel megvalósítható a kívánt hatás.¹¹ A keleti régió felé való nyitáshoz nagyban hozzájárultak az antropológiai és etnográfiai kutatások is.

Mára tehát elmondhatjuk, hogy az irodalom és a színház párbeszéde megvalósult, s a két terület szakemberei hajlandóak a kölcsönös, konstruktív együttműködésre. Elfogadottá vált, hogy egy színházi előadás nem az írói szándékot vagy a drámaszöveget alakítja át, hanem saját szabályai szerint működve minden egyes előadásban újra megteremti azokat. A

¹⁰ Grotowsky – aki forrásként használta többek között Sztanyiszlavszkijt, Mejerhold biomechanikáját, de az indiai kathakalit, a Pekingi Operát és a japán noh színházat is – számára már nem a rendező, hanem a színész az elsődleges művész, a legfőbb költő.

¹¹ Zarrilli, Phillip B. Op. cit. 455., 477.

színház ma már tudományos vizsgálódásra alkalmas önálló médiumnak számít, a múltbeli előadások elemzése során pedig nélkülözhetetlen az olyan tudományágak, mint például a történelem vagy a szociológia, antropológia kutatási eredményeinek felhasználása is. Az is igaz azonban, hogy mindez korántsem egyszerű, mivel az utóbbi néhány évtizedben igen sokat változtak a humán tudományok, s váltak elterjedté az olyan interdiszciplináris tudományok, amilyen például a *Performance Studies (előadás tanulmányok)* is. Másrészt pedig – minden bizonnyal ennek következtében – jellemzővé vált a koncepcionális, módszertani és terminológiai eklektika. Egyre gyakoribb jelenség, hogy olyan munkákkal találkozunk, melyek szerzői különféle, s egymással nem is feltétlenül kompatibilis (akár esetleg egymást kizáró) elméleti diskurzusok válogatott fogalmaival dolgoznak.¹² Tovább bonyolódik a kutató helyzete azáltal, hogy sok esetben a terminusok magyar megfelelője sem létezik, tehát – jobb híján – kénytelen ő megalkotni azokat.

Már magának a színházi előadásokkal és azok elemzésével foglalkozó tudományterületnek is többféle megnevezésével találkozhatunk: *performance criticism*, *Theatre Studies*, *performance studies* vagy éppen *Performance Studies*. Magyarra átültetve is többféle néven ismert, például *előadaskritika*, *előadás tanulmányok*, vagy *színháztudomány*. Az utóbbi feladata a drámák és színházi előadások együttes vizsgálata.¹³ Ehhez képest egy részben másfajta megközelítési módot, az előadás (performansz) értelmének kiterjesztését kínálja a Richard Schechner nevével fémjelzett *Performance Studies*. A következőkben annak értékelését kíséreljük meg, hogy Schechner kritikai iskolája mennyiben értelmezi másként a performansz fogalmát, s mennyiben nyújt fogódzót egy (múltbeli, ma már meg sem tekinthető) előadás értelmezésében.

¹² Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. in: „*Látszanak, mert játszhatók*”. Op.cit.12.

¹³ Kékesi Kun, Árpád. *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*.

<<https://mail.google.com/mail/?ui=2&view=bsp&ver=qyqpcgurkovy>> (2010.06.24.)

2.3. A *Performance Studies*

A *Performance Studies* tudományág három évtizedes múlta tekint vissza, hiszen 1980-ban alapította Richard Schechner, Barbara Kirschenblatt-Gimblett-tel együtt, a New York University Posztgraduális Dráma Programjából a *Performance Studies* Tanszékét.

Fontos ismérve, hogy a nyugati színház vizsgálatát nem tekinti legfőbb feladatának, hanem beépíti azt „kultúrákat, műfajokat, és diszciplinákat vegyítő kutatási programjába, mint a sok tanulmányozandó tárgy egyikét.”¹⁴ Performance-értelmezésében Schechner hangsúlyozza, hogy a performanszt az emberi cselekvéseknek a szertartásoktól, a játéktól, a sporttól kezdődően a népszerű szórakozási formákon, az előadóművészeteken (színház, tánc, zene), és a mindennapi élet előadásain keresztül a társadalmi, szakmai, nemi, faji és osztályszerepek előadásáig, és még tovább a gyógyításig (a sámánizmustól a sebészetig), a médiáig, és az internetig terjedő „széles spektrumaként” és „folyamat(osság)aként” kell értelmeznünk.¹⁵ A performansz tehát ebben a megközelítésben sokkal több, mint maga a színházi előadás, a tudományág egyik legfontosabb ismérve pedig az úgynevezett „széles spektrumú megközelítés” (broad spectrum approach). Ezzel kapcsolatban Schechner így fogalmaz: „Érdemes kiterjesztenünk performansz értelmezésünket, s nem csupán művészetként tanulmányozni azt, hanem a történelmi, társadalmi és kulturális folyamatok megértésének eszközeként is.”¹⁶

Schechner értelmezése szerint az előadások „cselekedetek,” melyekhez a *Performance Studies* négyféleképpen közelít. Mindenekelőtt, vizsgálódásának tárgya a „viselkedés.”¹⁷ Jellemző továbbá a művészi gyakorlat fontosságának hangsúlyozása, ami azt

¹⁴ Kirschenblatt-Gimblett, Barbara. „Performance Studies”. in: Bial, Henry (szerk.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004, 43.,45.

¹⁵ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. 2. (jav.) kiadás, New York: Routledge, 2006, 1.

¹⁶ Bial, Henry. Op. cit. 44.

¹⁷ A *Performance Studies* nem „olvas” egy cselekedetet, vagy kérdezi, hogy most éppen melyik „szöveget” adják elő. Inkább, érdeklikdők valami (például egy festmény) „viselkedése” iránt: hogyan, mikor és ki készítette,

jelenti, hogy számos *Performance Studies*-kutató gyakorló művész is egyben. Hangsúlyos módszertani elem az antropológiából kölcsönzött „résztevő megfigyelés” is, melynek értelmében az is lehetséges, hogy saját kultúránkat figyeljük meg, vagy éppen saját viselkedésünk egy aspektusát. A „terepmunkás” így brechti távolságba helyezkedik, mely által lehetővé válik a kritika, irónia gyakorlása, valamint a személyes kommentár és az együttérző részvétel is. Végül, Schechner felhívja a figyelmet a tudományág társadalmi elkötelezettségére is: „a *performance studies* aktívan részt vesz társadalmi eseményekben és képviselőkben,” hiszen „nem létezik semleges megközelítési mód vagy helyzet.”¹⁸

A *Performance Studies* által vizsgált kérdések már jóval a tudományág létrejötte előtt foglalkoztatták a gondolkodókat: az ókorban, a reneszánszban, s a huszadik század ötvenes-hatvanas éveiben is. A korai filozófusok Nyugat-Európában és Indiában is már régóta fontosnak tartották, hogy feltárják a kapcsolatot a mindennapi élet, a színház és a „igazi valóság” (really real) között. Platón (Kr.e. 427-347) például bizalmatlan volt a színházakkal szemben, mivel véleménye szerint a teátrum az érzelmekre hat, nem pedig a józan észre, s ezáltal pontosan azt a szenvedélyt táplálja, amit pedig éppen hogy el kellene sorvasztani. Közismert, hogy Platón ki is tiltotta a költészetet, így az annak részét képező színházat is az általa ideálisnak tartott köztársaságból.

A reneszánsz Európában pedig az a széles körben elterjedt nézet, mely szerint színház az egész világ (*theatrum mundi*), legszemléletesebben talán Jacques monológjában kerül említésre, az *Ahogy tetszikben*. „Színház az egész világ, / És színész benne minden férfi és nő: Fellép s lelép: s mindenkit sok szerep vár / Életében...”¹⁹ Hamlet a színészeknek adott instrukcióiban némileg eltérő véleményt képvisel, mely inkább Arisztotelész mimesis-

hogy van kölcsönhatásban a nézőkkel és hogyan változik a festmény az idők folyamán. A *Performance Studies*-kutató vizsgálja a körülményeket, amiben a festményt megalkották és kiállították; valamint azt, hogy hogyan alakítja az azt kiállító épület, galéria a festmény fogadtatását, recepcióját. Hasonló kérdéseket tesznek fel bármilyen fajta viselkedés, esemény vagy tárgy kapcsán is.

¹⁸ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op. cit. 2.

¹⁹ Shakespeare, William. *Ahogy tetszik*. II. felvonás, 7. szín (ford. Szabó Lőrinc), in: *William Shakespeare összes drámái. Vígjátékok*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988, 730.

teóriájával cseng össze, mely szerint a színjátszás célja, hogy „tükröt tartson mintegy a természetnek; hogy felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét.”²⁰ A *theatrum mundi* világában élő ember számára a mindennapi élet tehát színházi volt, a színház pedig működő modellt kínált arra nézve, hogyan is kell élni az életet.²¹

A *Performance Studies* hangsúlyozza továbbá minden (cselekedet)nek a folyamatosságát és végtelenségét, behatárolhatatlanságát, nyitottságát: „A tudományterület nyitott, nincs véglegesség, megmásíthatatlanság.”²²

A mindennek a folyamatosságát, állandóan változó voltát hirdető *Performance Studies* érvélésével egyetértve kijelenthetjük, hogy Shakespeare-ről mint *szerzőről*, valamint színműveiről mint *művekről* és mint *előadásokról* is sok tekintetben másképpen gondolkodunk, mint a minket megelőző generációk.²³ Ennek ismertetésében Márkus Zoltán gondolatmenetét követjük.

2.3.1. Shakespeare, mint szerző

Ha Shakespeare, mint szerző neve felmerül, sokakban még mindig mint a Szerző képe jelenik meg (házánkban is), megtestesítve ezzel az alkotói tehetség génuszának netovábbját, a csupán önmaga felállította szabályokat követő, félművelt zseni romantikus hagyományát. Ez a kép azonban mára tarthatatlanná vált, s mindenképpen finomításra, átértékelésre szorul.

Roland Barthes 1968-ban írta meg híres tanulmányát a szerző haláláról, melyben arra világít rá, hogy az író egy „modern figura, a mi társadalmunk terméke, amennyiben, a

²⁰ Shakespeare, William. *Hamlet*. III. felvonás, 2. szín (ford. Arany János), in: *William Shakespeare összes drámái. Tragédiák*, 392.

²¹ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op.cit. 14.

²² *Ibid.*, 1.

²³ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. in: *Látszanak, mert játszhatók*. Op. cit. 11.

középkorból kiindulván az angol empirizmussal, a francia nacionalizmussal és a reformáció során kialakult minden egyénre külön jellemző személyes hittel, (társadalmunk) felfedezte az egyén tekintélyét, pontosabban magát az „emberi személyt.”²⁴ Egy szöveget azonban mindig (minden korban, sőt minden személy számára) újra kell írni, értelmezni, tehát szerzőt tulajdonítani egy szövegnek azt jelenti, hogy „behatároljuk, korlátot szabunk neki.”²⁵ Barthes elmélete szerint a szerzőt teljes mértékben le kell választani a szövegről, mivel a szöveg már megjelenése pillanatában függetlenedik szerzőjétől, s csupán a többi szöveg által alkotott összefüggés- és jelentésrendszer határozza meg. A szerző uralma alól felszabadított szöveg „sokdimenziós térré” változik, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti. A Barthes által kidolgozott koncepció a szöveg pluralitásának a lehetőségét teremti meg. Ez, a szerzőt nem autoritásként, a szöveg jelentéseit domináló „atyaként,” hanem a szövegben megszólaló, benne megszülető hangként definiáló elmélet a modern író és a nyelvhasználat újfajta értelmezésének lehetőségét nyitotta meg. Az elmélet rendkívüli hatást gyakorolt nemcsak az irodalom, hanem általában véve a művészet befogadásának a kutatására is, hiszen végleg és határozottan leszámolt az egyértelmű, megfjítésre váró szöveg illúziójával.²⁶

Michel Foucault is azt vallja, hogy a „szerző-funkció” nem a szöveg egyetemes vagy állandó attribútuma, hanem „különböző kulturális konstrukciókból alakult ki, melyben az egyén néhány attribútumát ”szerzőinek” tulajdonítunk, míg másokat elvetünk.”²⁷ A szerző-funkció elnevezés tehát egy bizonyos minőségre utaló címke, fogalmi és teoretikus koherenciát jelez, stilisztikai egységességet, s a szöveg forrásául egy bizonyos történelmi személyt jelöl meg. Foucault azonban eltávolítja a szerzőt a műalkotás középpontjából, és a szöveg produktumaként valamint funkciójaként értelmezi.

²⁴ Barthes, Roland. „Death of the Author” (1977). <URL:<http://faculty.smu.edu/dfoster/theory/Barthes.htm>>

²⁵ Ibid.

²⁶ *Kommunikációtudományi Nyitott Enciklopédia*. <<http://ktnye.akti.hu/index.php/Sz%C3%B6veg>>

²⁷ Foucault, Michel. „What is an Author?” (1969) tr. Bouchard, Donald F. and Simon, Sherry. *Critical Theory since 1965*. in: Adams, Hazard and Searle, Leroy (szerk.). Tallahassee, University of Florida Press, 1986, 141.

Bár az elmélet nagy hatást gyakorolt az irodalom befogadásának kutatására, Shakespeare mégiscsak „életben maradt,” ami elsősorban a szerző fogalmának kiiktatása helyett annak átértelmezésének köszönhető. A Barthes által bemutatott lényegtelen tényező helyett ugyanis a szerzőt a szöveg speciális funkciójaként, illetve a szöveg értelmezésének és kisajátításának melléktermékeként, „kultuszként,” „mítuszként” avagy „fétisként” értelmezhetjük. Azonban ennek leírása is több megközelítési mód és értelmezés szerint lehetséges.

Marjorie Garber például így fogalmaz:

Miért vált Shakespeare fétissé a nyugati populáris és magas kultúrában egyaránt? [...] Miért van az, hogy a szülők felháborodnának, ha szembesülnének azzal, hogy egyetemista gyermekük ugyanazokból a kémia feladatgyűjteményekből és közgazdasági tételekből tanul, melyekből ők maguk is tanultak húsz évvel ezelőtt; teljes mértékben elvárják azonban, hogy Shakespeare-ről ugyanazokat tanítsák gyermekeiknek, melyeket nekik is tanítottak egyetemista korukban? Vajon mi idézi elő a humán tudományok esetében általában, Shakespeare-t illetően pedig különösképpen azt a nosztalgiát [...] mely, ahogyan valamennyi nosztalgia, valójában olyasvalami utáni sóvárgást jelent, ami sosem létezett?²⁸

Garber tehát a nosztalgiát emeli ki Shakespeare nevével kapcsolatban. A filozófus, Heller Ágnes is hasonló módon közelíti meg a kérdést, s szerinte azért nosztalgiázunk, mert igényünk van arra, hogy újra megtaláljuk a múltat. Gondolatai szemléltetésére a kút-képet használja, melybe vizsgálódva belenézünk, s a víztükröt keressük, hogy meggrajzolhassuk a múlt nehezen megfogható alakjait.

²⁸ Garber, Marjorie. "Shakespeare as Fetish". in: Marjorie Garber. *Symptoms of Culture*. New York: Routledge, 1998,167-8.

A nosztalgia – írja Heller –, nem tudja feltámasztani a holtakat, de arra készíti őket, hogy úgy beszéljenek és cselekedjenek, mintha élnének. Miután a kút mélyéből a víztükörrre kerültek, mely tükrözi az arcukat ahányszor csak a víz fölé hajolunk, minden vágyunk arra irányul, hogy ezeké a halottakká váljunk.²⁹

Miközben azt képzeljük, hogy ami abban a hosszú, elhomályosodó alagútban láthatóvá válik, az maga a múlt, azt tapasztaljuk, hogy valójában saját kívánságaink és vágyaink tükröződnek, melyeket nárcisztikusan szemlélünk.³⁰

Dávidházi Péter pedig két munkájában is foglalkozik a Shakespeare-kultusszal és a kultusz hármasságának definícióját adja. Mint *beállítódás* bizonyos szellemi vagy anyagi értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenkéffélőtti tisztelete, teljes és feltétlen odaadás, mely imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti; mint *szokásrend* szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből áll; mint *nyelvhasználat* pedig túlnyomórészt olyan magasztoló kifejezésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem pedig cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód.³¹ Dávidházi nyelvhasználatában így lesz többek között – az *irodalmi kultusz* rendezőelvével nyilvánított metaforájának fényében – a normafeladó kritikai kivételezésből és vallásos nyelvezetéből *theodicaea*, a Stratfordba utazásból *zarándoklat*, avagy a drámaíró születésének évfordulójára rendezett többnapos ünnepségből rítusokban gazdag *kultikus fesztivál*.³²

²⁹ Heller, Agnes. *A Philosophy of History in Fragments*. Oxford: Blackwell, 1993, 40.

³⁰ Holderness, Graham. *Cultural Shakespeare. Essays in the Shakespeare Myth*. University of Hertfordshire Press, 1988, 166.

³¹ Dávidházi, Péter. „Isten Másodszületője.” *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat, 1989, 5.

³² *Ibid.* 18.

Gyakran használt fogalmak még többek között a *kultikus/szagrális nyelvhasználat*, a *beavatás*, valamint az *apologetikus bánásmód* is.

Shakespeare nimbusának átértékeléséhez, a géniusz-szerző mítoszának másképp gondolásához hozzájárultak azok a színház- és kultúrtörténeti, valamint textológiai kutatások is, melyek mára közismertté váltak. Ma már köztudott tény például, hogy Shakespeare korában csekély volt a színdarabszerző társadalmi presztízse (gondoljunk csak az angol „playwright” szóra), és Shakespeare maga is drámaírónak tekintette magát, nem pedig szerzőnek, aki – Ben Johnsonnal ellentétben – nem sokat foglalkozott azzal, hogy művei nyomtatásban, szerkesztett változatban is megjelenjenek, úgy mint „Művek” (Works). Shakespeare életében a darabjai nem töltötték be jelentős szerepet a korabeli könyvkereskedelemben, hiszen már nyolc műve megjelent azelőtt, hogy a borítón maga a drámaköltő neve is feltűnt volna.³³ W.B. Worthen is azt vallja, hogy a könyveket még ma sem a szerzők írják, hanem a szerkesztők, tördelők, kiadók és más szakemberek közös munkájának termékei, Shakespeare korában pedig még szerzői jog sem létezett, s a szerző még csak a darabnak sem volt tulajdonosa, mivel azt a társulat birtokolta. Az elkészült szöveggönyv képlékeny volt, melyet a társulat (és bármely színész) tovább formálhatott; ahogyan később például a cenzor, a másoló és a szedő is. Egészen a közelmúltig az efféle módosító és újraíró hatásokat – a zseniális egyéni szerző kultuszának szemszögéből tekintve – szövegromlásnak ítélték. Mára azonban a reneszánsz angol drámákat – így természetesen a Shakespeare-nek tulajdonított műveket is – egyre inkább kooperációk, valamint közös(ségi) alkotófolyamatok eredményének tekintjük.³⁴

Az „autentikus” vagy „igazi” Shakespeare-hez tehát nem férhet hozzá a színházlátogató, hiszen – mint az eddig leírtakból kiderül –, az csupán „mítosz,” „fétis” vagy „kultusz,” melyet minden kor és kultúra újratekert, s amely a színházi előadásokban is jelen

³³ Kastan, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 31.

³⁴ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance Studies*. Op. cit. 12-13.

van olyan szerzőként, melyet a színtársulat minden alkalommal újraterezt. Így Shakespeare „egy olyan szükséges fikció, mely megszervezi és stabilizálja a nézőközönséget, funkciója pedig nem az, hogy hozzáférhetőséget nyújtson a privilegizált jelentéshez, hanem az, hogy legitimizálja a kapcsolatot a színész és a szöveg, a néző és a színpad, valamint a kritikus és az előadás között.”³⁵

2.3.2. Mi a *mű* maga?

Ha a szerzőt a mű funkciójának vagy mítoszának tételezzük fel, jogosan vetődik fel a kérdés arra vonatkozólag, hogy mi a *mű* maga. Azaz, hogy mit értünk például az alatt, hogy Shakespeare *Hamletje*? A fentiek ismeretében a birtokos szerkezet mind birtokosának, mind pedig birtokának a definíciója problematikus lehet. Ha tehát arra a kérdésre szeretnénk választ kapni, hogy mi a *Hamlet*, azt mondhatjuk, hogy az „A Hamlet” egy olyan metaforikus kifejezés, mely igen pontatlan, mivel nem létezik egy elvont, majdnem csak metafizikai *Hamlet*, csupán *Hamletek*, *Hamlet-változatok* vannak: *Hamlet-szövegek* és azoknak materiális megjelenései, *Hamlet-dokumentumok* vagy példányok. Nem létezik „eredeti” *Hamlet*, hanem a Shakespeare-korabeli két kvartó vagy az 1623-as első Folio tizenhetedik század eleji változataiból különféleképpen összeszerkesztett (*conflated*) változatok léteznek a tizennyolcadik század eleje óta.³⁶ Természetesen a szerkesztők által módosított, összedolgozott változatok sem tekinthetők „eredeti” vagy „autentikus” változatoknak, így mind gyakrabban találkozhatunk a két kvartó vagy az első Folio faksimile kiadásaival. A kiadók úgy érvelnek, hogy ellentétben az összeszerkesztett verziókkal, ezek a szövegek legalább léteztek Shakespeare korában. Problémák lehetnek

³⁵ Worthen, W.B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 166.

³⁶ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 13-14.

azonban az ilyen szövegekkel is. Mindenekelőtt közismert tény, hogy a tizenhetedik század eleji nyomdai gyakorlatban a korrektúra javítását nyomtatás közben végezték, melynek következtében az ugyanabban a kiadásban kikerülő kötetek lapjai között is jelentős különbségek lehettek. Nincs tehát a szöveget megfelelőképpen reprezentáló példány. Így a Shakespeare-rel kortárs szövegek – bár a Folioról még csak ez sem mondható el, mivel a Szerző halála után hét évvel jelent meg –, sem nevezhetők Shakespeare eredetijének, ezek csupán az általunk ismert legrégebbi szövegkiadások. Így viszont jogosan merül fel a kérdés, hogy csak azért mert ezek a szövegek régebbiek, ezáltal valóban autentikusabbak-e.

A hetvenes évek végétől a Shakespeare-kutatók új nemzedéke – Gary Taylor, Michael Warren, Grace Ioppolo – néhány Shakespeare-darab kapcsán rámutatott arra, hogy már a legkorábbi kiadványok között is különbségek vannak. A *Lear király* esetében kimutatták például, hogy az 1608-as kiadás tartalmaz háromszáz olyan sort, amely nincs benne a Folióban, míg az 1623-as kiadásban száz olyan sor van, amely a másikban nem található meg. Mindkét verzióknak vannak erősei, és mindkettő Shakespeare-nek tulajdonított. Gary Taylor érvelése szerint nem arról van szó, hogy Shakespeare annak idején nem tudott dönteni, hanem arról, hogy kétszer is döntött. Egy olyan modern kiadást tehát, mely összeszerkeszti a két *Lear* változatot, a közönség Shakespeare korában sosem olvashatott vagy láthatott színpadon. Mindez azt jelenti, hogy amit a modern színházi közönség felé *Lear király*-ként prezentálnak, azt Shakespeare ilyen formában sosem írta meg. Korábban a szerkesztők is „parancsnak” tekintették azt, hogy eredeti szöveggént egy korai verziót használjanak, és a többi „variánsból” készítsenek egy összeszerkesztett (conflated) kiadványt a modern olvasók számára, egy olyat, mely állítólag legjobban képviselte a „mester” hangját. Az 1980-as években azonban megjelentek a tekintélyes új *Oxford Shakespeare* kiadványok, az prominens Shakespeare-kutató, Stanley Wells vezetése alatt. Majd pedig W.W. Norton széles körben elterjedt összkiadása már a *Lear király* három változatát tartalmazza: a kvartót,

az első Foliot valamint a modern összeszerkesztett változatot.³⁷ Ha pedig arra kérdésre keressük a választ, hogy mi a *Hamlet* (vagy bármelyik Shakespeare mű) ma, illetve mi volt a királydráma a Kádár-korszakban, nem iktathatjuk ki azt a négy évszázados szöveggondozási és szövegkiadási hagyományt sem, mely a darabot körülveszi.³⁸

A műfordítással még tovább bonyolódik a kérdés. Paul de Man, Walter Benjamins követve, megjegyzi, hogy a fordítás egyben az „eredeti halálát” jelenti.³⁹ Ebben a kifejezésben azonban egy soha nem létező (vagy legalábbis általunk nem ismert) autentikus „eredeti” léte feltételeződik, holott a fordítás „eredetijeként” használt szöveg maga is csak egy *Hamlet-verzió*. S mivel autentikus „eredeti” *Hamlet* nem létezik (vagy ha esetleg van is, nem ismerjük), a magyar fordítások is csupán egy (vagy több) *Hamlet-változat* változatai. Ha azonban nincs egy ideális(nak tartott) „eredeti,” akkor a változatok (azaz a magyar fordítások) értéke, értékessége nem értékelhető az eredetihez való közelsége, szöveghűsége alapján. Kijelenthetjük tehát, hogy a magyar *Hamlet* Arany János fordításában tizenkilencedik századi alkotás, mint ahogy a magyar Shakespeare maga is mindenekelőtt tizenkilencedik századi szerző.⁴⁰ A Kádár-korszakra vonatkozólag pedig megállapítható, hogy a színpadi adaptációk alapjául szolgáló fordítások huszadik századi magyar alkotások, Shakespeare pedig huszadik századi magyar (szocialista) szerző.

A magyar rendezők és fordítók is mind egyetértenek abban, hogy bizonyos időközönként szükség van a darabok újrafordítására, s hogy az előadásszövegnek nem kell feltétlenül megegyeznie a Shakespeare kötetekben olvasható fordítások textusával. Fábrí Péter úgy véli, hogy mindenkinek joga van újrafordítani egy Shakespeare-darabot a bemutatandó előadás szempontjait figyelembe véve és a nyelvtudomány újabb ismereteinek

³⁷ Zarrilli, Phillip B. op.cit. 473-474.

³⁸ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 14.

³⁹ De Man, Paul. „Conclusions: Walter Benjamin’s ‘The Task of the Translator’”, in: de Man, Paul. *The Resistance to Theory*. ford. Wlad Godzich, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, 85. Idézi Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 14.

⁴⁰ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 14-15.

felhasználásával.⁴¹ Ezzel nem sérülnek a régi klasszikus magyar fordítások, hiszen Ács János szerint a műfordítás – bármennyire filológiai gesztus is – mindenekelőtt nyersanyag-szolgáltatás a színháznak. Ez a legjobb esetben is csak nyolcvan-száz előadást ér meg, míg „az eredeti mű minden sérelem nélkül, teljes pompájában ott áll sok száz éve, és ez így is marad sok száz évig.”⁴² Eörsi István is úgy érvel, hogy nem kegyeletsértés új fordításokat készíteni, s nem arról van szó, hogy a darabot újonnan fordító ne tisztelné például tizenkilencedik századi elődjét:

[...] szó sincs arról, hogy magamat Arany Jánosnál jobb fordítónak tartanám.

Az az igazság, hogy Arany és Vörösmarty nélkül senki nem tudna Shakespeare-t fordítani. Ők teremtettek alapot arra, hogy most mi fordíthassunk.⁴³

Shakespeare idegen nyelvekre történő fordítása mindig kulturális adaptáció is egyben. Ahogyan Dennis Kennedy rámutat a *Foreign Shakespeare* című könyvében, Shakespeare fordításban mindig kulturálisan eltávolodik attól a Shakespeare-től, melyet az anglofon világ „egyetemesnek” tart.⁴⁴ Kennedy arra is felhívja figyelmünket, hogy az idegen nyelvre történő átültetés valamint az angolban a Shakespeare-rel kapcsolatos irodalmi protekcionizmus hiánya egyaránt magyarázatként szolgálhat a külföldi rendezők értelmezési szabadságát illetően.⁴⁵ Peter Brook szerint Shakespeare jobban hozzáférhetővé válik a külföldi közönség számára, ha többé-kevésbé modern fordításban hallják, mint az angol nyelvű közönségnek, akik viszont archaikus angol nyelven hallgatják.⁴⁶

⁴¹ Bunkóság vagy szuverenitás. A szerzői jog és a rendezők. *Színház*, 1998/8., 35.

⁴² *Színház és/vagy irodalom. Új Shakespeare-fordításokról. Színház*, 1998/8., 15.

⁴³ *Ibid.* 15-16.

⁴⁴ Kennedy, Dennis. *Foreign Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, 2., Idézi Zarrilli, Phillip. *Op.cit.* 474.

⁴⁵ Zarrilli, Phillip B. *op.cit.* 474.

⁴⁶ *Ibid.* 475.

Függetlenül azonban attól, hogy milyen nyelven zajlik a bemutató, a drámaszövegből nem derülhet ki az előadás mikéntje. Worthen ezzel kapcsolatban felhívja figyelmünket a konferenciaelőadás szövege és maga a prezentáció közötti kapcsolatra és különbségre. A konferenciaelőadás nyomtatott szövege ugyanis gyakran tele van például kézírással, betoldásokkal, áthúzásokkal, és nagyban különbözik a végül publikált szövegtől. Worthen szerint a konferenciaelőadás szövegei ugyanúgy működnek, mint a színházi szövegkönyvek, és gyakran úgy is néznek ki, mint azok. Walter Ong-ot idézve pedig megjegyzi, hogy a kéziratok, „kommentárjaikkal és széljegyzeteikkel [...] dialógusban vannak a saját határaikon kívüli világgal.” Egy konferenciadolgozat előadása rámutat az írás egy adott kultúrában való használatának dinamikus karakterére, valamint arra, hogy maga a szöveg egyáltalán nem határoz(hat)ja meg azt a módot, ahogyan az előadó prezentálja azt egy konferencián.⁴⁷

A színháztudományban ma már közkeletű felismerés, hogy a dramatikus szöveg nem stabil, változatlan képződmény, hanem immanens jelentések tárháza. Következésképpen, a színpadon

[...] sem lehetséges pusztán artikulálni a szövegből kiolvasott jelentéseket, s nem csak aktiválni kell a szöveget egy adott térkörnyezetben, adott színészek csoportja révén. A „jelentéseket” ugyanis a változó értelmezések adják, a szöveg pedig a jelentésképzés lezárhatatlan folyamatában rendre átalakul. A színházi gyakorlat jól példázza, hogyan születik újjá a szöveg egy dráma minden előadásában.⁴⁸

⁴⁷ Worthen, W.B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 18-19.

⁴⁸ Kékesi Kun, Árpád. *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*. Op. cit.

Schechner is a drámaszöveg állandóan változó voltára utal, s etimológiai elemzése szerint a szöveg (text) fogalma a textilhez (textile) és a textúrához (texture) kapcsolható, melyből a szövés mozzanatára asszociálhatunk. A szövegek sok mindentől tevődnek össze, konstruáltak, mesterségbeli tudással készültek, ki- és feltaláltak, az interpretáció és egyet nem értés színhelyéül szolgálnak, semmiképpen sem változatlan, mozdulatlan kánonok.⁴⁹ Az előadásszöveg megkülönböztető a drámaszövegtől, amely a színdarabot, a szöveggönyt vagy esetleg a partitúrát jelenti, s már azelőtt létezik, hogy maga az előadás létrejön.

2.3.3. Mi az előadás (performance)?

A szerző és a mű meghatározásának eddig ismertetett rendkívül összetett kérdéséből előrevetíthető, hogy az előadás fogalmának definiálása is meglehetősen bonyolult feladat. Az előadásnak a szerzőhöz és a műhöz/szöveghez való kapcsolódásáról szemléletes leírást adnak az alábbi rövid összegzések: egyrészt, hogy „a színház munkájának a színdarabszöveg nem végcélja, hanem kiindulópontja,”⁵⁰ másrészt pedig az a megállapítás, hogy Shakespeare is csupán egy közreműködő bármely darabjának a színházban való előadásában és számtalan újjáteremtésében.⁵¹

Az eddig leírtak ismeretében azt is megállapíthatjuk, hogy ha Shakespeare drámai szövegei olyan változatok, melyek nélkülözik az autentikus „eredetit,” akkor a szöveggönyt fetisizálása is nehezen védhető gyakorlat. Tehát nem helyes az alapján értékelni egy előadást – ahogyan az elég gyakran olvasható a magyar kritikákban –, hogy a szöveggönyt mennyiben tért vagy nem tért el a magyar (mű)fordítástól, s ezáltal mennyire „hű”

⁴⁹ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op.cit. 227.

⁵⁰ Klotz, Volker. *Az önmagát eláruló színház. Színház*, 1998/8. 44.

⁵¹ Smith, Emma (szerk.). *King Henry V.*, (Shakespeare in Production). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, Series Editors' Preface, vii..

Shakespeare-hez. Azaz a színházi bemutatót nem szerencsés a dráma idealizált, írott szövegének többszörösen átértelmezett, derivatív, s emiatt eleve értéktelenebb megnyilvánulásának értelmezni.

Ehelyett, W. B. Worthen idézve azt mondhatjuk, hogy „a drámai előadást nem a darab szövege határozza meg, mivel az előadás sokkal interaktívabb, *performatív* kapcsolatot hoz létre az írás és annak színházi cselekményként értelmet és *erőt* adó terek, helyek és cselekvések között,” valamint hogy „a *Hamlet* előadása nem a shakespeare-i szöveg idézete, hanem annak transzformációja.”⁵²

A színházi előadás tehát – írja Márkus – az írott szövegnek sem nem egyfajta interpretációja, sem nem kifejeződési módja vagy eszköze, hanem a shakespeare-i drámának sajátos (újra)teremtése a színház eszközeivel. Ebben az értelemben a színházi előadások nem az írott szövegeket adják elő, hanem az írott szövegek felhasználásával és a színház sajátos kommunikációs módjaival bele-, felül-, illetve újraírják Shakespeare drámáit az adott előadás saját kulturális kontextusában. Más szóval tehát a színházi előadás a shakespeare-i dráma verbális és non-verbális (kon)textualizációja.⁵³

Volker Klotz szerint a színházi előadás feladata az, hogy felszínre hozza a szövegben rejlő potenciális színházi energiát:

A potenciális színházi energia a minden drámai szövegben ott lappangó sokrétű feszültségből tevődik össze. Ott bujkálnak ezek a feszültségek a leírt, néma szöveg dialógusaiban és szerzői utasításaiban, készen arra, hogy a színpadon kiszüljenek mint társadalmi és lelki súrlódások, kibékíthetetlen világnézeti ellentétek, mint ténylegesen bejárható és csak az álmokban létező

⁵² Worthen, W.B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 12-3., in: Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. op.cit. 15.

⁵³ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. op.cit. 16. Vö. még Worthen, W.B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997; ill. Holland, Peter és Worthen W.B. (szerk.). *Theorizing Practice: Redefining Theatre History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

terek kettőssége, mint egymással felelő beszédmódok és nyelvi regiszterek. [...] Ha kiderül, hogy az előadás, bármily szokatlan legyen is, maradéktalanul felszabadítja a shakespeare-i [...] drámában rejlő sokrétű és intenzív feszültségeket, akkor a közönség nyugodtan lelkesedhet, sőt ezt is kell, hogy tegye.⁵⁴

Sok tényező együttállása szükséges azonban ahhoz, hogy ez a színpadi energia felszínre kerüljön. Az eredetileg Eric Bentley-től származó, széles körben azonban Erika Fischer-Lichte által elterjedt meghatározás szerint a színházi előadás során „A megtestesíti X-et, miközben S nézi.”⁵⁵ Schechner-rel szólva pedig utalhatunk az úgynevezett „előadásszövegre,” mely magába foglalja mindazt, ami a színpadon történik, amit a néző megtapasztal, a színészek beszédétől, mozdulataitól kezdve a világításig és sok minden más technikai és multimédiás hatásig.⁵⁶ Az előadásszöveg természetesen nem azonos a drámaszöveggel, melynek ismérveiről már korábban szóltunk. Minden előadás beilleszthető egy-egy tágabb kontextusba – lehet az rituális, politikai, kereskedelmi, társadalmi vagy éppen egyszerre több is – „melyek megszabják és behatárolják kereteit.”⁵⁷ A színház tehát nem működik az őt körülvevő társadalom nélkül. Imre Zoltán szavaival szólva:

A hagyományos színházi keret olyan társadalmi konszenzuson alapul, amelyben mintegy előírásként szerepel, hogy a keret magába foglal egy csoport egyént, akik tudatában vannak előadói szerepüknek, részt vesznek egy előadott, fikcionális világot létrehozó eseményben (az előadásban), miközben (tudatosan) ki vannak szolgáltatva egy másik csoport nézésének. Ez a másik csoport

⁵⁴ Klotz, Volker. *Az önmagát eláruló színház*. Op. cit., 45.

⁵⁵ Kékesi Kun, Árpád. *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. Op.cit.

⁵⁶ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op. cit. 227.

⁵⁷ *Ibid.* 244.

tudatában van nézői szerepkörének, mialatt a számukra eljátszott fikcionális világgal rendelkező eseményt, az előadást nézik. Ami ebben az esetben meghatározó, hogy mindkét csoport tudatában van: amit létrehoznak, és amiben részt vesznek, az maga a színháznak tekintett esemény.⁵⁸

Mindez azt jelenti, hogy egy elhangzott mondat abban az esetben válik színházi beszédaktussá, ha azt a társadalmi konszenzus színháziként fogadja el, az értelmező közösség pedig színháziként definiálja.

Az előadás olyan értelemben sem vákuumban keletkezik, hogy előzményeinek és utóhatásának figyelembe vétele nélkül nem is vizsgálható adekvát módon. Schecher az előadások folyamatosságának kiemelésével azokat idő-tér szekvenciában elemzi. Ez a szekvencia három fő részből tevődik össze: a proto-performansz; maga az előadás; valamint az előadással kapcsolatos utóhatás. A proto-performansz részét képezik az alkotók képzése (training), a műhelymunka (workshop) és a próba (rehearsal). Majd következik maga a performansz, melynek részei a ráhangolódás (warm-up), a nyilvános performansz (public performance), az olyan tágabb események és kontextusok, melyekbe az előadás beágyazódik (events, contexts), végül pedig a levezetés (cooldown). A harmadik fázis az úgynevezett utóhatás (aftermath), melynek összetevői a kritikai észrevételek és reakciók (critical responses), az archívumok anyagai (archives), valamint az alkotók és esetlegesen a nézők visszaemlékezései (memories). Az előadásoknak rövid és hosszú távú hatása egyaránt van, s nyomot hagynak az előadóknak, a résztvevő megfigyelőkben, az archívumokban és a tradíciókban egyaránt.⁵⁹

⁵⁸ Imre, Zoltán. *Alternatív színháztörténet - A színháztörténet-írás alternatívái.* <http://www.btk.elte.hu/ohit/szinhaz/Altszinhartbevegleges.html>, idézi Schandl Veronika. Sasok, héják és kányák, in: „*Látzanak, mert játszhatók*”. *Shakespeare a Színpad tükrében. Esszék, tanulmányok.* Budapest: Sárosi Kiadó és Nyomdaipari Kft., 2007, 205-206.

⁵⁹ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* Op.cit. 225-249.

Proto-performansznak tekinthető minden, ami megelőzi és létrehozza magát az előadást. Valamilyen kiindulópont, vagy inkább azok csoportja, hiszen kevés előadás kel életre pusztán egyetlen forrás vagy impulzus által. Proto-performansz lehet például egy szöveggönyv, egy embercsoport, amely színpadra szeretne állítani egy művet, vagy éppen egy közelgő esemény, mely alkalmából színpadra kívánnak állítani egy darabot. Lehet továbbá bármilyen impulzus, amely életre hívja a bemutatót. A rendező fejében is megfogalmazódhat az ötlet, olvasmányélmény vagy bármi más hatására. A klasszikusok színpadra állítása során többnyire korábbi előadások is közrejátszanak a választásban. A Kádár-korszak esetében kézenfekvőnek tűnik, hogy a társadalmi rendszer és az abban felmerülő problémák kínáltak lehetőséget a rendezőnek a színpadon a társadalomkritika kimondására. Ha már beindulnak az előkészületek és próbák, azok általában zárt körben történnek. A közönség az előadás során is csupán a történések egy részét láthatja. Ennek értelmében, hasonlóan a jéghegyhez, amelynek háromnegyed része alámerül, az előadás is nagyrészt rejtett. (Egy japán noh mester például javasolta a színészeknek, hogy a közönségnek mindössze tudásuk húsz százalékát mutassák meg, a maradék nyolcvan százalék maradjon rejtve.) Hiszen az a tudás, amit az előadók korábban már elsajátítottak, nem pusztán egy bizonyos szerepről, de magáról a mesterségről, évek tudása – mindez ott áll minden egyes előadás mögött. Sztanyiszlavszkij mindezt szubtextusnak nevezi: ilyen például egy jelenet folyamatos, mégis nagyrészt belső vagy rejtett hajtóereje, amely a kimondott szavak és a látható gesztusok mögött rejlik.⁶⁰

Egy előadás elemzése kapcsán a hagyományos felfogás szerint a kreativitás a színészhez (és a rendezőhöz), míg a befogadás, a recepció a nézőhöz (kritikushoz) köthető. Azonban már az előbb leírtakból is érzékelhető, hogy mindez árnyaltabb megközelítést kíván. Ha az alkotás folyamatát nézzük, könnyen megállapítható, hogy az nemcsak

⁶⁰ Ibid., 225-226.

kreativitás, főképpen nem az európai színház esetében, ami ma is alapvetően irodalmi színház. Ez azt jelenti, hogy a színjáték kiindulópontja az irodalmi szöveg, azaz a dráma, a színházi alkotás célja pedig a dráma eljátszása, s így a drámaszöveg alapján egy előadásszöveg létrehozása. Emlékezve Schechner előadásszöveg definíciójára, egyetérthetünk abban, hogy a drámaszöveg még két-, az előadásszöveg viszont már háromdimenziós, melynek létrehozása természetesen elsősorban kreatív tevékenység. Mivel azonban az alap a drámaszöveg, egyúttal recepciós tevékenység is, hiszen a drámaszöveget az alkotóknak (rendező, dramaturg) értelmezniük kell, a színészek pedig a drámai karaktert kell analizálni és értelmezni. Azonban sem a rendező sem pedig a színész tudata nem „tabula rasa”, azaz mindig valamilyen perspektívából történik, s meghatározza többek között az előképzettség, előzetes tudás, világnézet és még sok minden más is. Nem hagyható ki a felsorolásból a darab színpadi recepciótörténete sem (mely nem azonos a darab kritikai recepciójának történetével), amely nem csupán a drámából korábban készült előadások sokaságát jelenti, hanem egy olyan „hagyományt” is, melytől az alkotók nem függetleníthetik magukat⁶¹

Az előadás értelmezése szempontjából nagy jelentőségű a Schechner által felvázolt úgynevezett előadás-négyszög (performance quadrilogue), mely dinamikus kapcsolatot ábrázol az alábbi négy kategória valamennyi résztvevője között: forrásanyagot, kiindulópontot adók (sources) mint például a szerzők, dramaturgok; alkotók (producers) mint például a rendezők, technikusok és a színházi személyzet is; előadók (performers); és a résztvevők (partakers) mint a nézők, rajongók vagy a kritikusok.⁶² Mindez olyan szempontból figyelemre méltó, hogy az előadás jelentésének megértésében és értelmezésében nagy szerepet tulajdonít a résztvevőknek is. Ez annál is inkább indokolt, hiszen ők teszik ki az említett négyszög legnépesebb táborát. A recepcióelméletet először

⁶¹ Kékesi Kun, Árpád. *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. Op. cit.

⁶² Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op. cit. 250.

Németországban fejlesztették ki a hatvanas-hetvenes években azzal a céllal, hogy a hangsúlyt a szövegekben feltételezhetően jelenlévő jelentésről egy sokkal interaktívabb modellre helyezték. A recepcióteoretikusok azzal foglalkoznak, hogyan értelmezi az olvasó az általa elolvasott könyvet, színház esetében pedig a közönség a megtekintett darabot. A közönségrecepció elemzésére számtalan eszköz létezik, a kérdőívekből nyert adatok kvantitatív használatától kezdve egészen az olyan kvalitatív tanulmányokig, melyek a meginterjúvált közönség értékelését analizálják. Az irodalomtudós Stanley Fish szerint semmilyen művészeti alkotásban nincs egy benne rejlő és attól elválaszthatatlan értelem, csupán nézői, olvasói, kritikusai értelmezések vannak.⁶³

Marco de Marinis is hangsúlyozza a fentemlített négy csoport közötti kapcsolat fontosságát. Érvélese szerint a rendezőnek, az írónak, az előadónak és a nézőnek is megvan a saját dramaturgiája – melynek fogalmát úgy határozza meg, mint olyan technikák és elméletek sorát, melyek az előadásszöveg kompozícióját szabályozzák –, s mindegyikük együtt dolgozik az előadás kompozícióján. Közösén állítják fel, s alkalmanként módosítják is egymás határait. A néző szerepe igen fontos a színházi előadás értelmezésében. Az „aktív dramaturgia” fogalmával a nézők által végrehajtott olyan műveletekre és akciókra utalunk, mint a befogadás, interpretáció, esztétikai mérlegelés, emlékezés, vagy az érzelmi és intellektuális reakció. Az előadás csak ezeken az akciókon keresztül éri el a teljességét, hiszen szemantikai és kommunikatív lehetőségei csupán így valósulhatnak meg. Marinis szerint „a néző több, mint csupán az előadás metaforikus közreműködője, hiszen a néző az előadás viszonylag független „jelentéseinek létrehozója.”⁶⁴

⁶³ Zarrilli, Phillip B. Op. cit. 129.

⁶⁴ Marco de Marinis. *A néző dramaturgiája*. http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html 2010.09.11.

Magyar nyelvű cikkben is történik utalás az előadásnévszög fontosságára: „Szükség van jó darabra [...], dramaturgra [...], rendezőre [...], színészekre [...], számos más „tényező”-re, a tervezőktől a feltehetően érdeklődő közönségig, akikkel szintén számolni kell.”⁶⁵

Bár még ma is az általános felfogással ellentétben áll, a színházi befogadás tevékenységében is nagy szerepet játszik a kreativitás. Ha elfogadjuk „a megértés, mint feladat és történet” hermeneutikai elvét, akkor könnyen belátható, hogy a színházi befogadás esetében nem csupán vizuális és akusztikus jelek passzív recepciója zajlik, hanem aktív tevékenység is. Mégpedig azért, mert a néző percepció (az előadás végéig tartó) és kognitív (nem csak az előadás végéig tartó) munkája – még ha gyakran reflektálatlan módon is, de – szükségképpen beindul a színházi előadás megtekintése közben. Az is könnyen belátható, hogy a néző értelmezése korántsem egyenlő a rendezői szándék feltárásával, noha a rendező nyilatkozatai nyilván lehetnek útbaigazító jellegűek. A választ azonban csak a néző adhatja meg, hiszen az előadást „érthetővé” csak a saját kognitív képessége teheti. Az értelmezést a színházi előadás jelei „kontrollálják”, de nem csupán azok befolyásolják, hanem számtalan más előadás (sőt más művészeti alkotás) „emléke” is, melyek nemcsak az interpretációt, de már a percepciót is meghatározzák, mivel a befogadói tudat sem „tabula rasa.”⁶⁶

Tehát a színházi recepció performatív tevékenység, melynek eredménye a rendezés, amelyet a néző hajlamos a rendező személyének tulajdonítani. Teszi pedig mindezt anélkül, hogy ahhoz bármilyen hozzáférése lenne. A rendezés nem adott, nincs benne az előadásban, csak abból „kiolvasásra” váró módon. Appia így fogalmaz egy 1925-ös zürichi beszédében: „... a mi szemünk határozza meg és teremti mindig újjá a rendezést, (azaz) mi magunk vagyunk a rendezés, nélkülünk a mű csak írott darab marad.”⁶⁷ A leírtakkal csak részben érthetünk egyet, hiszen a rendezés a néző nélkül valóban nem létezik, de ebbe a résztvevői

⁶⁵ Both, Béla. „Néhány észrevétel a színházi vitához”. in: Antal, Gábor (szerk.). *Színházművészetünkről*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983, 92.

⁶⁶ Idézi Kékesi Kun, Árpád. *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. Op. cit.

⁶⁷ Ibid.

körbe magát a rendezőt és az előadásban közreműködő színészeket is bele kell értenünk, mivel ellenkező esetben soha nem lenne a próbákból előadás.

Régmúlt előadások elemzése esetén Schechner hármás definícióját (proto-performansz, előadás, utóhatás) illetően az utóbbi a legfontosabb, hiszen ez tekinthető az előadás utóéletének, s ez a fázis kiterjedhet akár évekre, évtizedekre (esetünkben), sőt akár évszázadokra is. Egyre több anyag áll rendelkezésre, mivel a kritikák, memoárok száma egyre növekszik, s azok felhasználásával is újabb munkák, tanulmányok, recenziók születnek. A digitális technika alkalmazásával pedig ilyen formában is archiválásra kerülhetnek az anyagok. Érdekes jelenség az úgynevezett „élőszó kör” („word-of-mouth” circuit), hiszen néha olyanoknak is rengeteg mondanivalójuk lehet egy előadásról, eseményről, akik nem is vettek azon részt. Ilyenek például a kritikákat elemző kutatók, tudósok és történészek. Az archivált anyag tartalmazhat videokazettákat, filmeket, digitális és hangfelvételeket, nyomtatott anyagokat, kellékeket és más tárgyi leleteket is. Az utóhatásnak két fajtáját különböztethetjük meg: a rövidtávú utóhatás kategóriába sorolhatók a színikritikák és újságcikkek, valamint az úgynevezett „élőszó kör,” míg a hosszútávú utóhatáshoz tartozik az öngerjesztő dokumentáció (például fotók, video és dvd felvételek), a színdarab más művészekre gyakorolt hatása, valamint az ezzel kapcsolatos tudományos cikkek, tanulmányok, esetleg könyvek. Egy mű utóhatása eredményezheti például a klasszikusok újbóli színpadra állítását.⁶⁸

Egyetérthetünk Schechner-rel, amikor azt állítja, hogy még az esetleg valaha híres vagy nagy visszhangot kiváltó előadásokra is csak akkor emlékezünk, ha kutatás tárgyát képezik. Másodsorra vagy többedszerre is életre kelnek, attól függően, hogy kik analizálják és rekonstruálják az archív anyagot. Az utóhatás természetesen befolyásolja magát az előadást is, néha negatívan, máskor örvendetesen.⁶⁹

⁶⁸ Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. Op. cit. 248.

⁶⁹ Ibid.

Itt jegyezzük meg, hogy a bármely archív anyag tanulmányozása korántsem adhatja vissza a színházi előadás pillanatnyiságát, „tiszavirágéletű szépségét,” s annak is tudatában kell lennünk, hogy valamennyi vizsgált anyag szubjektív képet közöl, s természetesen a kutató elemzése is szubjektív lesz. S bár Jacques Le Goff megfogalmazása miszerint nincs objektív elsődleges forrás, hiszen „minden dokumentum hazugság”⁷⁰ talán kissé túlzás, az azonban kétségtelenül igaz, hogy az előadáselemzés és előadástörténet olyan dokumentumok alapján születik, melyeket úgy írtak, hogy a lehetetlent kísérelték meg, hiszen olyasmit próbáltak felidézni (a színházi előadást) amit teljes mértékben már nem lehetséges. Ez olyasmi, mint a „halotton végzett varázsmutatvány.”⁷¹ Peggy Phelan szerint pedig a színházi előadás nem hagy maga után „maradékot,” a bemutató során készült színházi fotók azonban mégiscsak ilyeneknek tekinthetők, látható maradványai annak, ami többé már sosem lesz teljes egészében látható. A színházi fotó vizuális beszélgetést folytat az előadással; néma, „legyengített,” részleges, megragad bizonyos előadásbeli pillanatokot s leválasztja azokat az eredeti kontextustól. Elválaszthatatlan azonban a színházban megélt élménytől, ezért anekdóták és más elbeszélések szükségesek ahhoz, hogy kiegészítsék, s így némileg jobban felidézhetővé tegyék az előadást.⁷²

A Lancaster-tetralógia „újraélesztése” érdekében különféle forrásokból meríthet a kutató. Videoanyagot tekintve kevés áll rendelkezésre: Mészáros Tamás interjúja Kerényi Imrével, a Várszínház-beli királydrámaciklus előzményeiről, ami tulajdonképpen csak közvetve kapcsolódik a témához, hiszen nem valamely Lancaster-tetralógia-beli királydrámával, hanem a *János királlyal* kapcsolatban készült a beszélgetés, mely a ciklus első darabja volt. Rendelkezésre áll továbbá Edelenyi János 1975-ös filmje (bár ez nem színházi feldolgozás) valamint az arról készült, mintegy félórás televíziós beszélgetés,

⁷⁰ Kennedy, Dennis. „Confessions of an Encyclopedist”, in: Worthen W.B. és Holland, Peter (szerk.): *Theorizing Practice. Redefining Theatre History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003, 33.

⁷¹ *Ibid.*, 33.

⁷² Hodgdon, Barbara. „Photography, Theater, mnemonics; or Thirteen Ways of Looking at a Still”, in: *Theorizing Practice*. Op. cit. 89.

rögzítésre került még a Nemzeti Színház-beli, 1980-ban Zsámbéki Gábor által megrendezett *IV. Henrik*, mellyel kapcsolatban szintén készült egy félórás dokumentumfilm a Magyar Televízióban. Megtekinthető még Vámos László 1977-es *Falstaff* filmje, mely a *IV. Henrik* alapján készült. A Rádió archívumában meghallgatható az *V. Henrik* és a *II. Richárd*, valamint Óze Lajos hanganyaga, melyből több hasznos dolog kiderül Richárd szerepével kapcsolatban is. A Színháztörténeti intézet dokumentációs gyűjteményében precízen bedossziézva állnak a színházi bemutatók anyagai: a korabeli kritikák valamennyi szaklapból és napilapból, a korabeli rendezői és színészi interjúk. A kritikák képanyagaiból emlékezhetünk a jelmezekre és a díszletekre is. Rendkívül értékes anyagot képez a még élő művészekkel készült interjú, hiszen – a korabeli kritika átpolitizáltsága miatt – ezekből a beszélgetésekből olyan finom részletek rajzolódhatnak ki, melyek a korabeli kritikákban még a sorok között olvasva sem derülhetnek ki.

2.4. A Shakespeare-*Performance-Studies*

Az előadás tanulmányokról eddig szerzett ismereteink értelmében könnyen belátható, hogy a *Performance Studies* és a Shakespeare-kutatás másképpen közelíti meg Shakespeare-t. A *Performance Studies* a széles skálán értelmezett performansz kulturális és társadalmi kérdéseire koncentrálnak, a Shakespeare-tudomány pedig az előadásoknak az irodalomként felfogott szövegekhez fűződő autentikusságát vagy hűségét vizsgálja. A *Performance Studies* alaposan tanulmányozza az előadások non-verbális elemeit, míg a Shakespeare-kutatást főleg az írott szöveg és az előadások referenciális funkciói érdeklik⁷³. Márkus szerint a két terület módszereinek, eredményeinek, megközelítési módjának egymásba illesztésével, klónozásával figyelemreméltó változás, mutáció keletkezhetne, mely a Shakespeare-*Performance-Studies* nevet viselhetné.

Az új mutáns elutasítaná a hagyományos textológia hegemoniáját, és főképp a Shakespeare darabok *performance*-okban történő megtestesülését vizsgálná. Minden bizonnyal megőrizné a *Performance Studies* gyanakvását, előítéleteit az üzleti alapokon működő színházakkal kapcsolatban, s a színházat a társadalmi és politikai drámák és rituálék színhelyének fogná fel. Tudatosan elemezné továbbá a hagyományos Shakespeare-tudomány eurocentrikus természetének következményeit, s feltárná azon folyamatokat, melyek során – kimondva vagy kimondatlanul – Shakespeare mint a kulturális magasabbrendűség, nacionalizmus vagy más represszív praxis eszközeként szerepel. Magyarországra vonatkozólag arra irányulhatna érdeklődésünk, hogy a Kádár-korszakban hogyan vált Shakespeare, művei és kultusza a hatalom eszközévé.

⁷³ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 19.

Az új mutánsnak továbbá erős ellenérzései lennének a hagyományosan értelmezett történelem-felfogásokkal, különösen pedig a színháztörténettel szemben. Bár elfogadná, hogy a Shakespeare-előadásoknak sokféle módon és szinten lehet „történelme,“ nyitott maradna a narratívák több-nézőpontúsága és nyelvi meghatározottsága felé. Megkérdőjeleznék továbbá a domináns narratívák abszolútnak tűnő igazságait, és keresné a non-verbális elemekre épülő történetiség (antropológiai, régészeti, muzeális) feltárásának lehetőségét is. Az antropológia és etnográfia eszköztárával felhasználva különösen érdekelnék a Shakespeare-előadások által exponált politikai, társadalmi és kulturális kérdések, szívesen és alaposan vizsgálná az ilyen előadások körül felgyülemelő kisajátítások és jelentéstulajdonítások különböző formáit. Hangsúlyoznák továbbá az előadások vizuális és performatív elemeinek szemiotikai dominanciáját a textuális és referenciális elemek felett. Különös érdeklődést mutatna a jelen most kibontakozó, lezáratlan diskurzusa irányában, s ezen különös érdeklődés az „itt és most” síkjában meghatározná a múlt előadásaihoz és eseményeihez fűződő viszonyát is.⁷⁴ A Kádár-korszak Shakespeare előadásainak elemzését illetően ebből a szempontból fontos lehet megkérdezni az egykori produkcióban közreműködő ma is élő művészeket, színészeket, rendezőket, kritikusokat.

Természetesen igaz, hogy egy ideje a Shakespeare-előadások tanulmányozása már fontos szakterületét képezi a Shakespeare-kutatásnak. Jogosan merül fel tehát a kérdés, mi újdonságot adhat a Shakespeare-*Performance-Studies* a korábbi gyakorlathoz képest. A fent említett lehetőségek mellett a legnagyobb módszertani ígéret talán a múltbeli (vagy jelenlegi) Shakespeare-előadások kulturális és antropológiai elemzésében lehet. Az elemzés elsődlegesen nem az adott előadás esztétikai értékelését tűzi ki célul, hanem azokra az ideológiai, kulturális és politikai (sőt akár gazdasági) folyamatokra koncentrál, melyeket az adott előadás létrehoz, megjelenít vagy esetleg magában rejt. Az elemzés tárgya pedig

⁷⁴ Ibid. 19-20.

nemcsak a színpadi előadás, hanem a közönség, a személyzet és a színházi épület, illetve egyéb más kulturális folyamatok, melyekben a Shakespeare mítosz megjelenik.⁷⁵ Fontos tehát a Shakespeare mítosz figyelembe vétele, Shakespeare mint szerző nem kerülhető ki, pláne a Kádár-rendszerben, amikor igen fontos szerepe volt a magyar politikai és kulturális életben is, hiszen a hatalom kisajátította, ugyanakkor a rendezőknek lehetőséget nyújtott társadalomkritika gyakorlására.

Az eddig leírtakból következik, hogy a *Performance Studies* oldaláról nézve az „új klón” legfontosabb részesedése az előadás fogalmának kiterjesztése és az antropológiai megközelítés, a Shakespeare-kutatás felől viszont Shakespeare kitüntetett szerepének (többszempontú) feldolgozása lehet. Shakespeare mint szerző több szempontból értelmezhető: a szöveg speciális funkciójaként vagy pedig a szöveg értelmezésének, illetve kisajátításának melléktermékeként. Bárhog is értelmezzük azonban, Shakespeare-t mint szerzőt minden korban másként képzelik el és formálják újra, – Gary Taylor szavaival élve: újra kitalálják, felfedezik.

Ezt az újrafelfedezést – ahogyan már szoltunk róla –, különféleképpen közelítik meg a Shakespeare-kutatásban. Új megközelítési módot dolgozott ki annak idején Dávidházi Péter, amikor Shakespeare kulturális kisajátítását mint „világi kultuszt” kezdte vizsgálni. Jonathan Bate a Shakespeare-kultusz jelenségre a „Shakespeare-hatás” (Shakespeare effect) kifejezést használja. Érvelésének lényege, hogy „sem Shakespeare élete, sem munkássága nem tud számot adni a drámaíró zsenialitásáról,” tehát a szerző-funkció mindig elkülönül a szerző hús-vér személyétől. Bate arra következtet, hogy „Shakespeare zsenialitása nem feltétlenül következik William Shakespeare életéből.”⁷⁶ Említést érdemel még a brit „kulturális materialisták” munkássága, akik több tanulmánygyűjteményt is áldoztak a „Shakespeare-mítosz” témájának. Miközben – írja Márkus –, „történelmi és kulturális

⁷⁵ Ibid. 20.

⁷⁶ Idézi Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*, Op. cit. 21.

kontextus, elméleti módszertan, politikai elkötelezettség és szövegelemzés kombinációjának segítségével” kutatják a Shakespeare-mítoszt, céljuk, hogy az ebből a mítoszból eredeztethető mai brit kulturális és társadalmi jelenségeknek kritikáját adják. Ezt nevezzük jelen-centrikusságnak (presentism).⁷⁷ Ráadásul, utalván a jelennel való kapcsolatra, Graham Holderness így érvel: „Egy régi szöveg olvasásánál nem tagadhatjuk meg modern tudásunkat: szándékosan vagy öntudatlanul, a múlt nyelvét csak úgy tudjuk interpretálni, ha lefordítjuk egy olyan nyelvre, amit magunk is értünk.”⁷⁸

A kulturális materialisták jelen-centrikusságához hasonlóan Marjorie Garber „fétisként” és „ideológiaként” idézi meg Shakespearet, aki „az eredendő kulturális egész fantazmagóriája, az univerzalizmus utolsó maradványa: *unser Shakespeare*, a nosztalgia utolsó megfeszülése, egy humanisztikus hagyomány legutolsó mentsávrá,” akire azért van szükség, hogy hinni tudjunk „valamiben, valakiben, egy mindentudóban és megváltoztathatatlanban. Ha már nem Istenben, akkor Shakespeare-ben.”⁷⁹

Míndezek alapján tehát a *Shakespeare-Performance-Studies* egyik fő feladata a mindenki „unser Shakespeare”-jének kulturális kritikája a Shakespeare-darabok előadásainak kritikáján keresztül.⁸⁰ A *Performance Studies* érvrendszerére támaszkodva a dolgozat fontosnak tekinti az úgynevezett előadás négyszöget (performance quadrilogue), mely az előadásban résztvevő négy csoport – szerzők (sourcers), rendezők, személyzet (producers), előadók (performers) és a közönség (partakers) - közötti dinamikus kapcsolat megjelenítésére fókuszál. A „széles spektrumú megközelítés” értelmében hangsúlyozza az előadás fogalmának kiterjesztését, s a proto-performansz keretében azt vizsgálja, milyen tényezők és folyamatok vezettek az egyes bemutatókhoz, míg az utóhatást illetően a darabok fogadtatásának értelmezését és elemzését tűzi ki célul. Ezáltal hozzájárul a darabok hosszú

⁷⁷Ibid. 21-22.

⁷⁸ Holderness, Graham. „Everybody’s Shakespeare” in: Holderness, Graham. *Cultural Shakespeare. Essays in the Shakespeare Myth*. Manchester: Manchester University Press, 1988, 168.

⁷⁹ Garber, Marjorie. „Shakespeare as Fetish” in: *Symptoms of Culture*. New York: Routledge, 1998, 167-179., 68.

⁸⁰ Márkus, Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*, Op. cit. 22.

távú utóhatásának bővítéséhez, tágabb értelemben pedig egy ellentmondásokkal teli történelmi periódus, a Kádár-korszak ismert kulturális háttérének árnyaltabbá tételéhez.

3. FEJEZET. A SZÍNHÁZ ÉS SHAKESPEARE MAGYARORSZÁGON

A KÁDÁR-KORSZAKBAN

3.1. Bevezetés

Ebben a fejezetben Magyarország történelmi, kulturális hátterének bemutatásával helyezzük tágabb kontextusba a színházak helyzetét.

Magyarország a szocialista blokk részeként sok tekintetben függött a Szovjetuniótól, és a többi szocialista állammal is politikai és kulturális kapcsolatban állt. Természetes, hogy a „Nagy Testvér” kívánalmainak sok tekintetben engedelmessé kellett, Magyarországon azonban a „gulyáskommunizmus” néven ismertté vált társadalmi rendszerben több szempontból viszonylagos szabadsággal rendelkezünk. Témánk szempontjából az a lényeges, hogy kulturális tekintetben milyen erős volt a szorítás, s a színház mennyire élvezett szabadságot, illetve melyek voltak azok a Kelet-Európából (elsősorban a Szovjetunióból, valamint a szocialista blokk felől) érkező hatások, melyeket óhatatlanul magába fogadott színházművészetünk. Érdekes kérdés az is, hogy művészeinknek mennyire volt lehetősége Nyugat felé nyitni, s az esetlegesen ott szerzett tapasztalatokat hogyan tudták beépíteni rendezéseikbe.

A Shakespeare-kultusz, s benne Shakespeare-nek mint szerzőnek kitüntetett szerep jutott a hatalom részéről. A drámaköltő a magyar szocialista színpad „háziszerzője” lett, a szocialista propaganda eszköze az ideológia terjesztésében, a „nép kulturális felemelésében.” Paradox módon azonban, éppen a színház efemerális voltának köszönhetően, a rendszerrel szemben elégedetlen értelmiség is eszközként tudta használni kritikája kifejezésére.

Ezeknek a kérdéseknek az elemzése azért is lényeges, mert segítségével értelmezhetjük, hogy a színházaknak ez a fajta viszonylagos szabadsága és a Shakespeare-kultusz milyen kulturális (esetleg társadalmi) folyamatokat indított be, milyen szakmai, ideológiai és egyéb kérdéseket nyitott meg, esetlegesen hogyan járult hozzá a kultúra nyitottabbá válásához, mi volt a szerepe a rendszerváltás felé vezető úton.

3.2. Shakespeare a Szovjetunióban és Kelet-Európában

Shakespeare „nemzetköziesítése”, „európaizálása” már a német romantikusokkal megkezdődött a tizennyolcadik század végén. Hazánkban is először német fordítások révén, prózában ismerkedhettek meg az olvasók a drámaköltő műveivel, majd megszülettek az első, angol eredetiből készült fordítások is. Shakespeare-t előbb vagy utóbb, de minden ország, náció elkezdte magáénak vallani, s nemzeti irodalma részévé tenni. A tizenkilencedik század közepére – Turgenyev szavaival – Oroszország „saját húsa és vére” lett, *nash Shekspir*.⁸¹ Az első világháborúban viszont a németek próbálták kisajátítani arra hivatkozva, hogy Shakespeare sokkal inkább tartozik az ő heroikus fajukhoz, mint az erejüktől megfosztott angol ellenségéhez, így *unser Shakespeare* lett belőle. Míg a náciak mindent elkövettek, hogy „antiszemita sámánná” kiáltásák ki, a szovjetek kvázi komisszárrá sorozták be, aki részt vesz a kapitalizmus elleni „diadalmas” felszabadító menetükben.

A Kreml ideológusai kijelentették, hogy a kiváló drámaköltő végül valódi szülőhazáját, a szocializmust elsőként győzelemre vivő országban, a Szovjetunióban találta meg, és hátat fordított Angliának, ahol többé már nem érthetik meg igazán. A második világháború után, a Vörös Hadsereg „győzedelmes” menetének segítségével a szovjet állam politikai metódusait egészen az Elbáig exportálták, így a *nash Shekspir* által birtokolt kulturális tartomány kiterjedt az *unser Shakespeare* területére is.⁸² Beleértve természetesen Magyarországot is, ahol – ahogyan már korábban utaltunk rá –, egyáltalán nem volt ismeretlen Shakespeare neve, s akkor már komoly kultusza is volt.

⁸¹ Shurbanov, Aleksander és Sokolova, Boika. *An East-European Appropriation: Painting Shakespeare Red*. Newark: University of Delaware Press, 2001, 13.

⁸² *Ibid.* 14.

Természetes, hogy a Brit Birodalom volt az első, amely a Shakespeare ikont saját dicsősége emblémájaként megteremtette és promótálta. A német nacionalizmus fellendülése és expanziója a huszadik század első felében szintén megpróbálta bitorolni és saját céljára hasznosítani az imázst. A legösszehangoltabb kísérlet Shakespeare ideológiai kisajátítására azonban kétségkívül a kelet-európai kommunizmushoz köthető.⁸³

A szovjet szocialista propaganda mindent elkövetett a kisajátított Shakespeare népszerűsítésére. 1934-ben tartották a Szovjet Írók Szövetsége első kongresszusát, ahol a résztvevők Shakespeare hatalmas portréjával találhatták szembe magukat.⁸⁴ Sztálin kedvenc írója, Maxim Gorkij arra buzdította ifjú kollégáit, hogy utánozzák Shakespearet, a „világ legnagyobb drámaköltőjét.”⁸⁵ A kongresszust Andrej Zsdanov, a Kommunista Párt Központi Bizottságának titkára nyitotta meg, aki beszédében a proletariátust a „világirodalom legjáva kizárólagos örökösének” nevezte.⁸⁶ Szergej Dinamov kritikus pedig beszédét teljes egészében Shakespeare méltatására fordította:

Van a múltban egy művész, akit egyetlen szovjet író és drámaköltő sem hagyhat figyelmen kívül. Önök ismerik ezt a művészt. Ez a művész ugyanis Shakespeare. Shakespeare-re szükségünk van, úgy, mint a levegőre [...]

⁸³ Ibid.19.

⁸⁴ Érdekes és ironikus is egyben, hogy egy, az ateizmusára oly büszke társadalomban, az ideológia működ(tet)ése a vallás felismerhető formáit öltötte magára. A kelet-európai kommunizmus ikonográfiája ugyanis az ortodox egyház tradíciójára emlékeztethet minket. A fő ideológusok, Marx és Engels dús hajzata és szakálla például az Atya tradicionális reprezentációját idézi fel. Továbbá, minden közintézményben volt egy „kápolna”, „ikonosztász”-szal, amely alá egy oltárszerű asztalt helyeztek vörös terítővel letakarva. Természetesen mindez nem egy meghitt felekezeti összejövetel színhelyül szolgált, hanem a párt prédikációinak meghallgatására, a párthatározatok tudomásulvételére és egyöntetű szavazással történő támogatására. Az új „fesztyvölök”, „jubileumok” ünnepeit szintén a vallási szertartás rituáléja szerint rendezték meg. A méltóságok emelkedetten ültek az emelvényen egy oltárszerű asztal mögött, az „ikonok” alatt, szemben a kongregációval. A legfontosabb eseményeket/ideőpontokat az ortodox tradíció mintájára impozáns utcai felvonulásokkal ünnepelték meg. Marx és Engels munkái kánoni státuszt kaptak, az exegézis pedig a marxizmus főpapjainak szűk körére korlátozódott, akik közül – az új vallás Messiásaként – Lenin alakja emelkedett ki. Shurbanov-Sokolova. Op. cit, 20.

⁸⁵ Makaryk, Irena R. és Price, Joseph G. (szerk.). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. University of Toronto Press, 2006, 2.

⁸⁶ Ibid. 56.

Shakespeare harcos volt, aki osztálya élén utat tört magának az életbe. Íróinknak [...] tanulmányozniuk kell Shakespearet.⁸⁷

A kongresszuson egyúttal meghírdették a „szocialista realizmus”-nak nevezett, kizárólagosan elfogadott művészeti formát is. A művésztől megkövetelték „a valóság hű, történelmileg valós, forradalmi fejlődésében való ábrázolását,” amely „a dolgozó nép ideológiai átformálását és tanítását szolgálja a szocializmus szellemében.”⁸⁸ Ennek érdekében elvárták, hogy összehangolják a realizmust a romantikus emelkedettséggel, s azt remélték, hogy ez a meglehetősen furcsa oximoron elősegíti a világ optimista szemléletét, melyben az emberiség is megtalálja méltó helyét. Az új szocialista hősré úgy tekintettek, mint az igazság aktív harcosára és a valóság soha meg nem alkuvó átalakítójára. Egyúttal a történelem legprogresszívbabnak vélt osztályának, a proletariátusnak megtestesítőjévé is vált, ami testben és léleken egyaránt emberfeletten erőssé tette. E két momentum összekapcsolódása – az egyik az ünneplés és imitáció, a másik pedig a szigorú kontroll – is mutatja azt az összetett, bonyolult, nehézkes és kiszámíthatatlan szövetséget, ami Shakespeare és a kommunista ideológia között megkötött.

A másik jelentős esemény 1934-ben az volt, hogy Shakespeare háromszázhetvenedik születésnapjára az Orosz Színházi Szövetség létrehozta a Shakespeare Szakosztályt, mely a rendezőknek biztosított konzultációs lehetőséget. 1939-től a szervezet évenként konferenciákat szervezett, Shakespeare születésnapját pedig egy nemzeti ünnephez hasonlóan ünnepelték meg.⁸⁹

Az elkövetkező évtizedekben Shakespeare-nek a Szovjetunió kultúrpolitikájában betöltött fontos szerepét számos alkalommal megerősítették. Születésének négyszázadik évfordulóján például a *Pravda* az alábbi cikket közölte:

⁸⁷ Ibid. 57.

⁸⁸ Hattaway, Michael, Sokolova, Boika és Roper, Derek. *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994, 25.

⁸⁹ Makaryk-Price. Op. cit. 58.

Az egész szovjet művészet, mely sok nemzet tradíciójában gazdag, szorosan összefonódott Shakespeare örökségével. Szemünkben a reneszánsz eme titánja sosem volt klasszikus, hanem mindig is kortársnak tekintettük, résztvevőnek abban a nemes küzdelemben, melyet az emberiség nagyszerű jövőjéért vívunk, s mely iránt a szovjet nép is annyira elkötelezett.⁹⁰

A kulturális ikonná vált Shakespeare népszerűsítésére a könyv lapjain kívül a színház is kiváló lehetőséget teremthet, ami eleinte azért is volt kissé problematikus, mert a bolsevikok hamar felismerték, hogy a színház – ahogyan ma a televízió – a politikai és kulturális vita platformjául szolgálhat, ezért különleges figyelmet igényel. Első rendeleteik egyike ezért 1917-ben a színházak államosítása volt, melyet a propaganda eszközeként az Oktatási Hivatal ellenőrzése alá helyeztek.

Nem meglepő, hogy Lenin és Sztálin is gyanakvással tekintettek a színházra, ami egyrészt a kor legfontosabb művészi és politikai műfaja volt, egyúttal azonban a legbizonytalanabb és a legkevésbé kontrollálható is. Egyik legnagyobb „hibája” a megismételhetetlenség, a pillanatnyiség, így nem csodálkozhatunk azon, hogy Sztálin például jobban kedvelte a mozit, amelyet sokkal könnyebben lehetett ellenőrizni. A kreatív rendezők, találékony és bátor fordítók, színészek segítségével azonban a Shakespeare-recepció színes, összetett változata bontakozott ki a Szovjetunióban is. A közönség sem volt természetesen homogén, s megtalálta az interpretációkban a neki szóló – vagy az éppen hallani kívánt – üzeneteket, mivel a cenzúra „szofisztikált interpretálókat szül.”⁹¹ A magyar rendező, Sándor János, ezzel kapcsolatban úgy vélekedik, hogy a megfogható hatalom kijátszható:

⁹⁰ Ibid. 3.

⁹¹ Ibid. 6.

A rendszert ki lehetett játszani. [...] Ha valamit el akartam mondani, ahhoz kellett bizonyos ravaszság is. Képletesen szólva: ha nem lehet hegedülni, el kell zongorázni. Ha azt sem lehet, legitározom. Tehát mindig lehetett megoldásokat találni akkor is.⁹²

A színház eszköztárát egyébként a szocialista propaganda is használta. Hogy hatalmukat szimbólumokon keresztül is legitimizálják,

(...) a szocialista sikerpropagandát dicsőítő vizuális imázsokon /az/ új, a kommunista hatalmat legitimizáló emlékhelyek, emlékművek és épületek [...] valamint a kommunista hatalmat hirdető szimbólumok [...] konstruálásán keresztül megpróbálták elérni, [...] hogy a nap minden órájában mindenütt, mindenkit arra emlékeztessenek: visszavonhatatlanul új keretek között él, s a változások immár kérlelhetetlenül a legapróbb részletekig hatoltak.⁹³

Így a teatralitás szabályai szerint rendeződött mindennapi életben a szocialista állam lakói minden pillanatban szembe találták magukat a megváltozott körülményekkel, s az „államszínház” szabályaival. Ez a központilag, mesterségesen kialakított konszenzus egyre inkább behatolt a társadalom szélesebb rétegeibe is, a mindennapokba, s az emberek a szocialista színjáték szereplőiként elfogadták a felülről rájuk kényszerített játékszabályokat, a társadalom színpadán és az otthon játszható szerepeiket egyaránt.⁹⁴

Shakespeare népszerűsége a szocialista propaganda számára több okkal magyarázható. A drámaköltőt nem csupán spontán művészek, bárdolatlan zseninek tekintették, hanem

⁹² Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

⁹³ Imre, Zoltán. *A diktatúra teatralitása és a színház emlékezete: Rákosi Mátyás és a Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia előadása.* <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/405.htm> (2010. 09.15)

⁹⁴ Schandl, Veronika. „Sasok, héják és kányák” in: *Látzanak, mert játszhatók.* op.cit. 207.

elsősorban szociális és politikai gondolkodónak, aki képes észrevételeit a közönség felé a tanítás célzatával közölni. Ezáltal a tömegek tanítójává vált, és a későbbi „progresszív íróknak” is például szolgált, akik megtanulhatták tőle, hogyan harcoljanak saját koruk igazságtalanságai ellen.⁹⁵ Engels szerint pedig Shakespeare kora a legdicsőségesebb progresszív forradalom volt, mely titánokat követelt és egyúttal titánokat is nevelt. Saját korukat is ilyenek tartották, amely ugyancsak titánokat követel, és azokat is nevel ki magából.⁹⁶ Shakespeare az internacionalizmus par excellence képviselőjének számított, akit ily módon valamennyi szocialista ország magáénak tudhatott. Az is igaz azonban, hogy nem minden darabot fogadtak egyformán a kultúrpolitikusok. A rendszer leginkább a komédiát részesítette előnyben, melyek nem csupán a szocialista nép általános optimizmusát tükrözték, hanem azt a célt is szolgálta, hogy emelkedettebbé tegye a nemzetek kedvét és elősegítse a szocialista állam építését. Érdekes jelenség azonban, hogy amennyiben egyszer már írásban elfogadásra kerültek, a kanonizált darabokat általában nem bolygatták többé, még akkor sem, ha a színházban szubverzívnek bizonyultak. A színházi szakemberek pedig nem utolsósorban úgy érezhették, hogy Shakespeare a nyugat-európai kultúra szabadabb levegőjét hozza magával, és azt az illúziót, hogy a Fal ellenére mégiscsak egy nagyobb, tágabb és szabadabb kulturális régió tagjai lehetnek.⁹⁷

A második világháború után a Szovjet Birodalom a Keleti Blokkban országról országra terjesztette a marxista doktrínát és a kommunista ideológiát. Bár a szovjet diktatúra erős politikai kontrollt gyakorolt, minden holdudvarába kerülő ország másként vette át a marxista elveket, s mindez elmondható a színházról is. Ennek értelmében a második világháború utáni lengyel, magyar és jugoszláv Shakespeare-produkciók a kulturális örökség

⁹⁵ Shurbanov-Sokolova. op. cit. 145.

⁹⁶ Makaryk-Price. op. cit. 59.

⁹⁷ Schandl, Veronika. *Socialist Shakespeare Productions in Kádár-Regime Hungary. Shakespeare Behind the Iron Curtain*. UK: The Edwin Mellen Press, 2008, 11-12.

és a kommunista ideológia közötti kompromisszumon alapultak.⁹⁸ A sztálini éra alatt egyébként Shakespeare csillaga leáldozóban volt, halála után, 1953-ban azonban Hruscsov enyhülést jelentett be a politikai és kulturális életben, így a drámaköltő iráni érdeklődés újra előtérbe kerülhetett.

Érdekes módon ezekben az országokban Shakespeare egyszerre volt a kommunista ideológia támogatója és aláásója, azaz szubverzív is. Egyes művészeket segíthetett az önkifejezésben vagy a szocialista eszme propagálásában, míg másokat bebörtönöztek vagy éppen a Gulágon tüntek el örökre. Mindazonáltal, a politikai Shakespeare változatossága és széles skálája ellenére, ezek az országok mégiscsak egy ideológiai univerzumhoz tartoztak, mely a hetvenes évek végére és a nyolcvanas évekre az enyhülés irányába haladt, így egyre több művészt már a veszélyes zóna kipróbálására ösztökélt.⁹⁹ Magyarország vonatkozásában is elmondható, hogy az addig oly ritkán színpadra állított királydrámák, mint például a Lancaster-tetralógia (*II. Richárd, IV. Henrik* 1-2. rész, *V. Henrik*) darabjai ebben az időszakban – a hetvenes évektől kezdődően – mind gyakrabban kerültek bemutatásra.

A rendszer elleni kritika a keleti blokkban mindvégig jelen volt a színházban, ahogyan azt az alábbi példák is mutatják. A régió egyik legnyíltabban rendszerellenes *Hamletjét* 1956-ben állították színpadra Krakkóban, közvetlenül a Szovjetunió Kommunista Pártjának XX. kongresszusa után, melynek legnagyobb eseménye Hruscsov zárt ajtók mögött elhangzott beszéde volt. Ebben úgy leplezi le a sztálinizmus bűneit, hogy azokért kizárólag az akkor már halott diktátort, Sztálint teszi felelőssé. A lengyel rendező, Roman Zawistowski úgy vágta meg a szöveget, hogy lényegében egyetlen kérdésre fókuszált: a politikaira. A produkció a sztálini elnyomás (és állandó megfigyelés, lehallgatás) elleni fájdalom és gyűlölet kifejezése volt. A „figyel”, „kérdőzködik” és a „börtön” szavakat címezték legtudatosabban

⁹⁸ Makaryk–Price. Op. cit. 5.

⁹⁹ Ibid. 8.

a közönségnek. A főhős, Hamlet fiatal, karizmatikus lázadó volt. Elsinore-ban például valamennyi függöny mögött kém rejtőzött, minden gyanúval és félelemmel teli volt.¹⁰⁰

A Vladimir Viszockij főszereplésével bemutatott „gitáros”*Hamlet* 1971-től 1980-ig, a művész fiatalon bekövetkezett haláláig volt műsoron. A rendező a híres Jurij Ljubimov volt, a színház pedig a fogalommal vált Taganka, a produkciót pedig 1976-ban Magyarországra is elhozták. Viszockij Hamlet-je egyszerű, szomorú, gyakran a halál gondolatával foglalkozó drámai karakter volt. Csupán alkalmanként voltak dühkitörései, melyek során nem csupán apja, hanem Claudius trónbitorlásának és elnyomásának valamennyi áldozatát meg akarta torolni. Az előadás során Sztálin zsarnoki diktatúrájának és Brezsnyev agressziójának árnyéka vetült a színpadra. Bár a produkciót meglehetősen hosszú ideig tolerálták, sőt engedélyezték, hogy részt vegyen az 1976-os belgrádi színházi fesztiválon, minden bizonnyal közrejátszott abban, hogy Ljubimovot 1984-ben száműzték.¹⁰¹ Mégis, a produkció bemutatása nagy eredmény volt az örökös cenzúrától terhes szovjet kulturális életben.

Említést érdemlő produkció volt Grúzia fővárosában, Tbilisziben a Rustaveli Nemzeti Színház *III. Richárd* előadása. Annak ellenére, hogy a történelem két hírhedt grúza, Sztálin és Berija uralma számos grúz Shakespeare-fordítót, színészt és rendezőt üldözött, a Rustaveli Színháznak sikerült megőriznie magas művészi színvonalát, a diktátorok halála után pedig újra virágzásnak indult a teátrum. Leghíresebb Shakespeare-rendezője Robert Sturua (1938 -) volt, aki hatalmas szakmai elismerést váltott ki, mikor engedélyt kapott arra, hogy produkcióját az 1979-es edinburgh-i Nemzetközi Fesztiválon mutassa be. Nagy-Britanniába később is visszatért a darabbal, sőt 1981-ben részt vett az Avignon-i Fesztiválon is.

A rendező a cinikus, ironikus és a komikus vonásokat is kidomborította mind Richárd karakterében, mind pedig a teljes darabban, a tragédia és a bohózat, dráma és melodráma, kegyetlenség és ostobaság lenyűgöző elegyét kínálva a közönségnek. A címszerepet Ramaz

¹⁰⁰ Stribny, Zdenek. *Shakespeare and Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2000, 100-101.

¹⁰¹ *Ibid.* 120.

Chkhikvadze alakította, aki elutasította a hagyományos romantikus gonosz hős megközelítést, sőt a púpos hát sem volt része a figurának. Ehelyett sötét napóleoni kabátot viselt a színpadon, járása enyhén sánta volt. Arca akkor volt a legrémisztőbb, amikor barátságosnak vagy szerelmesnek mutatkozott, cápamosolyával. Mozdulatlan, vérben forgó szemével és vékony, kékre festett ajkával úgy csókolta meg Lady Annát, mintha vért szívna ki a nyakából. Fasiszta és sztálinista Napóleon, valamint bohóc is volt egy személyben. Már az előadás kezdetétől követte Richárdot egy szinte angyali szépségű, hosszú fehér kabátba öltözött ifjú, Richmond, a későbbi VII. Henrik. Később egy rózsásarcú bohóc is megjelent a színen, aki könnyed táncával s a fehér ruhás ifjú felé tett kacsintásokkal jelezte a közönségnek, hogy Henrik uralkodása sem ígér szebb jövőt elődjénél. Sturua látványos bemutatójával a politikai üzenet és a célzottan színházi szórakoztatás jól sikerült kombinációját nyújtotta.¹⁰²

A Német Demokratikus Köztársaságban Piet Drescher (1940 –) két rendezését érdemes megemlíteni. A rendező számára Shakespeare bármely szerzőnél kiválóbb kortárs drámaköltőnek bizonyult, akinek művei felszínre hozták a direktor tudatalatti aggodalmait. Drescher *Macbeth*-rendezésének (1978) kulcsszava a „manipuláció” volt. A boszorkányok például televíziós hostessként jelentek meg a színen, s az ő hízelgésük ébresztette fel Macbeth kielégíthetetlen ambícióját. Amikor hatalmat szerzett, természetesen már ő manipulált másokat.

Drescher 1983-as potsdami *Hamlet*-rendezése minden bizonnyal a valaha bemutatott legnyilvánvalóbb politikai utalásokkal telt Shakespeare-produkció. A Berlin melletti Potsdbamban szovjet katonák állomásoztak, és a szögesdrótjáról valamint a géppuska lövedékállásairól hírhedtté vált Berlini Fal is a közelben helyezkedett el. A színházlátogatók már akkor szembesültek a militáris környezettel, mikor beléptek a színház udvarába, amelyet laktanya-udvarrá alakítottak át. A katonák fel-alá járkáltak az udvaron, a szögesdrót pedig

¹⁰² Ibid. 120-121.

majdnem eltorlaszolta a színház bejáratát. Hamlet humanista eszméket próbált követni egy olyan országban, mely teljes állami kontroll alatt áll. Claudius király, diktátor és gengszter is volt egy személyben. Polonius azon kérdésére, hogy mit olvas, Hamlet földre dobta a párt hivatalos lapjának, a *Neues Deutschland*-nak egyik számát. A tragikus végkifejlet után a halott főszereplők egy hősi emlékművé álltak össze, hogy a túlélők megemlékezhessenek Claudius és Gertrudis „dicső” uralmáról, s egyúttal a jövő generációjának megfélemlítésének, engedelmségére nevelésének lehetőségére is utalást tegyenek. Az egyedüli szemtanú, aki felnyithatta volna a túlélők szemét, Horatio volt, őt azonban Fortinbras elővigyázatosságból már korábban leszúrta.¹⁰³

Bulgáriában 1964-ben volt a *II. Richárd* ősbemutatója Szófiában, Vili Tsankov rendezésében. Az előadásról szinte semmit nem írtak a korabeli lapok, s azt is csupán egy későbbi forrásból lehet tudni, hogy hamarosan levették a műsorról, mivel – hasonlóan valamennyi korabeli „eredeti”-nek bélyegezett produkcióhoz – „formalistának” ítélték. A produkciót részleteiben elsősorban a későbbiekben készített interjúkból lehet rekonstruálni, melyekből az tűnik ki, hogy egészen más oka volt a letiltásnak. A rendező egyre határozottabbá váló politikai nézeteit ugyanis Shakespeare drámáinak bemutatásán keresztül is kifejezte. Olvasatában Richárd udvara Bizánc pompáját idéző aranyban, prémekben és bársonyban pompázik, a felszín alatt azonban durva pénzügyi érdekek húzódtak. Az ország „rothadt kötlevélen / A gyalázatnak adta meg magát” (2.1.2.), s akik eladták, dekadenciába süllyedtek. Az elpuhult, élvhajhász vezetéssel szembeni ellenállás a színpadon a pusztá mormogásból, elégedetlenségből nyílt lázadássá nőtt ki magát. A bolgárokat tehát - akik megelégedtek a „csendes mormogással” - mindez arra emlékeztethette, hogy a mostani helyzet, a rendszerrel szembeni csendes elégedetlenkedés csupán előkészület a zsarnokság elleni valódi reakcióra.¹⁰⁴

¹⁰³ Makaryk-Price. Op. cit. 205-209.

¹⁰⁴ Shurbanov- Sokolova. Op. cit. 186.

3.3 A kultúra és a színház Magyarországon a Kádár-(Aczél)- korszakban

A Magyarország történetét nagyban meghatározó Kádár-korszaknak a négy évtizedes magyarországi pártállami rendszer (1947-89) leghosszabb ideig, csaknem három évtizedig (1956-1989) tartó szakaszát nevezzük.

A szovjet típusú diktatúra fénykora Sztálin halálával (1953) ért véget. Standeisky Éva történész szerint már ekkor megkezdődött a lassú bomlás, amely több évtizedig tartott. A bomlás Magyarországon is folyamatos volt, melynek során reformperiódusok és konzervatív visszarendeződési kísérletek váltották egymást. A Kádár-korszak a magyarországi bomlási folyamat hosszú, több szakaszra osztható periódusa, melynek folyamán a szocialista realizmus – a marxista-leninista államideológia irodalmi, művészeti megfelelője – jelentésváltozáson ment át, mivel lényegében kiürült, valóságidegen párt dokumentumokban előforduló fogalommmá vált.¹⁰⁵

1956-ban a színház megszokott működési rendje is változott. A látványosság kikerült az utcára vagy más közösségi térbe. Mintegy utcai performansz keretében szavalták a *Nemzeti dalt*, melyet a *Himnusz* és a *Szózat* éneklése követett. A népi színjátszás formái is megjelentek: madárijesztőre emlékeztető szovjetkatona-korpusz volt látható a főváros forgalmas utcáján, az egyik vidéki településen pedig az utált párttitkárt ültették szekérre és kocsikáztatták végig az utcákon. Ezekben az esetekben a politika a folklórral érintkezve mintegy igazságosztó, feszültséget levezető népnünpéllé, performanszá vált.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Standeisky, Éva. *Cipő fűzővel. A hatalom és az irodalmi elit.*

<http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/cipofuzo> (2010.09.15)

¹⁰⁶ Standeisky, Éva. *Politikafüggő színház.* <http://epa.oszk.hu/00900/00995/00012/pdf/szemlestad.pdf> (2010.09.16)

1956 a forradalom bukása ellenére is határkönek számít, hiszen nyilvánvalóvá vált, hogy a kialakult kommunista politikai berendezkedés nem változtatható meg, a politikai intézmények pedig beláthatatlan ideig nem tehetők demokratikussá.¹⁰⁷ A forradalom leverését a magyar történelemben minden eddigig felülmúló méretű megtorlás követte, melynek célja a társadalom megfélemlítése volt. A Kádár-rendszer legitimitása érdekében átírták az eseményeket, meghamisították a tényeket, átértelmezték az összefüggéseket. A forradalmat ellenforradalomnak kiáltották ki, a benne résztvevőket pedig gyilkosoknak, bűnösöknek, a nép ellenségeinek nevezték. A közvetlen megtorlást követően a konszolidációval párhuzamosan próbálták a forradalom eseményeit a feledés homályába száműzni, melyre Mérei Ferenc szövegével az „össznépi elfojtás” kifejezést használhatjuk. Az emberek zöme „rövid idő alatt „elfelejtette”, kitörölte emlékezetéből akkori élményeit, érzéseit, véleményét; hallgatott és elhallgatott, elfogadta – legalábbis látszólag – a hivatalos ideológia, illetve propaganda értékelését.”¹⁰⁸ Mindez nemcsak hivatalos szinten, hanem a magánszférában is megtörtént, hiszen a legtöbb családban egészen 1989-ig tabutéma volt a forradalom és az azt követő megtorlás.

A konszolidálódó Kádár-korszak politikájának egyik meghatározó tevékenysége volt a társadalom minél szélesebb körű depolitizálása, semlegesítése. A politikusok a korábbi eseményekből részben okulva igyekeztek helyreállítani a magánélet szuverenitását, bízva abban, hogy ez megkönnyíti majd a társadalom politikai lojalitásának kialakítását és fenntartását. Mindeközben azonban a közösségi terekben – iskolák, munkahelyek, közintézmények – a politika továbbra is jelen volt, így az ideológiai szempontokat és elvárásokat, csökkenő mértékben ugyan, de továbbra is érvényesítették.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Valuch, Tibor. A „gulyáskommunizmus” in: Romsics Ignác (szerk.). *Mitoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*, Budapest: Osiris, 2002, 361-390, 365.

¹⁰⁸ Kőrösi Zsuzsanna, Molnár Adrienn. „Ha valami tabu, akkor azt az emberek lassan eltemetik...” *A megtorlás következményei az ötvenhatosok második nemzedékének életében.*

<http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmanyok/kadarrendszer/tabu> (2010.09.10)

¹⁰⁹ Valuch, Tibor. op. cit. 366.

A kádári hatalom teljes körű konszolidálódásával egybeesik a „gulyáskommunizmus” kibontakozása, mivel az életkörülmények érzékelhető mértékű javulása ennek a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek végéig tartó periódus politikájának az alapját jelentette.¹¹⁰ A „gulyáskommunizmus”¹¹¹ elsősorban publicisztikai fordulat, ezzel jelölik a kelet-európai átlagtól számos ponton – többek között a jobb élelmiszer- és áruellátásban – eltérő, de a nyugat-európai átlagot el nem érő magyar erőviszonyokat.¹¹²

A politikai mechanizmusok működésében már az 1956-ot követő megtorlásokat lezáró korai Kádár-korszakot követően fokozatosan érdemi módosulások figyelhetők meg, melyekre leginkább az „élni és élni hagyni” pragmatikus elvének a mind szélesebb körű alkalmazása volt a jellemző. Lassan a kiszámíthatatlanság, a holnaptól való állandó félelem érzése is mérséklődött. A legfontosabb változás azonban a represszió, a nyílt erőszak alkalmazásának lassú háttérbe szorítása volt, hiszen a hatvanas évek közepétől már nem voltak látványos politikai perek, nem volt elsődleges cél a totális megfélemlítettség érzésének fenntartása a társadalom széles köreiben. A politikai rendőrség azonban továbbra is állam volt az államban. A megfigyeltek magas száma és a meglehetősen nagy létszámú besúgóhálózat működtetése is jelezte a szoros ellenőrzést, a diktatórikus viszonyokat. S bár a „csengőfrász” már nem tartozott a mindennapi életérzések körébe, pontosan tudni lehetett, hol vannak a mozgásszabadság határai a „legvidámabb barakkban”. A jobb életkörülmények utáni természetes vágyakozás s azok elérésének lehetősége sokak számára feledhetővé tette azt, hogy hol is éltek valójában.¹¹³

A hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján azonban kezdett kiderülni, hogy a külföldi hitelfelvételből finanszírozott gazdasági és életszínvonalbeli növekedés nem tartható fenn

¹¹⁰ Ibid. 388.

¹¹¹ A korszak második részét „fridsiderszocializmusnak” is nevezik. Ezeknek a meghatározásoknak az ironikus volta önmagában is jelzi a vonatkozó társadalmi helyzetek felemáságát, a látszatot és a valóságot.

¹¹² Valuch, Tibor. op.cit 364.

¹¹³ Ibid. 366-367.

tovább. Ez egyúttal a kádári konszolidáció „gazdasági alapjainak” az összeomlását is jelentette.¹¹⁴

A Kádár-korszak, a „gulyáskommunizmus” iránti nosztalgiazás¹¹⁵ még manapság is jelen van elsősorban a legidősebb generáció körében. Valuch Tibor megjegyzi, hogy „napjainkban a Kádár-korszak olyan mitizált emlékezetének megerősödését is tapasztalni lehet, amiben már nem a forradalmat leverő, hanem a néppel összekacsintó, az orosz megszállást már-már Bethlen Gábor-i ügyességgel kijátszó Kádár-kép a meghatározó.”¹¹⁶ Standeisky Éva is megjegyzi, hogy „túl hamar felejtünk.”

A Kádár-korszakban a kulturális életben is változás figyelhető meg, hiszen az irodalompolitika és az irodalmi élet korábban, Révai József kulturális egyeduralma idején (1949-53) követte leginkább a szovjet mintát. Révai szerint a diktatúra – s egyúttal a diktatúra irodalma, művészete is – csak vaskézrel irányítható, hiszen a polgári demokrácia felé tett legkisebb engedmény a hatalom fellazulásához vezet. Az ellenfelet nem meggyőzni, csak legyőzni lehet. Tiltani és támogatni szabad csupán, semmi esetre sem lehet azonban teret engedni valamiféle depolitizált, köztes irodalomnak és művészetnek, mert a „megtúrt” ellenség a legveszélyesebb bomlasztó. A Kádár-korszak politikusai viszont már arra kényszerültek, amitől Révai óvott: résnyire nyitották a kaput a Nyugat előtt, és rendszeridegen, rendszerbomlasztó alkotásokat is kénytelen-kelletlen a nyilvánosság elé engedtek. A kizárólagosságot a korlátozottság váltotta fel.

A kultúra irányítói abban bíztak, hogy a meggyőzés és kényszer ügyes kombinálásával a rendszer nem csupán fenntartható, hanem még tökéletesíthető is. Az „ostor és mézes

¹¹⁴ Ibid. 372.

¹¹⁵ A „gulyáskommunista” időszakra napjainkban nosztalgiaival emlékezők általában megfedkeznek az életkörülmények javítása érdekében hozott egyéni, családi áldozatokról, a társadalmi devianciák – öngyilkosság, alkoholizmus – gyorsuló ütemű terjedéséről, az egészségügyi állapot változásában megjelenő kedvezőtlen tendenciákról, s arról a frusztrációról, ami az egyes emberek által kitiűzött és a rendszer korlátai között megvalósítható életcélok különbségéből eredeztethető. Hankiss Elemér, Manchin Róbert, Füstös László. *Az életcélok szerepe az emberek életében*. Budapest: MTA Szociológiai Kutató Intézete, 1980. Idézi ibid. 389.

¹¹⁶ Ibid. 362.

madzag”-taktika azonban hosszú távon kudarcot vallott, és alkalmatlanak bizonyult a bomlási folyamat feltartóztatására.

A Kádár-korszak kulturális életében a korábbi időszakhoz képest az is változást jelentett, hogy csökkent az irodalom privilegizált szerepe. Egyrészt a kiépült, modernizációra kényszerült rendszernek tudósokra, szakemberekre volt szüksége, másrészt pedig a hatalmon lévők túlértékelték az írók 56-os, rendszerjavító szándékú lázadását, s – megfelelő pártbeli szellemi kapacitás híján – nem szívesen bocsátokztak vitába velük, inkább a megegyezés lehetőségeit keresték. Kádár például, Rákosival ellentétben, nem szívesen találkozott írókkal.

A hatvanas években engedékenyebb légkörben féllegálisan, suba alatt már megjelentek az elfojtott eszmék, a kielégítetlen politikai elképzelések – demokratikusak és antidemokratikusak egyaránt. Egyúttal azonban az egyre inkább formális hivatkozási alappá váló államideológia megkérdőjelezhetetlen is maradt. Kádár a legszűkebb vezetői körben, a Politikai Bizottság 1972. májusi ülésén így fogalmazta meg a dogmát: „marxizmus és szocializmus legyen elsősorban, ideológiai és politikai ismeretekre van szükség az irodalomban, az ismeretterjesztésben, és csak utána jöhet a szakma.”¹¹⁷

A korszak ugyan Kádár-korszakként vonult be a történelembé, de mivel Aczél volt a második főember (Kádár után az Örök Második), Kádár-Aczél korszakként is szokás emlegetni. Az utóbbi elnevezés főképpen kulturális tekintetben indokolt, hiszen Aczél György harminckét éven át, 1957-1989 között a magyar kultúrpolitika legmeghatározóbb és egyúttal legellentmondásosabb személyisége is volt.

Az Appel Henrik néven született politikus a családtagok elmondása szerint mindig is színész szeretett volna lenni.¹¹⁸ Azt is lejegyezték róla, hogy 1936-ban beiratkozott az Országos Magyar Királyi Színművészeti Akadémiára, s azt is tudjuk, hogy 18-19 éves

¹¹⁷ Ständeisky, Éva. *Cipő fűzővel: A hatalom és az irodalmi elit*. op. cit.

¹¹⁸ Varga, Ágota. *Aczél I-II.* rész (DVD). Mokép, 2009.

korában egy szociáldemokrata rendezvényen Hamlet nagymonológiával lépett a színpadra.¹¹⁹ Tehetségesnek tartották, de inkább versmondóként, mint színészként. Kádár hatalomra jutása után Aczél a kultúra irányításával bízták meg, mivel Kádár köztudottan nem kedvelte, nem értette az értelmiséget. Pontosan ismerte viszont Aczél manipulációs képességét, személyes hatóerejét és kulturális tájékozottságát, melyek közül mindre szükség volt az értelmiség megnyerésének kényes folyamatában: „Az értelmiség ugyanis veszélyes réteg, amely képes akár forradalmat is kirobbantani.”¹²⁰

A Kádár pártján álló Berez János leírása szerint Kádár nem kedvelte túlzottan Aczél:

Aczél György mindig is önmaga volt [...] és jelentős mértékben Kádár érdekében lépett fel, bár inkább összezavaró szerepet játszott a maga megrögzött intrikusságával. Nagyon kedvelte, ha a különböző erők összecaptak, ő mindkét oldalt fütötte, majd Kádárnál jeletkezett, mint békítő. Aczél színészként volt politikus, és politikusként színész. [...] Számára a viták emberi konfliktusokat jelentettek. Személyi kérdésekben csak hívek, szövetségesek vagy ellenfelek, ellenségek léteztek. Közös álláspont kialakítása helyett mindig győzelemre törekedett.¹²¹

Konrád György író szerint is kiszámíthatatlan¹²², manipulatív személyiség volt:

„Aczél az úgynevezett liberális magyar kultúrpolitika arca volt. A machiavellistája. Aki megmondja, hogy most nem lehet könyvet kiadni, filmet

¹¹⁹ Révész, Sándor. *Aczél és korunk*, Budapest: Sík Kiadó, 1997, 11-13.

¹²⁰ Aczél György, a kulturátor. *Kádár után az örök második*. XXI. Század-Kormos Gyula, <http://www.rtlhirek.hu/cikk/104561> (2010.09.05)

¹²¹ Berez János. *Kádár élt...2 - az velünk van.*, Budapest: Duna International Kft., 2008, 59-60.

¹²² Konrád elmondása szerint Bíró Yvette férje külföldi balesetekor egyből Aczél-t hívta, aki azonnal repülőre küldött érte. Később viszont Aczél váltotta le a *Filmkultúra* éléről. Varga, Ágota. Op. cit.

megcsinálni, várjanak vele. Amikor ellaposodik a dolog, majd elő lehet venni. Egyfelől békés ember volt, aki békét akart teremteni az értelmiség és a pártállam között, másrészt viszont élvez(het)te azt a szerepét, hogy ő milyen fontos. Mondta is valakinek: „Szeretem, ha kérnek.”¹²³

Igen fontos volt számára, hogy szoros kapcsolatot ápoljon a művészvilággal. Baráti viszonyban volt többek között Radnóti Miklóssal, Vas Istvánnal, Illyés Gyulával, Kovács Margittal, hogy csak néhány nevet említsünk. Jancsó Miklós elmondása szerint Aczél mindenkit megkörnyékezett, meghívott magához beszélgetni vagy vacsorázni.

1957. augusztus 6. volt a nevezetes „három T” elv¹²⁴, azaz a támogatni-tűrni-tiltani korszak kezdete. A dokumentumban – mai nyelvre lefordítva – a Párt vezetősége előírta, hogy támogatni azt kell, aki felkérésre azt csinálja, amit a Párt kért tőle. Tiltani kell, aki a rendszert körbebástyázó tabukat megsérti, tűrni pedig azt kell, aki e kettő között van. A nevezetessé vált dokumentumot Aczél fogalmazta meg és terjesztette elő. Révész Sándor szerint a „három T” hivatkozás volt arra, hogy a kultúrpolitikusok azt tehettek, amit jónak láttak. Ez volt a kézivezérlés hivatkozása. A kultúrát a pénzek felett rendelkező Aczél ízlése irányította.¹²⁵

Ha a művészek nem értettek egyet és ellenálltak, akkor nem a Gulag és a KGB várta őket, mint a Szovjetunióban, hanem a puhítás kifinomultabb eszköze, amit kegygazdálkodásnak neveztek. Aczél tökélyre fejlesztette ezt az adok-veszek politikát, a legtöbb esetben ugyanis megtalálta azt a pénznemet, amellyel az adott művészt, de leginkább a lojalitást megvásárolhatta. A támogatók igazán jól élhettek, ám természetesen ők is az

¹²³ Ibid.

¹²⁴ A híres-hírhedt „három T” elve Dr. Koltai Dénes, a Pécsi Egyetem dékánja, egykori párttitkár szerint egy miskolci fórumon pattant ki „Gyuri bácsi” fejéből. Varga, Ágota. Op.cit.

¹²⁵ Ibid.

éppen megengedhető hosszúságú pórázon. Aczél nem egy művészt valósággal tönkreszeretett.¹²⁶

Az aczéli kegygazdálkodáshoz azonban az is hozzátartozott, hogy aki nem volt lojális a hatalomhoz, vagy művészfelfogása eltért a „hivatalostól”, az a perifériára szorult, ugyanis szilenciumot kapott, kirakták az állásából. Mészöly Miklós vagy Eörsi István írásai például jó ideig nem jelenhettek meg. Sokáig dobozban maradt Mészáros Márta *Napló gyermekeimnek* című alkotása, Bacsó Péter *Tanúját* „kísérleti filmnek” tekintették, és csak egyetlen moziban játszották. Konrád Györgynek, Heller Ágnesnek és Fehér Ferencnek pedig javasolták, hogy hagyják el az országot.¹²⁷

Herskó János filmrendező és egykori stúdióvezető is megszólal – Aczél egykori irodájában találkozik Aczél lányával, Ágnessel – a kultúrpolitikussal való ellentmondásos viszonyáról. A rendező szerint ugyanis bármelyik nap megtörténhetett, hogy Aczél fülébe jutott valami, és akkor hirtelen minden megváltozott. Ezért határozott úgy Herskó, hogy inkább elmege az országból. Elmondása szerint a korszakban magyar feudalizmus volt:

Van egy vezéralak, aki megmondja, hogy mi van, ahova be kell sorolni [...] Hiányoznak [...] a valódi polgárok, akik önállóan gondolkodnak, állnak ki azért, amit gondolnak. Nem azért, mert X mondja.¹²⁸

Herskó 1985-ös hazatérése után felkereste Aczélt, aki szerint annak idején Herskó művészi krízisbe került. A rendező azonban így érvel:

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Sándor Zsuzsanna. *Aczél György és kortársai. Ítelkezések nélkül*. <http://www.168ora.hu/arte/itelkezések-nelkul-32444.html?fejezet=1> (2010.09.10)

¹²⁸ Varga, Ágota. Op.cit.

Nem én kerültem művész krízisbe. A rendszer került krízisbe. [...] 68/69-ben tudni lehetett, hogy itt valami nem stimmel. A reform nem működik. A birodalmi rendszer nem akarja.¹²⁹

A közérzetcentrikus politikának része volt az is, hogy igyekeztek minden ügyet minél gyorsabban és csendesebben elsímítani. Ehhez viszont Aczélnak is mindenről tudnia kellett, ami a kulturális életben zajlik. Ezért is volt szüksége annyi „baráti” vacsorára. Aczél leginkább attól tartott, hogy a különböző értelmiségi csoportok esetleg összefognak ellenük, ezért az „oszd meg és uralkodj” elvét gyakorolta. A „belső megosztás” kultúrpolitikáját szolgálták a besúgók is. Nem tudni, Aczél adott-e utasításokat arra, kiket figyeljenek meg, de – Standeisky szerint – a belügy magától is tudta a dolgát, s Aczél rendszeresen olvasta a jelentéseket. A beépített emberek feladata nem csupán a megfigyelés és besúgás volt, hanem az ellentétek szítása is. Például, magánéleti konfliktust kellett gerjeszteniük értelmiségiek között, ezzel is gátolva összefogásukat. A művészek sokszor jól tudták, ki a „tégla,” de azért meg lehetett téveszteni őket.¹³⁰

Aczél az irodalompolitikát külön, saját területként, mintegy a miniszter fennhatósága alól kivonva próbálta kézben tartani a saját helytartójaként kezelt miniszterhelyettesen, Tóth Dezsőn keresztül, amivel 1977-től folyamatosan tartotta a feszültséget a minisztérium vezetésében.¹³¹ Aczél Pozsgay Imrével való feszültségét, a kultúra átpolitizáltságát a Nemzeti Színházhoz kapcsolódó eseményeken is nyomon lehet követni. 1978-ban megpezsdült Budapest színházi élete, a vidék színházi megújulása ugyanis elérte a fővárost is. A legjobb vidéki színházakból, Kecskemétről, Szolnokról és Kaposvárról rendezők, vezető színészek és színházvezetők érkeztek a fővárosba, elsősorban a Nemzeti Színházba. Székely Gábor és

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Sándor, Zsuzsanna. *Aczél György és kortársai. Ítélezések nélkül*. <http://www.168ora.hu/arte/itelkezesek-nelkul-32444.html?fejezet=1> (2010.09.12)

¹³¹ Révész, Sándor. *Op.cit.* 267.

Zsámbéki Gábor, a fiatal szolnoki és kaposvári színigazgatók Pozsgay segítségével kerültek a Nemzetibe, Aczél pedig igazgatónak a maga emberét, Nagy Péter irodalomtörténész jelölte. Azt a Nagy Pétert, aki köztudottan ellenséges viszonyban állt Zsámbékiék Nemzeti Színházbeli támogatójával, Major Tamással. A hatalmi harc vége az lett, hogy Major több mint három évtizednyi igazgatóság, főrendezőség után 1978-ban kiszorult a Nemzeti vezetéséből. Ahogyan Révész írja: „a „torzsalkodás” fő oka valóban nem Major volt, hanem az, hogy Pozsgay és Aczél háborúja a „Gáborok” és Nagy Péter háborújaként leképeződött a színházban.”¹³²

A Nemzeti látogatottsága egyébként azóta sem érte el azt a szintet, amelyet Székely és Zsámbéki tevékenysége alatt elért. A Nemzeti vezetői 1982-ben együtt buktak Pozsgayval (a színházat Malonyai Dezső igazgató és Vámos László művészeti vezető irányítása alá helyezték), akinek az volt az utolsó miniszteri ténykedése, hogy megalapította a Katona József Színházat. Oda „mentette át” Székelyt, Zsámbékot, Majort, Gobbit és mindazokat, akik ragaszkodtak a „representatív nemzeti színjátszáshoz.” Aczél nem lelkesedett ezért a megoldásért, pedig a Katona azután a legnagyobb nemzetközi hírnevet és a legtöbb elismerést szerző magyar színház lett.¹³³

A politikai és az átpolitizált kultúracsatározások közepette a hetvenes-nyolcvanas években új értelmiségi nemzedék tűnt fel, melyre a kultuszvezér praktikái már kevésbé hatottak. Átvette a terepet egy olyan generáció, amelynek nem voltak emlékei a háborúról. Révész így ír erről:

Mindaz a védelem, amit Aczél fel tudott ajánlani nekik, értékét veszítette. Amikor őt '82-ben kinevezték kb-titkárnak, kapott még egy esélyt arra, hogy az értelmiség újabb generációit a szocializmus szolgálatába állítsa. De kudarcot vallott.

¹³² Ibid. 268.

¹³³ Ibid. 269.

Anekdota szerint amikor Aczél behívatta Nadas Pétert, s próbálta rávenni, hogy méltassa az MSZMP érdemeit, az író rávágta az ajtót. Aczél egyébként élete végén többeknek elismerte, hogy nem volt ereje, ideje újrakötni a paktumokat az új nemzedékkel, pedig erre folyamatosan szükség lett volna. A „kiöregedett” Aczélt 1985-ben háttérbe szorították, s előbb régi riválisát, Berecz Jánost tolták előre, majd a párt „népi szárnyát” képviselő Pozsgay Imrét.¹³⁴

Sokan egyébként azért is hódoltak be '56 után, mert belátták, hogy az adott politikai körülmények között jobbat úgysem várhatnak, hiszen, ha Kádárék megbuknak, Rákosiék jönnek vissza. Ettől maga Aczél is rettegett. Ständeisky Éva szerint azonban ez a félelem eltűzött volt, mivel a hatvanas évek elejétől a sztálinista visszarendeződésnek már nem volt realitása. Az ijesztgetéssel azonban fegyelmezni tudták az embereket.”¹³⁵

A színházak helyzetével, szabadságával kapcsolatban többféle megközelítéssel találkozhatunk, melyek legtöbb esetben nem voltak függetlenek Aczél György személyétől. Szóbeli közlésekből értesülhetünk például arról, hogyan tiltottak be darabokat. Szolnokon Schwajda György be akarta mutatni a hazánkban akkor már évtizedek óta nem játszott *Velencei kalmárt*, melyre a minisztérium nemet mondott. Aczél viszont nagy nehezen rábólintott, de kérte, hogy egyelőre maradjon titokban az engedélye. Major Tamás révén azonban elterjedt a hír, mire Aczél dühös lett („elpofáztátok a dolgot”), s nem engedélyezték a bemutatót, Schwajda pedig lemondott.¹³⁶

¹³⁴Sándor, Zsuzsanna. Op.cit.

¹³⁵Ibid.

¹³⁶Révész, Sándor 270. Szikora János rendező pedig Nadas Péter *Takarítás* című darabjának bemutatását szerette volna elérni. Először Pécsen próbálkozott 1979-ben, amit egy rendezői interjú szerint maga Aczél akadályozott meg. 1980-ban Győrött végül bemutatták a darabot, ahol a megyei párttitkár személyesen nézve a próbákat referált Aczélnek, miközben a színikritikusokat eltanácsolták az előadástól. Mikor 1981-ben Aczél meglátogatta a győri színházat, látogatása nyomán kirúgták Szikorát. Révész, Sándor. op. cit. 270.

A Lancaster-tetralógia két rendezője, Sándor János és Kerényi Imre egyaránt úgy vélekedik, hogy voltak ugyan betiltások mindkettőjük rendezői pályafutása során,¹³⁷ s akkor azok valóban „nagyot szóltak” és látványosak voltak – Sándor Jánosnak egyik rendezését például főpróba közben tiltottak le¹³⁸ –, alapvetően azonban mégis meg tudták valósítani elképzeléseiket a színpadon. Kerényi szerint a nyolcvanas évektől egy idő után már a hatalom gyakorlói is igent mondtak, s tüntetően tapsoltak. S ha már egyszer elfogadták a darabot bemutatásra, nem szóltak bele a megvalósításba.

Az Agit-Prop. Bizottság¹³⁹ irataiból azonban az állapítható meg, hogy a nyolcvanas évek elején – legalábbis papírforma szerint – szigorodott a színházak központi irányítása. A színházak által elkészített műsorterveket először az illetékes tanács, azután a minisztérium, majd pedig az Agit-Prop. Bizottság vizsgálja felül. Ráadásul 1981-től kezdve előrehozták a színházak számára a műsortervek leadásának határidejét, és a műsortervnek két ütemben, két alkalommal kellett végighaladnia az egyeztetési soron. A minisztériumi szintű egyeztetést Tóth Dezső tartotta kézben, ő készítette az előterjesztést az Agit-Prop. Bizottság számára. A nem ismert művek szövegét a próbák megkezdése előtt két hónappal bekérték, és elolvasásuk

¹³⁷ Kerényi Imrének egyszer Háy Gyula kommunista színházi író a *Ló* című szatíráját szerette volna megrendezni, ami Caligula császár személyiségének eltorzulásáról szól, aki a lovát tette meg szenátornak. Aczél ezt nem engedte meg, a rendezőt kirúgta a Parlamentben az irodájából, majd feltépte utána az ajtót, és azt mondta: „Vegye tudomásul Kerényi, hogy ebben a hazában csak kormánypárti művészek érdemes lenni!” Háy Gyula darabja betiltásának oka az volt, hogy 1956-ban disszidált, Svájcban élt és ellennyilatkozott a forradalmi munkásparaszt kormánynak. Interjú Kerényi Imrével. 2010. február 16.

¹³⁸ „Ha volt, akkor nagyon keményen volt, erre is tudok példát mondani. Száraz György: *A tudás fája*. Ez egy színdarab a hruscsovi hatalombontás pillanatairól. Hogy a világot tulajdonképpen kettéosztották, az Isten meg az ördög. A mennyeországban csak művészek vannak, a pokolban csak technokraták. A mennyeországban tönkre megy a wc, nincs aki megjavítsa, lent unatkoznak az emberek. És háttéralkut kötnek az emberek mögött. Az Isten és az ördög. Jött a szovjet kongresszus, a darab a főpróbánál tartott, megvolt a díszlet, jelmez. Bejött hozzám az igazgató, a Mislai Pista és azt mondta, hogy át kell menni a tanácshoz. Abba kellett hagyni a főpróbát. Átmentem a tanácshoz, ahol kategorikusan közölték, hogy márpedig ez a darab nem fog menni. Ez megmáshíthatatlan ítélet volt. Mire visszamentem, már szétszedték a díszletet.” Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

¹³⁹ Agitációs és Propaganda Bizottság. 1988. december 6-án tartott utolsó ülésén Berecz János – a Bizottság vezetője – köszönetet mondott a Bizottság tagjainak munkájukért és bejelentette, hogy a jövőben az APB feladatait az új struktúrában létrejövő Társadalompolitikai Bizottság (TPB) fogja ellátni <http://www.arcanum.hu/mol/lpext.dll/msszmp/dc8/dcb/104a/104b?f=templates&fn=document-frame.htm&2.0> (2010.09.10)

után született meg a végleges döntés.¹⁴⁰ Az 1981/82-es évről tudjuk például, hogy kétszáz bemutatóval számoltak, és összesen negyven darabot hagytak ki a műsortervből.¹⁴¹

Révész Sándor így értékeli a helyzetet:

Nem cenzúráról van itt szó, hanem sokkal többről: az egész színházi struktúra birtoklásáról. A kultúrpolitika nem cenzor, hanem a gazda szemével szelektál. Nem pusztán arra figyel, mi van túl az engedélyezett határon, hanem ezer szempont, súlypont, aránypár szerint formálja a választékot. Az 1979/80-as évadban [...] a minisztérium februárban kiküldött irányelveiben arra figyelmeztette a színházakat, hogy a műsortervük összeállítása során legyenek tekintettel a XII. kongresszusra, a felszabadulás 35. évfordulójára, a Szovjet Drámák Szemléjére, a Nemzetközi Gyermekévre, és egyre szorítóbb gazdasági nehézségeinkre.¹⁴²

Sándor János ezzel a kérdéssel kapcsolatban is kicsit másképpen vélekedik, hiszen véleménye szerint alapvetően szabadok voltak a színházak repertoárjaik összeállítását illetően. Voltak ugyan dekádok – például német, román vagy lengyel –, és akkor abban az évadban egy olyan szerzős darabot mindenképpen be kellett mutatni, de ezentúl nem voltak megkötések.¹⁴³

Ez esetben tehát érdekes ellentmondással találkozhatunk: az ellenőrzés szigorodik, a két rendező viszont egyöntetűen azt mondja, ekkorra már megtrikult a levegő a hatalom körül, vákuum keletkezett, egyértelműen a bomlás jelei mutatkoztak. A színpadon – a szigorodás ellenére – bemutatható volt például a tankon a „mir” (béke), sőt még a „Ruszki

¹⁴⁰ Bogácsi Erzsébet. *Rivaldazárlat*. Dovin Kiadó, 1991, 158-159, Idézi Révész, Sándor. Op. cit. 271.

¹⁴¹ Bogácsi, Erzsébet. Op.cit, 174. Idézi Révész, Sándor. Op. cit. 271.

¹⁴² Révész, Sándor. Op. cit. 271.

¹⁴³ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

damoj!” (Ruszkik haza!) felirat, a vörös szőnyeg, a gyászinduló, a halott szertartásos körbehordozása is. Erről a későbbiekben még szólunk.

A magyar kulturális és színházi élet természetesen nem vákuumban létezett, hiszen kapcsolatban állt elsősorban a szocialista blokk világával, de Nyugat-Európából is érték különböző hatások. A szocialista blokkból pozitív példaként a lengyel színház kerül említésre. Paál István például egy beszélgetésben¹⁴⁴ Jirzy Grotowski nevét idézi fel, akinek az európai színházművészetre gyakorolt hatása közismert. Paál először Wroclaw-ban látott Grotowski-előadást, ennek hatására kezdett el cikkeket olvasni, archív felvételeket nézegetni a Laboratórium Színház archívumából. Sándor János szerencsésnek tartja magát, hogy szinte minden évben elmehetett Lengyelországba tanulmányútra. Természetesen a legtöbben a Szovjetunióba szerettek volna menni, mivel a csehovi színjátszás, a Sztanyiszlavszkij-módszer ott jó volt. Részben unalmas, de a magyar rendező szerint tagadhatatlan, hogy sokat lehetett belőle tanulni. Sándor a cseh és lengyel színházat tartja kiemelkedőnek, az utóbbi elsősorban képzőművészeti világa, a díszlet és a jelmez miatt. A rendező megpróbált ebből a világból elhozni, s Csányi Árpád díszlet- valamint Vágvölgyi Ilona jelmeztervező révén saját produkcióiba is beépíteni. A lengyel színház sikerének másik oka Sándor szerint abban rejlett, hogy ők szabadabbak voltak, hiszen jobban elrugaszkodtak a realista daraboktól, s nem csak ilyeneket, hanem például Witkiewicz darabokat játszottak. Sándor színházában a nagy román rendezőgeneráció és a lengyel tervezők világát tudta visszaadni Sever Frentiu tervező, aki Romániából járt át hazánkba, s a rendező több darabját tervezte. Olyannyira tehetséges volt, hogy Pestről jártak le műgyűjtők a rajzaiért. A rendező véleménye szerint Nyugat eléggé el volt zárva, ő például egyszer ugyan részt vett egy egyhónapos tanulmányúton Olaszországban, de mivel nem írt jelentést, többet nem küldték.

¹⁴⁴ Lökös, Ildikó. *Emlékezés Paál Istvánra*. <http://dramaturg.szinhaz.org/lokos/interjuk/palisti.shtml> (2010.09.12)

Nálunk is vendégszerepeltek természetesen külföldi produkciók, nemcsak a keleti blokkból, hanem nyugatról is: Peter Brook rendező kétszer is járt hazánkban társulatával, a Royal Shakespeare Company-vel. Az 1964-es *Lear király*, majd az 1972-es *A szentivánéji álmom* előadása során a közönség két, a polgári illúziószínházat elutasító előadással találkozhatott. A látogatás egyik hozadéka, hogy ebből komoly vita kerekedett színházművészeti berkekben, Koltai Tamás vitaindító cikke kapcsán, melyről majd később szólunk. A vendégjátékok másik hatása abban érezhető, hogy hazánkban is sor kerül több hasonló stílusú bemutatóra. 1974-ben például Kaposvárott Zsámbéki Gábor rendezésében került bemutatásra az *Ahogy tetszik*, melyben például az erdőt lelógó kötelek és puha leplek jelképezték. Rosalinda bőrnadrágot, Orlando pedig farmert viselt. A rendező elmondása szerint nem is annyira a vendégjáték, hanem Brook könyve, *Az üres tér* hatott rá. Ugyanebben az évben került bemutatásra Pécsen Sik Ferenc rendezésében a *Tévedések vígjátéka*, melyben a színészek szinte akrobatikus mozgássorokat hajtottak végre, hiszen bukfenceztek, szaltóztak és egyéb mutatványokkal szakították félbe mondataikat. Brook színháza a nézők és az előadás kapcsolatát hangsúlyozza, mely itt úgy jelent meg, hogy a nézőket kéregető színészek, koldusok fogadták.¹⁴⁵

A szocialista rendszerrel szembeni bírálat folyamatosan jelen volt a magyar színpadokon is. Shakespeare darbjainál maradván, talán az első rendszerellenes, szubverzív produkciónak a Nemzeti Színház 1955-ös, Nádasy Kálmán rendezésében színpadra állított *III Richárd* bemutatója tekinthető, mely anélkül aktualizált, hogy a rendezésnek ez lett volna a célja. A Richárdot alakító Major Tamás 1986-os visszaemlékezését idézve, csupán a bemutatón szembesültek vele, hogy

¹⁴⁵ Nagy, Gabriella Ágnes. *Peter Brook – Transzkulturális Shakespeare-előadások*. <http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/408.htm> (2010.09.12)

amikor a színpadon elhangzanak azok a szavak, hogy „elzárják a sasokat, héják és kányák szabadon rabolnak” [...] megállt az előadás. [...] Ahol csak felcsillant valami aktualizálás, ott szétverték a színházat. De különösen akkor, amikor Baló Elemér mint írnok kijött az előre elkészített ítélettel. Mi azt hittük, hogy ezt nem is éljük túl.¹⁴⁶

Ha azonban csak a bemutató idejéből származó kritikákra hagyatkoznánk, egy érdektelen, átlagos produkció képe bontakozna ki előttünk.¹⁴⁷

Shakespeare legismertebb királydrámájának népszerűsége végig megmaradt a Kádár-korszakban. Babarczy László az 1981/82-es évadban Kaposvárott például „tendenciózusan aktualizálja”, s a címszereplőben egyértelműen Jaruzelskire lehetett ráismerni. Ennek magyarázata az 1981. decemberében bekövetkezett lengyelországi puccs.

A Kádár-korszakban azonban néhány más, addig mellőzött darab népszerűsége is megnőtt. Egyértelműen ilyenek a Lancaster-tetralógia darabjai, de például a *Troilus és Cressida* vagy a *Szeget szeggel* is. A *Troilus és Cressida* azért kerülhetett be a szocialista kánonba, mert a korabeli irodalomtörténészek – például Kéry László vagy Székely György – értelmezése szerint a kora kapitalizmus dokumentumaként és kritikájaként volt értelmezhető. Míg Kazimir Károly 1966-os rendezése ennek szellemében a háború pusztító hatását hangsúlyozta, az annak következtében fellépő nem csupán fizikai, hanem társadalmi és morális hanyatlással együtt, addig az 1970-es években Ruszt József és Babarczy László rendezései már a privát szférára fókuszáltak, s az olyan értékek elvesztésére helyezték a hangsúlyt, mint a személyes szabadság vagy az emberi méltóság. Horváth Jenő 1981-es szolnoki rendezése pedig már egyértelműen a Kádár-korszak mindennapi életének

¹⁴⁶ Koltai, Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986, 77.

¹⁴⁷ Schandl, Veronika. „Sasok, héják és kányák. A III. *Richard* és a színházi szubverzió 1955-ben, Budapesten”. Op. cit. 214.

antiheroikus tragikomédiája. A világ az „egyetemes árulás” tragikomikus summázata, melyben az állam elárulja az embert, az ember elárulja az államot, az állam az államot, az ember pedig az embert. Míg az 1970-es évek rendezései azt mutatták, hogy ebben a sivár világban lehetetlen vagy hiábavaló az emberi cselekvés, Horváth rendezése azt sugallta, hogy igenis lehetséges a fennmaradás, igaz, leginkább „protekción”-val, vagy éppen „maszekolás”-sal. Az utóbbi produkció mindennél jobban mutatja a kései Kádár-kori Magyarország morális és etikai hanyatlását.¹⁴⁸

„Rendszerbontó” produkciók természetesen nem csak Shakespeare-darabokból születtek. Paál István pályájának vázlatos bemutatásán keresztül¹⁴⁹ megismerhetjük a rendszerrel szembeni művészi ellenállás egyik lehetséges módját, s azokat a drámaírókat is, kiknek művei a „jégtörő” darabok közé sorolhatók.

Paál István és generációja gondolkodását alapvetően az 1968-as élmény határozta meg. A „prágai tavasz” eseményei, a Varsói Szerződés csapatainak bevonulása Csehszlovákiába a KGST-országokban is felnyitotta a polgárok nagy részének szemét, s megrendítette a nyugat-európai kommunista pártok helyzetét. Gyengülni kezdett a Szovjetunió nagyhatalmi szerepe, a nyugat-európai diákmegmozdulások pedig az ottani jóléti berendezkedés számos vívmányát kérdőjelezték meg. A művészek körében kialakult az a gondolkodás- és kifejezőmód, melynek lényege a valamivel való szembenállás, az ellenzés. Paál így vall erről:

Működött a politikai rendszer: a puha diktatúra, melynek a tűrőképességét mi valamilyen ösztönös módon feszegettük. Nem igazán a rendszer ellen támadtunk. Csak egyszerűen nem tudtunk azonosulni azokkal a hazugságokkal,

¹⁴⁸ Márkus, Zoltán. „War, Lechery, and Goulash Communism: *Troilus and Cressida* in Socialist Hungary” in: Makaryk-Price, op. cit. 246-269.

¹⁴⁹ Az összegzés Nánay István írása alapján kerül bemutatásra. Nánay, István. *Partizán attitűd. Paál István pályájáról.* <<http://fek.vfmk.hu/00000016/04.html>> (2010.09.10)

melyekkel az egyetemen belül és kívül találkoztunk. Ezt a magatartást Ács Jani partizán attitűdnek nevezte.¹⁵⁰

A Paál rendezői munkásságát és „partizán attitűdjét” tekintve kiemelkedőnek tartott Szegedi Egyetemi Színpad (1965-74) működését ellehetetlenítette a kultúrpolitika, a rendezőt pedig integráltatták a hivatalos szakmával. Ezáltal megszűnt a partizánlét, s az addigiaknál áttételesebben – mintegy belülről bomlasztva – lehetett csak a színpadon fogalmazni. Paál még inkább képszerűen, metaforákban, gesztusokban, színpadi jelekben fejezte ki mondanivalóját.

Pécsett állította színpadra Camus *Caligula*-ját és Jarry *Übü királyát*. Camus darabja Paál rendezésében arról szólt, hogy a címszereplő császár a személyes szabadság végső határát kutatja, hogy meddig mehet el szeszélyeiben, hogy alattvalói még tolerálják tetteit. Nyilvánvaló, hogy a szabadság mibenlétének feszegetése egy totalitáriánus rendszerben a hatalom számára nem kívánatos, ennek ellenére belement a dráma bemutatásába, igaz, nem túl nagy előadásszámban. Ennek oka az volt, hogy akkor már beletartozott a kultúrpolitikai játszmákba: sem itthon, sem pedig külföldön nem állíthatja senki, hogy itt cenzúra van. Az *Übü király* bemutatójában a rendező a hatalom megszerzéséért és megtartásáért minden aljasságot és árulást elkövetni kész Übü papát és mamát, valamint az őket körülvevő világot patkányként és patkány-perspektívából láttatta. Természetesen már ez is kiváltotta a helyi és országos felettesek nemtetszését, de amikor Übü papa két szerszámát, mint sarlót és kalapácsot emelték fel, vagy amikor egy piros könyvecskét – ami nyílt utalás a párttagkönyvre – mutattak fel, csaknem botrány tört ki.

Mikor 1977-ben Székely Gábor átszerződtette Paált Szolnokra, a rendező Bulgakovnak a művész és a hatalom konfliktusát középpontba állító *Az álszentek*

¹⁵⁰ Lőkös, Ildikó. Op. cit.

összeesküvése című darabjának magyarországi premierjével mutatkozott be. Paál nevéhez fűződik az első magyarországi stúdiószínház megnyitása is, *A játszma vége* című Beckett-darabbal, a kultúrpolitika állandó nemtetszésétől övezve. Következett még Mrozek *Tangója*, szintén magyarországi bemutatóként, s a hivatásos színházban sokáig nem kívánatosnak minősített szerző művében is a hatalom és a szabadság kérdései foglalkoztatták. A hatalom ekkor úgy taktikázott, hogy nem az előadást tiltotta be, csupán „nem tanácsolta” a róla szóló kritikák megjelenését, így csak néhány, inkább információnak, mint kritikának számító írás kaphatott nyilvánosságot.

Sándor János pedig azt az esetet eleveníti fel, hogy egyszer a kultúrpolitika letiltotta Sarkadi Imre egyik darabjának színrevitelét. A rendező azonban szabadkezet kapott, hogy a műsortervben így keletkezett űrt tetszőleges darabbal töltheti ki. Így kerülhetett sor Tadeusz Rózewicz *Kartoték* című művének bemutatására, melyet a szocialista államokban betiltottak, olyannyira, hogy börtön járt érte. Nálunk ez esetben a cenzúra nem vállalta annak elismerését, hogy kijátszották, inkább szemet hunyt a darab bemutatása felett.

3.4. A kritika és a kritikusok helye, szerepe és jelentősége

A kritika fontos részét képezi az előadásnak. Schechner terminológiájára utalva azt mondhatjuk, hogy a darabok utóhatásának (aftermath) szerves részét alkotja – ahogyan például az újságcikkek, nézői vélemények és kommentárok, egyéb archivált anyagok is. Ennél azonban jóval többet jelent, hiszen a kritikus – elemzésével együtt - más módon kapcsolódik be a performansz-folyamatba, mint az előbb említettek, amennyiben sokkal szorosabb kapcsolatot ápol magával a színház intézményével. Messze nem csak kritikai véleményt és kommentárt fogalmaz meg a néző és olvasó felé, hanem közvetítőszerepet is betölt a színház és a fogadóközönség között. A kritikus szerepe sajátos:

A színikritikus különös figura. Mindenki utálja őt a színházban – ha keményen fogalmaz, azért, ha pedig elnéző, akkor azért. Alapvetően magányos, mivel nem lehetnek igaz barátai a színház berkein belül. Vagy eleve tartanak tőle, vagy az első (publikált) negatív kritika után elvész a barátság. A színházon kívül sem lehet azonban túl sok barátja. A folyóiratokban a „szükséges gonosz”-nak tekintik őt, mivel írásai túlságosan tudományosak. A tudósok és az úgynevezett elméleti szakemberek viszont felületességéért nézik le.¹⁵¹

A színikritika elsődleges feladata, hogy az efemerális jellegű színházművészetben megpróbál rekonstruálni egy múltbeli eseményt, felidézni a színházi előadás atmoszféráját, és prezentálja a szintársulat alkotását a néző, olvasó felé. Természetesen időről időre felvetődik

¹⁵¹ *Theatre Criticism Today*. Croatian Centre of ITI – Unesco, Zagreb, 2001, 5.

az a kérdés, hogy mennyire tud a színikritika objektív lenni, kinek is szól valójában és kit szólít meg. Az effajta kérdésekre sosem adható adekvát válasz.¹⁵²

Peter Brook szerint a kritikusként illik egyengetnie a színház útját is,¹⁵³ hiszen a színház sikeréért vagy kudarcáért a kritikusok és művészek egyaránt felelősek. A színikritikának többnek kell lennie egy olyan írásnál, melyben a kritikus megkülönbözteti a „jó” előadást a „rossz” előadástól. A színikritikának ugyanis párbeszéde(ke)t kell teremtenie a művészek és közönségeik, valamint maguk között a művészek között is. Az európai kritikusok először a rendezőkkel, színészekkel és díszlettervezőkkel kommunikálnak – csak aztán a közönséggel.¹⁵⁴

Emellett azonban Magyarországon – hasonlóan a szocialista blokk többi országához – a kritika szerepének, nyelvezetének, stílusának értékelésekor figyelembe kell venni azt is, hogy az előadás elemzések csak cenzúra (és öncenzúra) után kerülhettek az olvasóközönség elé. A kritikusoknak így nyilván ki kellett tanulniuk egy olyan nyelvet, amely által ki tudták fejezni véleményüket – a darabról és a politikai rendszerről egyaránt. Nagy András így ír a szocialista blokkban élők sajátos helyzetéről és tapasztalatáról, mely bizonyos tekintetben – a jövőre nézve – pozitívként tünteti fel azt a kényszerű, nem önként vállalt és megismételhetetlen lehetőséget, hogy a múlt rendszerben (is) élhettünk:

Túlélvén a kommunizmus rémálmát, azzal hízelgünk magunknak, hogy birtokában vagyunk egy olyan különleges politikai és szociális tapasztalatnak, mely azért mégiscsak kompenzálja azt a sok mindent, amit megtagadtak tőlünk a rémisztő Jövő felé törtétt erőltetett menetünkben. Az egyik ilyen az a konkrét és gyakran mindent elsöprő érzés, hogy egy olyan túlpolitikált kontextuson belül

¹⁵² Vrgoc, Dubravka. „Deadly Criticism” in: *Theatre Criticism Today*, 170.

¹⁵³ Brook, Peter. *The Empty Space*, NY: Avon Books, 1969, idézi Vrgoc, Dubravka. Op. cit. 170.

¹⁵⁴ Ibid. 172.

lehetünk, amelyben még ma is mindennek azonnal és elkerülhetetlenül megvan a politikai jelentése.¹⁵⁵

A múlt rekonstruálásának lehetőségére (vagy éppen lehetetlenségére) egy frappáns metaforát használ:

Ha lenne egy halakkal teli akváriumod, de inkább egy jó halászlére vágynál, választhatsz. Megváltoztathatod szenvedélyed tárgyát, és kielégítheted kulináris vágyaid a hozzávalókkal, melyek az akváriumot benépesítik. Ha azonban már elkészítetted a halászlévet, de mégis inkább az akváriumot szeretnéd, nagy bajban lennél.¹⁵⁶

Ezt a metaforát használták tehát – eleinte vicc formájában, majd pedig a szomorú valóságra utalva – Kelet-Közép-Európa rendszerváltás utáni különleges helyzetének leírására. Arra a tapasztalatunkra utalt, hogyan és egyáltalán lehetséges-e egyáltalán bármilyen módon helyreállítani társadalmi intézményeket a Fal leomlása után, egy demokratikus társadalom „normalitására” fókuszálva.

Nagy András szerint a színház *társadalmi, politikai intézmény*, s akarva vagy akaratlanul, de még a társadalmi szerep vagy „kötelesség” tagadásának is megvannak a társadalmi motivációi és következményei. A színház politikai szerepének *számos formája* lehet: a napi események közvetlen befolyásolásának szándékától kezdve a társadalmi nyugtalanság vagy az eltérő, másképpen és máshol ki nem fejezhető vélemény elvontabb prezentálásáig. A színház *párbeszédet* teremt, hiszen a közönség előadás alatti reakcióit a pódiumon játszó színészek is nyomon követik és lereagálják. A kritika lényegében *ugyanezen*

¹⁵⁵ Nagy, András. „Criticism and Politics”. in: *Theatre Criticism Today*. Op.cit. 134.

¹⁵⁶ *Ibid.* 133.

párbeszéd egyik formája, mely szintén reagál és kérdéseket is tehet fel, s talán minden egyébnél jobban áthatja az alkotófolyamatot. A politika számos módon tudja befolyásolni a színházat. A *színpad és társadalom kettős tükre* azonban úgy tűnik, szembenéz egymással, s állandóan reflektál a másikkal kapcsolatos történésekre. A kritika ebben is fontos közvetítő szerepet tölt be.¹⁵⁷

A kommunista érában a színház különösen átpolitizált volt, részben a neki tulajdonított társadalmi szerep – a „nép tanítása”, a propaganda és agitáció – miatt. Elég csupán Bertold Brechtre vagy Dürrenmatt-ra utalni, hogy megértsük: a politikai mesterkedést nem a kommunista komisszárok találták fel. A kritika – mint a reflexió és irányítás formája – szerepe azonban határozottan és súlyos mértékben eltúlzott volt a szocializmusban, melynek következtében egy *új diskurzus* létesült, ami súlyosan torzította (s a mai napig is torzítja) mind a színházat, mind pedig a kritikát.

Mivel a színház funkciója elsődlegesen nem az esztétikai értékek felmutatása, s nem is a szórakozás vagy éppen a pusztá időtöltés volt, a színikritika egész diskurzusa az ideológiai nézetek parafrázisa lett, melyet úgy reinterpretáltak, hogy illeszkedjen a színpadon tárgyalt kérdésekhez. Kevés kivételtől eltekintve – a klasszikusok általában ide tartoztak – ugyanazok a kérdések merültek fel mind az előadásokban mind pedig a párt lapjának vezércikkeiben: harc az osztályellenségek ellen, a termelékenység növelése, kollektivizálás – legalábbis a sztálinizmus legsötétebb időszakában. A művészi színvonal azonban, hasonlóan a kritika színvonalához, széles skálán mozoghatott, s a dogmák és ideológiai kötelezettségek még így is kínáltak mozgásteret a tehetségek számára.

Természetesen súlyosan tévednénk, ha azt hinnénk, hogy a kritika „hangja” azonos volt a kritika jelentésével, még a legsötétebb napokban is. Az egész társadalom, különösen a művészek és az értelmiségiek, hamar megtanulták a játékszabályokat és próbálták módot

¹⁵⁷ Ibid. 133-134.

keresni a személyes nézet, többek között az eltérő politikai vélemény és társadalomkritika kifejezésére. Nagyon hamar egy „kódolt nyelv” keletkezett mind a színpadon mind pedig a kritikai írásokban, egy „olvasás a sorok között” politika, utolsó esélyt kínálva némi – noha korlátozott – szabadság fenntartására. A kritikusok készen álltak arra, hogy használják ezt a nyelvet és párbeszédet teremtsenek a színházcsinálókkal és a közönséggel, amely azonban már nem a színházról szólt, hanem a szabadságról, az ellenállásról és a kétségbeesésről. A színház csupán alkalmat, néha pusztán ürügyet kínált arra, hogy be lehessen kapcsolódni egy ilyen párbeszédbe.

A párbeszéd folyamatán keresztül a színházcsinálók is megtanulták úgy használni a színpadot, hogy kifejezzenek olyan kérdéseket, problémákat, melyekről nyilvánosan tilos volt beszélniük, s olyan kritikus reakciót kapjanak, mely mindezt megérti és reagál is rá. Paradox módon ez a gyakorlat igen nagy befolyással bírt az elkövetkező generációkra, s hatása egészen napjainkig érezhető.¹⁵⁸

A korszak egyik legmeghatározóbb kritikus a Koltai Tamás, akinek publicisztikájából sokat megtudhatunk a korszakban a kritikus szerepéről és feladatairól, de ha Shakespeare-nek a korszak magyar kultúrájában betöltött szerepére s nem utolsósorban a Shakespeare-kultusz megjelenési formáira vagyunk kíváncsiak, szintén sok utalást találhatunk. Koltai 1967-től kis megszakításokkal tizenöt évig volt a *Népszabadság* kritikus, amíg – ahogyan írja –, „Aczél György meg nem elégette.”¹⁵⁹ Egy ítézs tehát ugyanúgy ki volt téve a hatalom részéről jövő elmozdítás lehetőségének, mint bármely más művészeti ág képviselője, és az is igaz, hogy Koltai továbbra is a Kádár-korszak meghatározó kritikus maradt.

Shakespeare Koltai életében, publicisztikájában betöltött szerepe meghatározó. Peter Brook magyarországi látogatása és vendégszereplése kapcsán írt cikke – mely az *Új Írás* hasábjain jelent meg 1973-ban –, vitaindítónak vált, s nem kis vihart kavart a magyar színházak

¹⁵⁸ Ibid. 136.

¹⁵⁹ Koltai, Tamás. *Bohóc ül a koronában. Színkritikák, tanulmányok*. Budapest: Palatinus, 2002, 10.

akkori állapotát illetően. A vitaindító cikk a „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?” című írása volt, melyben a szerző nem csak a régi stílusú színjátszást kritizálja hazánkban, hanem a rosszul működő magyar színházi struktúrát is, valamint azt, hogy a színházi produkciók nem tükrözik a kor társadalmi és politikai kérdéseit. Kifogást emel például a próbaidők rövidsége és a Színművészeti Főiskola nem megfelelő színvonalú oktatásával kapcsolatban is.¹⁶⁰ Koltai cikke heves reakciókat váltott ki. Ungvári Tamás válaszában megjegyzi, hogy a Royal Shakespeare Company – és a nyugati világ – színházi rendszere korántsem olyan idillikus, amilyennek azt Koltai lefesti, s hogy a kapitalista példákat nem lehet a magyar színházi szisztémába integrálni. Ungvári javaslata tehát az, hogy az adott szerkezeten belül lehet és kell változtatni: például a rendezői gárda bővítésével, a rendezők munkájának felülvizsgálatával, a kritika hozzáállásával, s a közönség nevelésével egy kultúrpolitikai és pedagógiai program keretében, hogy magasabb színvonalú produkciókat követeljen. Ha Ungvári cikkét egy mondatban összegezzük, az alábbi észrevételét idézhetjük: „A Royal Shakespeare Company látogatása után ugyanúgy kell színházat játszani, mint eddig.”¹⁶¹ Ugyanezt a véleményt fogalmazza meg Kazimir Károly is. Both Béla azt vallja, hogy mindkét írásban van végiggondolásra és megvalósításra való javaslat, s a két gondolatsor kiegészíti egymást. Írása szerint „az önmagunkkal szemben támasztott igények növelésére,” valamint „eszmeileg-művészileg konstruktív és meggyőző, érdekes és magas színvonalú darabokra van szükség.”¹⁶² Koltai a cikkét ért támadásokra egy, az előzőnél kevésbé apologetikus stílusban megfogalmazott írásban reagál, melyben hangsúlyozza, hogy Brook módszerének követése nem jelenti azt, hogy Magyarországnak a kapitalista rendszert is követnie kellene. Arra is utal, hogy egy művészileg érdekes produkció

¹⁶⁰ Koltai, Tamás. „Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?” in:

Koltai, Tamás. *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1980, 423-436.

¹⁶¹ Ungvári, Tamás. „A színész védelmében. Vitairat” in: Ungvári, Tamás. *Világszínház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974, 75.

¹⁶² Both, Béla. „Néhány észrevétel a színházi vitához” in: Antal, Gábor (szerk.) *Színházművészetünkről*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983, 95.

lehet ideológiailag helytelen. Konklúziója nagyon közelit ellenfelei álláspontjához, hiszen azt állítja, hogy a színháznak aktívan részt kell vennie a társadalom életében, s a valóságot kell ábrázolnia.¹⁶³

Két évvel később újra fellángolt a vita, ezúttal a *Kritika* című folyóirat 1975-76-os színházi vitájában. Mihályi Gábor 1976-ban megjelent írásában mintegy összegzőként kifejti, hogy lényegében nincs változás, hiszen a szakma elzárkózik a színművészet gondjainak tárgyalásától, és nemtetszéssel fogadja a javaslatokat, bírálatokat: „A viták folytatódnak, és mégis egyhelyben topognak.”¹⁶⁴ Tehát valójában semmi nem változott, a magyar színikritika meglehetősen elavult maradt, továbbra is álvitákkal, zárt, egymásnak íródo diskurzussal találkozhatunk, ugyanazok a kérdések fogalmazódtak meg újra és újra. A „régí” kritika tarthatatlanságára Kékesi Kun Árpád „A reprezentáció játéka: A kilencvenes évek magyar rendezői színháza” című írása hívta fel a figyelmet, melyet a *Színház* című folyóirat közölt 1997-ben¹⁶⁵. Kékesi dolgozata a realista játékmódot felváltó rendezői színház tendenciáit, a realista színház „amortizálódásának” folyamatát, valamint ennek kulturális és filozófiai hátterét elemzi.¹⁶⁶ A tanulmány újszerű kérdésfelvetésekkel és szókészlettel állt elő, s kimondta többek között a színielőadás önállóságát, a kanonizált szövegváltozattól való függetlenségét. Megváltozott a színház és társadalmi kontextus viszonya is, hiszen a puha diktatúra „cinkos összekacsintása” helyett az előadás már más értelmezői stratégiákat kívánt játékba hozni. Az is kimondatott, hogy a kritikák célja nem feltétlenül az előadást létrehozók motivációinak felderítése. Koltai Tamás, a *Színház* főszerkesztője ellenvéleményének adott hangot, mondván, hogy Kékesi tanulmánya „tudományos elméletként megfogalmazott, illetve abból leszűrt tételeket közvetlenül alkalmaz élő színházra,” s helytelen lenne „az elméleties

¹⁶³ Koltai, Tamás. „Egy vita forgácsai”. in: *Cselekvő színház*. Op.cit.448.

¹⁶⁴ Mihályi, Gábor. „Hol tartunk? A válasz elhangzott és el nem hangzott hozzászólásokra” in: Antal, Gábor. Op. cit, 153.

¹⁶⁵ *Színház*, 1997/8. A tanulmány megjelent még: Kékesi Kun, Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: József Attila Kör. Kijárat Kiadó, 1998. 85-104.

¹⁶⁶ A vitát Suller Gabriella írása alapján összegzem. Suller, Gabriella. *Trónia... és mélyebb értelem*. <http://beszelo.c3.hu/00/0910/31suller.htm> (2010.09.12)

indíttatású elemző módszert a magyar kritika egészére nézve egyedül üdvözítőnek kikiáltani,¹⁶⁷ hiszen az ellenkezik a színház természetével. Kékesi egy újabb tanulmányban válaszolt, s a két kritikai álláspont összehangolása azóta sem történt meg.

Ha betekintünk a korabeli színikritikákba, valóban feltűnik az, amiről Kékesi Kun Árpád ír, azaz hogy a századelő „színházi estéiről” igen gyakran tudósító Kosztolányinak az írásai mennyire átítják a jelenkori (s hasonlóképpen a szocializmus korabeli) bírálatok nyelvét.¹⁶⁸ Kosztolányi kritikáiban ugyanis abszolút prioritást élvez az író és a drámaszöveg, ami arra az előfeltevésre utalhat, melyre Derrida a „teológiai” színpad fogalmát használja. Ez a fajta színház a nyugati kultúrkörre jellemző, s a szerző valamint a logosz uralmának alávetett, mivel azt az illúziót táplálja, hogy a szubjektum képes a jelentés és a jelenlét teljes birtoklására. Kosztolányi kritikáiban úgy ír, mintha maga is ismerte volna Shakespeare-t: „Ő mindent tudott és mindent érzett.”¹⁶⁹ Ezzel kapcsolatban egy szocializmus korabeli példa a *IV. Henrik* kritikáiból a „Többet ért és lát a világból, mint más földi halandó. Tévedhetetlen politikus.”¹⁷⁰ elemzésrészlet. A romantikus koncepció szerint Shakespeare elsősorban inkább az elme, mint a színpad számára alkotott. Valamennyi műve szintiszta költészet, és „nincs annál nagyobb élvezet, mint ha valaki természetes hangon, nem deklamálva Shakespeare-t olvas fel, s lehunyt szemmel hallgatjuk.” Másrészt Kosztolányi a színházi előadást a drámára kívánta visszavezetni, mint ahogy azt sokan még ma is teszik, abból az előfeltevésből kiindulva, hogy „a nyomtatott drámaszöveg állandó és megmásíthatatlan marad, míg minden azon alapuló színházi előadás egyszeri és különböző.”¹⁷¹

¹⁶⁷ Koltai, Tamás. „Az új teatralitás és a kritika” in: Kékesi Kun, Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Op. cit. 211-215.

¹⁶⁸ Kékesi Kun, Árpád. *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*. Op.cit.

¹⁶⁹ Idézi Kékesi Kun, Árpád. *Ibid.*

¹⁷⁰ Sass, Ervin. „A Shakespeare-ciklus második bemutatója”. *Békés Megyei Népiújság*, 1972. január 13.

¹⁷¹ Kékesi Kun, Árpád. *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*. Op.cit. Kosztolányi számos olyan színikritikát írt, melyek nagyrészt a shakespeare-i szövegek magyar fordításának méltatására épülnek, és az előadás hatását annak lingvisztikai jeleiből vezetik le: „A szereplők és az előadás? Bocssáznak meg nekem a kitűnő aktorok, de ezen az estén – úgy érzem – Arany János szavai voltak a színészek. Mind pompásan játszottak.” Ezzel erősen redukálja az előadást a színpadról elhangzott verbális jelekre. Erre utal az alábbi kijelentése is: „Ezen a derűs júniusi estén a Nemzeti Színházban Rómeó és Júliát hallgattam végig.” A

Nem ritka az a fajta színikritika sem, mely a drámaszöveg bizonyos értelmezését „kéri számon” az előadásban. Ahol annak leírása, hogy mi látható az előadásban rendre kiegészíti annak taglalása, hogy minek kellene abban megjelennie, ha „Shakespeare elgondolása szerint” valósulnának meg a dolgok.

A leírtakat valóban megerősítik a Lancaster-tetralógia színházi előadásaival kapcsolatos kritikák, ugyanis valóban nagy súlyt kap bennük a szerző személye, a szöveg és a karakterek értelmezése, esetleg a korabeli történelmi háttér ismertetése, vagy éppen a darab mához (a bemutató korához) szóló üzenetének taglalása. Nem az előadásról alkotott összbemutató fontos, hanem hogy a bemutató megfelel-e a fent említett szempontoknak. Tipikus példa erre a Kerényi Imre által rendezett Várszínház-beli *V. Henrik*, melyet azért fogad vegyesen a kritika, mert a rendező a korabeli politikai kontextusba teszi a bemutatót, a rendszerváltáshoz közeledvén értelmezi újra a drámát Dürrenmatt koncepciója szerint, ezáltal nem „hű” Shakespeare-hez és magához a műhöz sem. Az elemzések szerint az akusztikus és vizuális jelek elnyomták a szöveg szépségét, melyet Kerényi ráadásul még „meg is hamisított” azáltal, hogy például korabeli focistaneveket tett bele a szövegbe. Az előadást magát a kritika egyöntetűen igen ötletesnek, szórakoztatónak és lendületesnek írja le, de az említett szempontok hiánya miatt nem lehetett egyértelműen sikeres a fogadtatás.

Az ideológiai fegyelem lazulása azonban nyomon követhető a kritikákban is. A színikritikák stílusa és elavultsága alapvetően nem változik ugyan, de az előadások szocialista rendszerrel szembeni nyílt kritikái utalásai – például az írógépen írt jelentések, a királygyilkos útvélhez való juttatása, az elhunyt király halálkor megszólaló gyászzené s a halott szertartásos körbehordozása, valamint az új király belépőjekor eléggördülő vörös szőnyeg – a nyolcvanas években már a lapokban is olvashatók.

kritikákban körvonalazódó színházeszmény tehát nem a vizualitásra épül, hanem a szép szövegmondásra. Nádasy Ádám ezt „koncertszerű színház”-nak nevezi.

Kerényi Imre egyébként egyenesen azt állítja, hogy a korabeli kritikák mind hamisak és egyetlen szavukat sem lehet elhinni, s hogy a kritikáknak kellene biztosítania a halhatatlanságot a rendezők számára, de nekik erről le kell mondanuk.¹⁷² Sándor János szerint minden kritikusnak joga van elmondani véleményét, de nem lehet úgy beülni egy előadásra, hogy a kritikus eldönti, milyennek kellene lennie a bemutatónak, mi az „üzenete,” s ha nem olyan az előadás, akkor nem is lehet jó. A rendező véleménye szerint régen mégis jobb volt a helyzet, mert minden bemutatóról tíz-tizenöt lapban lehetett olvasni. Ma már előfordul, hogy bizonyos kritikusok le sem utaznak a vidéki bemutatókra.¹⁷³

Ezután joggal merül fel a kérdés, hogy akkor milyennek is kellene lennie a jó előadáskritikának. Irwing Wardle szerint – aki több mint negyedszázadig volt a *Times* színházi kritikus –, „bármely kritika alapvető próbája az, ha megkérdezed magadtól: mennyit tudott volna belőle olyasvalaki megírni, aki nem is látta az előadást.”¹⁷⁴ A szerző és a darab, valamint a drámaszöveg felőli megközelítés helyett a kritikának magából az előadásszövegből kell kiindulni. Schecher értelmezésében már korábban utaltunk rá, hogy a drámaszöveg korántsem azonos az előadásszöveggel, melyet Kékesi Kun Árpád így jellemez:

Az előadás szövege mindig az általa használt jelrendszerek összjátékaként jön létre, így a színházi kritikának ezt kell az értelmezés előterébe állítani. A vizuális és akusztikus csoportba osztható színházi jelek – melyek közül elkülöníthetők a mimikus, gesztikus, proxemikus és maszakra, frizurára, jelmezre, térkonceptióra, díszletre, rekvizítumokra, valamint zajra, zenére vonatkozó, lingvisztikai és paralingvisztikai jelek – nem tölthetnek be mellékes szerepet egy színikritikában, mivel ez az értelmezés alapja.¹⁷⁵

¹⁷² Interjú Kerényi Imrével, 2010. február 16.

¹⁷³ Interjú Sándor Jánossal, Szeged, 2010. április 9.

¹⁷⁴ Idézi Kékesi Kun, Árpád. *Köszölvényi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*. Op.cit.

¹⁷⁵ Ibid.

A színikritikának nem az a feladata, hogy megítélje, jó vagy rossz-e az előadás¹⁷⁶, hogy ezáltal is tippet adjon az olvasónak, megnézz-e azt vagy sem. Nem a szerző, a drámaszöveg vagy a hősök morális és intellektuális életproblémáinak kérdésével kell foglalkoznia, hanem az előadás megvalósulásának mikéntjével. A „konstruktív kritika” kifejezés is olyan értelmezésre utalhat, mely az előadásból, mint „képződményből” (Gadamer) indul ki, és annak igényeit meghallva törekszik a megformálás jellegének megértésére. Ezt a fajta kritika a befogadói folyamat reflektálása révén beteljesíti a színházi aktivitást. Hiszen a kritika nem tönkreteszi, hanem éppenséggel megkonstruálja saját tárgyát, vagyis az előadást.¹⁷⁷

Ilyen típusú elemzéseket a szocialista színikritikában hiába keresnénk, hiszen valójában nem sok változás történt a korszakban az elemzések stílusát és tartalmát illetően. Ennek példáját láthatjuk a Shakespeare-kultusz színikritikákban megnyilvánuló jelenségeiben is. Az elemzéseket adatoknak tekintjük, melyeket megfelelő kritikával kell kezelni, s értelmezésükhöz egyéb forrásokból származó kiegészítő információk is szükségesek.

¹⁷⁶ Nem a kritikus dönti el, hogy jó vagy rossz volt egy előadás, hanem a hatástörténet: a kritikai reflexiók összessége, a közönség reakciója, a bemutató kifutási ideje és más előadásokra tett hatása többek között. Ibid.

¹⁷⁷ Ibid.

3.5. A Shakespeare-kultusz a Kádár-korszakban: esettanulmány a

IV. Henrik színpadi recepciójáról

„És most dicsértessék S ezzel ámen! Shakespeare!” írja Szemere Pál a tizenkilencedik században. Noha Shakespeare nevével záruló fohászt legtöbbször ma már erős túlzásnak érezzük, stílusa és a drámaköltő iránt érzett elragadtatás heve idegenné vált számunkra, a Shakespeare-kultusz tovább örökítődött a későbbi történelmi korszakokra is. Magyarországon a Kádár-korszakban és ma is – Shakespeare és más költők, írók, sőt események, korszakok iránt egyaránt – gyakran találkozunk nosztalgizációval, melyet több szempontból is megközelíthetünk. Az irodalomtörténész, Márkus Zoltán így ír:

Hívhatjuk ezt akár megszépítő emlékezésnek, akár hiányos memóriának, akár tendenciózus (ön)ámításnak, akár tudatos történelemhamisításnak, közéletünk (és [...] kultúránk tele van olyan állítólagos múltbeli dolgok utáni vágyakozással, amelyek soha nem is voltak.¹⁷⁸

A történész, Romsics Ignác tollából is azt olvashatjuk, hogy

a mitikus gondolkodásra való hajlam mindig és mindenhol megvan az emberekben, békés időkben, kiegyensúlyozott viszonyok közepette azonban jóval kevésbé virulens, mint olyan válságos korszakokban [...] amikor az egyének

¹⁷⁸ Márkus Zoltán. *Shakespeare-Performance-Studies*. Op. cit. 11.

elvesztik lábuk alól a biztos talajt, és kételkedni kezdenek saját képességeikben, lehetőségeikben.¹⁷⁹

Talán többek között ennek is köszönhető, hogy a Shakespeare-kultusz a huszadik század második felében is ilyen erőteljesen tovább élt hazánkban.

Marjorie Garber már idézett gondolatai szerint Shakespeare a nyugati populáris és magas kultúrában egyaránt fétissé vált, a „nosztalgia utolsó megfeszülése, egy humanisztikus hagyomány legutolsó mentsvára” lett, akire azért van szükségünk, hogy továbbra is hinni tudjunk „egy mindentudóban és megváltoztathatatlanban.”¹⁸⁰ A filozófus, Heller Ágnes szintén már idézett gondolatai értelmében pedig azért nosztalgiázunk, hogy újra megtaláljuk a múltat, miközben azt tapasztaljuk – a kút-hasonlatot alkalmazva –, hogy saját kívánságaink és vágyaink tükröződésének, szemlélődésének vagyunk tanúi.¹⁸¹

A nosztalgiázás tehát, és vele együtt Shakespeare, továbbra is jelen van a kultúránkban. Fogalmazhatunk úgy is, hogy olyan, mint egy Dior kosztüm, amely ellenáll a történelmi idők változásának.¹⁸² Shakespeare-t ikonként, bálványként, „unser Shakespeare”-ként, referenciapontként emlegetjük Magyarországon ma is, s kevés kivételtől eltekintve az előző korok is így utaltak rá. Shakespeare-darabot megnézni legtöbbünk számára ma is különleges színházi eseménynek számít, s talán még most is kicsit kínos bevallani, ha nem nagyon tetszett maga a darab, az interpretáció, netalántán nem értettük tökéletesen a cselekményt. Ekkor talán kevesen gondolunk Vahot Imrére, aki 1845-ben fogalmazta meg, hogy a magyar közönség még nem érett egy Shakespeare-darab, a *IV. Henrik* kétestés bemutatójának befogadására.

¹⁷⁹ Romsics, Ignác (szerk). *Mítoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemből*. Budapest: Osiris, 2002, 20.

¹⁸⁰ Garber, Marjorie. Op. cit. 68.

¹⁸¹ Idézi: Holderness, Graham. *Cultural Shakespeare. Essays in the Shakespeare Myth*, University of Hertfordshire Press, 1988, 166.

¹⁸² Howard, Jean E., O’Connor, Marion F. *Shakespeare Reproduced*. Routledge, 1987, 6.

Nem meglepő, hogy a kultusz fogalma hazánkban még ma is negatív mellékértelemmel párosul, hiszen a múlt rendszer személyi kultuszának emlékétől nehéz lenne függetleníteni magunkat. Dávidházi Péter azonban a kultuszt mint irodalmi jelenséget elemzi. Így lesz többek között – az *irodalmi kultusz* rendező elvvé nyilvánított metaforájának fényében – a normafeladó kritikai kivételezésből és vallásos nyelvezetéből *theodicaea*, a Stratfordba utazásból *zarándoklat*, avagy a drámaköltő születésének évfordulójára rendezett többnapos ünnepségből rítusokban gazdag *kultikus fesztivál*.¹⁸³ Gyakran használt fogalmak még többek között a *kultikus/szagrális nyelvhasználat*, a *beavatás*, valamint az *apologetikus bánásmód* is.

A magyarországi Shakespeare-kultusz – Dávidházi interpretációjában – öt szakaszra osztható,¹⁸⁴ melyekből az utolsót a szekularizáció korának nevezzük, s 1948-tól számítjuk. Mikor először találkozunk e korszak elnevezésével, talán sokan azt gondoljuk, hogy – néhány ellenpélda kivételével, melyek természetes folyamatként megmaradhattak a korábbi periódusokból – a kor már mentes a Shakespeare-kultusz olyan túlzott megnyilvánulási formáitól, mint például az érzelmileg túlfűtött zarándoklatok a drámaköltő sírjához, a korábbi periódusok szagrális nyelvezete, valamint a költőnek és műveinek egyaránt kijáró elvakult imádat. Vajon tényleg ez a helyzet?

A korszak tudományos műveibe és szépirodalmába betekintve érdekes jelenségeket tapasztalhatunk meg. A tárgyilagos és elfogulatlan kritika – várakozásainknak megfelelően – bőségesen megtalálható: az 1948-ban a Franklin Társulat gondozásában megjelent *Shakespeare Összes Művei* például már felhagy Shakespeare természetfölötti lényként való kezelésével és kultikus imádatával.¹⁸⁵ Tipikus jelenség azonban az is, hogy a sérthetetlen

¹⁸³Dávidházi, Péter. „Isten Másodszületője”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat, 1989, 18.

¹⁸⁴ Az öt korszakot Dávidházi az alábbi nevekkel illeti: beavatás, mitizálás, intézményesülés, bálványrombolás, szekularizáció. *Ibid.* 18.

¹⁸⁵ Hasonlóképpen, Országh László jegyzeteiben már nyoma sincs a szerző szentként való tisztelésének, s Országh azt sem rejti véka alá, szerinte hol rejlenek azok a hibák, melyek levonnak a drámák értékéből.

Szerző nimbuszát szerzői tilalmakkal védik. Jellegzetes példa erre Ruttkay Kálmán *Pericles*-hez kapcsolódó jegyzete, melyben azt írja, hogy "ez kétségkívül Shakespeare legrosszabb darabja." Észrevétele az alábbi kommentárra szelődül, mire 1955-ben a kötet megjelenik: "éppen a darab gyengeségei igazolják, hogy a *Periclest*, legalábbis teljes egészében, [...] nehéz volna Shakespeare-ének tekinteni."¹⁸⁶ 1990-ben azonban Géher István már így ír a darabról: „a *Pericles* [...] olyan szégyentelenül bűnrössz, hogy az ember kénytelen gyanakodni, vajon nem épp ettől jó-e. Széteső, összecsapott, mesterkélts és banális: mégis megigézi az olvasót.”¹⁸⁷ Ehhez hasonló kommentárt néhány évtizeddel korábban bizonyára még nem lehetett volna nyomtatásban olvasni.

Talán nem meglepő, hogy a szépirodalomban a Shakespeare-kultusz másfajta megnyilvánulási formáival találkozhatunk. A fentebb olvasottakkal éles kontrasztként áll előtűnk az ismert író, Szabó Magda esete, aki egy 1962-es angliai utazás élményeit a *Perc az időben* című művében írja le. Számos stáción keresztüljutván, végül a templomban megérkezik Shakespeare sírjához, ahol zárandokútja eléri csúcspontját. Lemaradván a turistacsoporttól, végül letérdel Shakespeare síremlékénél, s mikor fejét gyengéden összekulcsolt kezére hajtja, élete egyik legnagyobb álma válik valóra. Az idő ekkor néhány percre megáll számára, s a pillanat varázsa alatt annyira meghatódik, hogy képtelen kimondani a régóta hőn áhított mondatot: „Szervusz Vilmos!” Szabó Magda esete tipikus példája a kultusz, mely túlélte a bálványrombolás korát s a szekularizáció korában is virágzik.¹⁸⁸ Érdekes módon, egy racionálisabb és kevésbé elfogult látogató, Boldizsár Iván is elérzékenyül a nagy pillanatban, és Shakespeare sírjánál így sóhajt fel: „Van még egy sír a

Továbbá, a szegedi József Attila Egyetem kiadásában megjelent *Shakespeare and the Emblem. Studies in Renaissance Iconography and Iconology* szerzői már teljes mértékben függetleníteni tudják magukat a mitizáló interpretációtól, valamint a természetfölötti szerzőnek kijáró szakrális nyelvezettől. Ibid. 259-260.

¹⁸⁶ Ruttkay, Kálmán. *Pericles*. Idézi Dávidházi, Péter. Op. cit. 288.

¹⁸⁷ Géher, István. *Shakespeare-olvasókönyv. Tükörcépkünk 37 darabban*. Budapest: Cserépfalvi Könyvkiadó, 1991, 328.

¹⁸⁸ Szabó Magda útibeszámolója először a Kortársban jelent meg 1962-ben, majd némi változtatással az író *Hullámok kergetése* című kötetében 1965-ben. Idézi Dávidházi, Péter. Op. cit. 263-275.

földön, amely ilyen erővel sugallja a halandónak, hogy érdemes élni?”¹⁸⁹ A turistából tehát Boldizsár is buzgó zarándokká lényegült át.

A tudományos művekbe és a szépirodalomba való rövid betekintés után a *IV. Henrik* magyarországi színpadi bemutatóihoz kapcsolódva azt elemezzük, hogyan jelenik meg a drámaköltő kultusza, s hogyan érvényesülnek a fentemlített tendenciák. Vizsgálódásunk olyan kérdésekre irányul, hogy vajon Shakespeare még mindig a sérthetetlen Szerző, munkája pedig mestermű-e. Csupán a fogadóközönség felkészületlenségének és hibájának róható fel az, ha nem érti meg a művet, vagy inkább a rendező rossz és téves interpretációjának köszönhető mindez. Valóban megbocsáthatatlan bűn-e az, ha egy rendező jelentősen megvágja a művet és átrendezi a szent szöveget; s végül, hogy vajon sikerülhet-e a kritikusoknak függetleníteni magukat az előző korok szakrális nyelvezetétől és apologetikus bánásmódjától.

A *IV. Henriket* többször is elővették rendezőink Magyarországon a Kádár-korszakban, s összesen négy alkalommal állították színpadra. Sándor János kétszer vitte színre a művet: 1972-ben Békéscsabán – királydrámaciklus részeként – a Jókai Színházban, majd 1985-ben Szegeden a Kisszínházban. 1980-ban Zsámbéki Gábor kuriózumnak számító kétéstés bemutatója aratott osztatlan sikert a Nemzeti Színházban, melyet Vámos László¹⁹⁰ 1986-os Várszínház-beli rendezése követett, ugyancsak királydrámaciklus részeként. A *IV. Henrik* és általában a királydrámák azért kerültek előtérbe a szocializmusban, mert – akár tudatosan, akár nem – kiválóan alkalmasak társadalomkritikának, tükröt tartván a hatalom birtokosainak is. Mivel a színház társasjáték, a közönség a színdarabokon keresztül is beavatást nyert a kultuszba – Sándor János békéscsabai rendezésével a vidéki közönség is –, miközben a részvétellel talán maga is társadalomkritikát gyakorolt. S mivel Shakespeare királydrámái maguktól aktualizálnak, nem kellett különösebb dekóder a megfejtésükhöz. Így volt ez a *IV. Henrik* esetében is. A korabeli kritikákban egyébként a darab bemutatói kapcsán

¹⁸⁹ Boldizsár, Iván. *Zsiráfal Angliában*. Idézi *ibid.* 280-81.

¹⁹⁰ Vámosi egyébként 1977-ben már televízióra alkalmazta a drámát (miután két évvel korábban rádiójátékként is megrendezte), *Falstaff* címmel, s rendezői koncepcióját az 1986-os premierre is megtartotta.

a szerepre, feladatra való alkalmatlanság, a lelkiismeret furdalás, erkölcstelenség kérdése merül fel, valamint a késleltetett kamaszkor problematikája: azaz hogy mit csináljon az ereje teljében lévő ifjuság, ha nincs feladata. Erről a későbbiekben, a bemutatók elemzése során még szó esik.

Ha arra próbálunk magyarázatot találni, miért nem állították gyakrabban színpadra a királydrámákat, észrevehetjük, hogy viszonylagos népszerűtlenségük már korábban is megfigyelhető volt, például a tizenkilencedik században. Ha egy királydráma vígjátékkal versenyzett, szinte biztos, hogy az utóbbi győzött. Tipikus példa erre a Shakespeare háromszázadik születésnapja alkalmából megrendezett ünnepség, melyre a Nemzeti Színház diszelóadást tervezett. Hiába fordította le azonban Szász Károly a *VIII. Henriket*, s hiába hirdették meg a lapok már a bemutatót is, mikor Arany János elkészült a *Szentivánéji álom* fordításával, a színház az utóbbi mellett döntött. Egressy Gábor úgy érvelt, hogy egy vígjáték sok szempontból közönségsalogatóbb: „mert míg szellemi s művészi oldalról tekintve, a legműveltebbet is el fogja bájolni, addig fantastikus látványossága a nép minden osztályát élénken fogja érdekelni, lévén benne zene, ének, táncz, díszlet, jelmez, bűvészet stb.” Egressy egy másik kijelentése, miszerint „*Shakespeare* számára jelentékeny hódításokat teszünk általa.”¹⁹¹ arra utal, hogy a Shakespeare-kultust tudatosan is terjesztették. A bemutató nagy siker volt, „némaképlettel” (ma élőképnek mondjuk) zárult. A felmagasztosult Shakespeare felhőkötől övezve jelent meg, alatta teremtményeinek félköre. A királydrámák helyére a többi darabhoz képest abból is következtethetünk, hogy a királyi hősök hátul kaptak helyet, Falstaffal az élen; szemben például Hamlettel, Learrel vagy Othelloval.

Shakespeare népszerűsége a szekularizáció korában is töretlen maradt, bár a királydrámák továbbra sem számítottak a legnépszerűbb darabok közé. Talán korszakunkban azért is kaptak nagyobb hangsúlyt a történelmi darabok, mert – a már említett

¹⁹¹ Egressy Gábor Szász Károlyhoz 1863. dec. 8-án. Idézi *ibid.* 170.

társadalomkritika gyakorlásának lehetőségén túl –, az Aczél György nevével fémjelzett kultúrpolitika nem titkolt célja volt az alsóbb néposztályok műveltebbé tétele. Archív felvételeken láthatjuk például, milyen fontos szerepet kapott az ünnepi könyvhét, s felidézhetjük azt is, ahogyan a munkások könyveket nézegetnek a gyárban.¹⁹²

A szocialista rendszerben Shakespeare is igen fontos népművelő szerephez jutott hazánkban. Erről tanúskodik Kardos László 1955-ben írt előszava: „Az új, teljes magyar Shakespeare az eddigieknél tökéletesebb fegyverekkel kívánja szolgálni a magyar nép kulturális felemelkedéséért indított harcot.”¹⁹³

Az 1964-es kiadásban is a magasztaló kifejezések garmadát olvashatjuk Kardos tollából:

Ennek a költőnek nincs szüksége a forduló századok ritmikus ébresztőjére, s ez az életmű szervezett ünnepek és jubiláris alkalmak nélkül is lüktetve és ragyogva él, [...] ez az oeuvre bizvást elbírja a rajongás és a hódolat legtüzesebb jelzőit is. [...] Nagy ez a művészet, mert az emberi valóságot megalkuvás nélkül mondja ki.¹⁹⁴

Az 1988-as összkiadás Géher István összeállításában közöl Shakespeare életművet – már egészen más stílusban, lényegesen tárgyiasabban, kevesebb körmondattal méltatván a híres drámaköltőt.

Shakespeare azonban nemcsak a könyv lapjain, hanem a színpadokon is szolgálta a magyar nép kulturális felemelkedését. A népszínház megteremtésével, s ezen drámák színpadra állításával talán azt kívánta jelezni a korabeli kultúrpolitika, hogy a munkásosztályt tekinti a szellemi elitnek. A Shakespeare-kultusz ugyanis szintre emelt, azaz

¹⁹² Varga, Ágota. Op. cit.

¹⁹³ Kardos, László. *Shakespeare*. Idézi Dávidházi, Péter. Op. cit. 287.

¹⁹⁴ Kardos, László. „A 400 éves költő”. in: *Shakespeare összes művei. I.*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 1964, 5.

a kultuszhoz tartozás jóleső érzését nyújtotta különböző osztályoknak és nemzedékeknek. A *communitas* élményben így bárki részesülhetett.

Már korábban is utaltunk rá, hogy hazánkban a színház – efemerális természete miatt – a híres-hírhedt Aczél-féle „három T” (támogatott, túrt, tiltott) rendszerben a „túrt” kategóriába tartozott. Mindez azt jelentette, hogy a színházak viszonylagos szabadsággal rendelkeztek repertoárjaik összeállítását illetően, s a legtöbb esetben csupán a rendezők leleményességén múlt, milyen módon hangzik el a színpadon a társadalomkritika. Shakespeare textusai ehhez kiváló lehetőséget nyújtottak, a rendezők pedig szívesen éltek is ezzel a lehetőséggel. A Lancaster-tetralógiát a hetvenes években Békéscsabán megrendező Sándor János szerint a drámaköltő művei olyanok, mint egy öt-megfejtéses rejtvény¹⁹⁵, azaz számtalan értelmezésre adnak lehetőséget. Kerényi Imre pedig így fogalmaz: „Szerintem ez a végtelenség. A végtelen lehetőségek, tere, ott minden nyitva van.”¹⁹⁶

A *IV. Henrik*hez kapcsolódó kritikák és újságcikkek olvasása, tanulmányozása során – különösen a forrásanyag nagy terjedelme miatt –, feltűnő jelenség, hogy sehol nem találhatunk egyértelműen negatív kritikai megjegyzést sem a Szerzővel, sem pedig a darabbal kapcsolatban. Nagyon kevés kedvezőtlen észrevételt találunk, és azok is – ha alaposabban átgondoljuk – inkább árnyalt megfogalmazások, illetve sosem találhatók meg önmagukban. Ha esetleg negatív értelmezésként kezdődnek is, mindig áthajlanak valamiféle pozitív megerősítésbe. Egy kritikus például így ír az 1980-as Nemzeti Színház-beli bemutatóról:

Mikor Bessenyei Ferenc megjelenik *IV. Henrik*ként [...] a tisztelettől ájult és ásitóan unalmas Shakespeare-előadások levegője árad szét a színpadról. Falstaff és barátai megjelenésekor viszont [...] felvillanyozva hallgatjuk a tüneményes,

¹⁹⁵ Interjú Sándor Jánossal. Szeged, Nagyszínház, 2010. április 9.

¹⁹⁶ Interjú Kerényi Imrével. Budapest, 2010. február 16.

költői leleménnyel beszélgető, iszákos kortársainkat [...] Az előadás valósággal pulzál, mint egy távoli kvazár.¹⁹⁷

Ebben az esetben a kritikus az előadás egyenlőtlen színvonalára hívja fel a figyelmet, a tragikus és komikus részeket illetően, amely azonban korántsem jelenti azt, hogy akár a szerzővel akár pedig a művel kapcsolatban lennének ellenérzései. Ehelyett az interpretáció hagy némi kívánnivalót maga után.

Hasonló véleményt fejez ki Kállai Ferenc megjegyzése is, aki mintha némi lelkiismeretfurdalást érezne amiatt, hogy a darab kétségkívül legnépszerűbb drámai alakjának, Falstaffnak szerepébe kell bújni, melyet gyakran a középpontba állítanak a rendezők. Kállai szerint arról, hogy Falstaff felé billen az egyensúly, nem a színész tehet, hanem a szerző, és a közönség, amelyik a derút duplán honorálja.¹⁹⁸

Az alábbi kritikus pedig ugyan enyhén és közvetetten, de talán valamelyest mégiscsak megfeddi Shakespeare-t, mivel az alábbi véleményt közvetíti: „A cselekmény fonalát követni komoly megpróbáltatás, de akinek van türelme hozzá, vele tartani nagyon élvezetes kaland.”¹⁹⁹ A mondat első fele azonban értelmezhető úgy is, hogy a mű bonyolult szerkezete, összetettsége miatt lehet nehézkes, nagy koncentrációt igénylő a cselekmény követése, melyre a fogadóközönségből nem mindenki (talán a nagy többség nem is) alkalmas. Ezen interpretáció szerint tehát a kritikai észrevétel mégis a Szerző nimbuszát védi.

Ami bármely dráma szövegének megvágását és a részek átrendezését illeti, igaz ugyan, hogy ennek létjogosultságáról eltérő véleményeket olvashatunk, mégis egyértelműen megállapíthatjuk, hogy a *IV. Henrik* magyarországi bemutatói esetében mindig hiányérzetről

¹⁹⁷ Bernáth, László. „IV. Henrik. Hol hideg – hol életvidám. Bemutató – két estén – a Nemzeti Színházban”. *Esti Hírlap*, 1980. december 8.

¹⁹⁸ Láttuk, hallottuk... *Kossuth Rádió*, 1980. december 12. 17.50

¹⁹⁹ Nikolényi, István. „IV. Henrik. Shakespeare-ikrek a Késszínházban”. *Délmagyarország*, 1985. december 9.

számolnak be a kritikusok, amennyiben nem a (majdnem) teljes szöveget hallják vissza a színpadról. Egyikük így ír 1986-ban:

Veszélyes dolog az összevonás egy estére. Nem azért, mert tilos húzni; semmi sem tilos. Csakhogy a shakespeare-i gazdagságból könnyen gazdálkodás lehet, [...] tönkretett szerkezet, melynek hézagai közt épp csak az alapgondolat pereg ki. [...] Müller Péter és Vámos László átdolgozása, fájdalom, inkább csak formátlan torzó, (melyben) [...] megszűnik a tükörszerkezet, megszakad a felelő dialógus. A következmények beláthatatlanok.²⁰⁰

A szöveg vágásával és átrendezésével kapcsolatban azonban ennél jóval súlyosabb megjegyzések is olvashatók, melyek több mint húsz év távlatából talán kissé megmosolyogtatóak a mai olvasó számára. Jó néhány kritikában olvasható, hogy – utalván azon tendenciára, hogy Shakespeare szövege (majdnem) szent –, a szöveg megvágása „csonkítás” vagy „kibelezés”. Egy kritikus például így ír 1980-ban: „a drámák túlságosan gazdagok ahhoz, hogy az összevonást egy estére ne érezzük mindenképpen csonkításnak, s ne sajnáljuk a shakespeare-i részletfinomságok elvesztését.”²⁰¹ A következő észrevétel szintén hasonló véleményt fogalmaz meg 1986-ban: mikor az átdolgozás Percy és az ifjú Henrik párviadalára szűkíti le a pártharcokat, voltaképpen „kibelezi a művet.”²⁰² Szintén más vélemény szerint a világszínházban igenis akad példa a sikeres egyestés bemutatóra, azonban csak abban az esetben, ha „erőteljes gondolkodásbeli és megfogalmazási eszme igazolja a vállalkozást.”²⁰³, mely azonban még ebben az esetben is „Ne szépitstük: (a) csonkítás(t).” A korabeli kritika leginkább azért tiltakozik a „csonkítás” ellen, mert az elemzők szerint az

²⁰⁰ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. *Élet és Irodalom*, 1986. május 23.

²⁰¹ Koltai, Tamás. „Conflictus Interruptus. A IV. Henrik drámai modellje”. *Színház*, 1981. február

²⁰² Mészáros, Tamás. „A IV. Henrik a Várszínházban. Az idő bohócái”. *Magyar Hírlap*, 1986. május 7.

²⁰³ Róna, Katalin. „IV. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1986. május 24.

interpretációk így óhatatlanul lefáragják a jellemeket, a figurák finom belső cizelláltságát. Maga Sándor János is úgy fogalmaz, hogy a szöveget rövidíteni szabad, de a textust megváltoztatni nem, mert az a Shakespeare-hez való hűtlenséget jelenti.²⁰⁴

A „Shakespeare mint kortárs vagy jóbarát” motívum szintén számos alkalommal megjelenik a kritikákban. Elég csak felidézni Szabó Magda esetét, aki a meghatódottságtól képtelen volt üdvözölni kedves „barátját” a régóta hőn áhított „Szervusz, Vilmos!” köszöntéssel. Egy interjújában azonban, kevésbé meghatottan, így nyilatkozott egy *V. Henrik* bemutatóval kapcsolatos szövegvágról és interpolációról: „Ha a jó öreg Will egy égi kocsmaszalánál poharazgat most Ben Johnsonnal, s alápillant, biztosra veszem, hogy kellemesen mulat, s helyesli ezt a mókát.”²⁰⁵ A két magyarországi *IV. Henrik* bemutató rendezője, Sándor János is, ha talán nem is alakított ki ilyen szoros „baráti kapcsolatot” a Szerzővel, de úgy tűnik, jó munkakapcsolatban állt vele; az alábbi interjúrészlet legalábbis erről tanúskodik: „maga Shakespeare ad biztatást, hogy jeleneteket tehetünk ide-oda, s én ezzel a bátorítással keményen éltem is.”²⁰⁶ Ez a mondat a rendező éleslátásáról tanúskodik, mely szerint Shakespeare-hez „hűnek” lenni nem azt jelenti, hogy csak akkor készülhet jó interpretáció, ha az teljes mértékben szövegű, hanem pontosan azzal azonosulunk a Szerzővel, ha követjük (állítólagos) instrukcióit.

Végezetül, egy, a színészi játékról írt kritikában olvasható az alábbi hasonlat: „Kállai sok szép pillanatot szerez: ebben a hálátlanul hálás szerepben olyan biztonsággal mozog, mint Shakespeare tolla a papiroson.”²⁰⁷ Ebben az észrevételben megint maga Shakespeare az etalon, a referenciapont.

A kritikákban gyakran történik utalás Shakespeare-re mint Szerzőre, aki a magyar kultúra és társadalom szolgálatában áll: bármely szerepét játszani privilégium, Ő a magyar nép

²⁰⁴ Interjú Sándor Jánossal. Szeged, 2010. ápr. 9.

²⁰⁵ Morvay, István. „Shakespeare-orfeum. Az V. Henrik a Várszínházban”. *Esti Hírlap*, 1986. december 16.

²⁰⁶ N.I. „Nem csak jellemgrófok. IV. Henrikjét rendezte Sándor János”. *Dél-Magyarország*, 1985. december 4.

²⁰⁷ Apáti, Miklós. „Színházi levél: Egyszer egy királyfi”. *Film Színház Muzsika*, 1981. január 3.

Nagy Tanítómestere. Shakespeare a magyar szocialista színpad házszerzője lett, magyar drámaköltő, művei pedig magyar fordítások. Kardos már korábban is idézett előszavában olvashatjuk: „Ez a mester az ellentétek egybelátója [...] mestere az egész világirodalomnak. Aligha van nemzeti irodalom, amely sokat ne tanult volna tőle. S több mint száz esztendeje, hogy szüntelenül jelenlevő s erélyesen, termékenyen ható erő a magyar irodalomban is.”²⁰⁸

A magyar színházi életben is igen fontos szerepet játszott a Shakespeare-kultusz. Kállai Ferenc számára például Falstaff szerepének eljátszása jutalomjátékot jelentett²⁰⁹, a darab két, egymást követő estén való játssza pedig az elemzők szerint közelített ahhoz a szép ábrándhoz, hogy a színház mint társadalmi esemény visszakapja rangját. Az ily módon színpadra állított darab ezáltal olyan folytatásos történetté válhatott, mint például az *Onedin Család* vagy a *Sándor Mátyás*,²¹⁰ s a néző máris beleélhette magát egy folytatásos történetbe. Az 1986-os bemutató kapcsán Vámos László szavait idézhetjük, aki rendezői koncepcióját így írja le 1972-ben: „Külön súlyt fektettünk arra, hogy kimutassuk az alsóbb néposztályok küzdelmes, nehéz életét a történelem viharai, a háborúk, a hatalmi viszályok közepette.”²¹¹ A rendező az 1986-os premierre is megtartotta ezt a koncepciót, így téve elfogadhatóvá az interpretációt a korabeli kultúrpolitika számára is.

Az apologetikus bánásmód egyik legjellemzőbb példája Ungvári Tamás egyik gondolata, aki az 1980-as *IV. Henrik* bemutató kapcsán készült dokumentumfilmben Vahot Imre 1845-ös állítását idézi. Vahot annak idején azon véleményének adott hangot, hogy az akkori magyar közönség még éretlen volt a mű két részben való befogadására. Ungvári hozzátézi: „Reméljük, mostanra megérett.”²¹²

A Shakespeare-re mint géniuszra történő utalás talán nem meglepő számunkra. Az elemzők gondolatai önmagukért beszélnek: „Shakespeare olyan, mint egy világ. Tájaihoz,

²⁰⁸ Kardos, László. „A 400 éves költő”. Op. cit. 8.

²⁰⁹ Földes, Anna. „Falstaff és a többiek”. *Nők Lapja*, 1981. január 3.

²¹⁰ Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Új Tükör*, 1980. december 28.

²¹¹ Bérczes, László. „Harrytól Henrikig. Shakespeare királydrámák a Nemzeti Színházban”. *Színház*, 1987. 3.

²¹² *IV. Henrik*. Dokumentumfilm az 1980-as Nemzeti Színház-beli előadásról, a Magyar Televízió Archivuma

szigeteihez, hegycsucsaihoz különböző időben ér el az idők hajója.”²¹³ Vagy: „Shakespeare zseni; sokkal többet lát és ismer a világból, mint más halandó ember. Ismeri-látja-érti a társadalom fejlődésének mozgásirányát, tévedhetetlen politikus.”²¹⁴

A kritikák olvasása és elemzése során a legnagyobb meglepetést talán azok az észrevételek okozhatják, melyek Shakespeare-t természetfeletti tulajdonságokkal ruházzák fel a tizenkilencedik századi kritikák stílusában. Egy elemző például így fejezi ki a drámaköltő iránti csodálatot 1980-ban:

A IV. *Henrik* [...] a shakespeare-i mindentudás újrafelfedezésére kényszerít. Falstaff becsület-monológja, vagy az epizódfigurák tökéletesen kirajzolódó, egyéni sorstragédiája, a Vas István fordította szöveg szárnyaló szépsége léptenyomon arra a közhellyé lett igazságra figyelmeztetett, melyet elsőnek Petőfi fogalmazott meg, hogy Shakespeare – a teremtés fele. [...] És a teremtésnek ez a szebbik fele kétszeresen is gyönyörködtet, ha közvetítői, maguk a színészek is, jutalomjátékként élvezik az előadást.”²¹⁵

Ehhez hasonló elragadtatásról még egy 1986-os kritikában is olvashatunk: „Talán Petőfi mondta, hogy Shakespeare a világ másik fele. Nem érzem közhelynek ezt a mondatot. Találónak érzem.”²¹⁶

A korabeli kritikákba, dokumentum felvételekbe bepillantást nyerve kiválóan érzékelhető, hogy bár a korszak a Shakespeare-kultuszban a szekularizáció koraként ismert, a Szerző természetfeletti voltára történő utalások, az apologetikus bánásmód, valamint a beavatás különböző formái megőrződtek az előző korszakokból és továbbra is sokszor

²¹³ Kosztolányi észrevételére történő utalás. *Esti Magazin*, 1980. december 4., Kossuth 18.30.

²¹⁴ Sass, Ervin. „A Shakespeare-ciklus második bemutatója”. *Békés Megyei Népiújság*, 1972. január 13.

²¹⁵ Földes, Anna. Op. cit.

²¹⁶ Szántó Péter író a IV. Henrikéről. *Képes* 7, 1986. május 3.

felbukkannak a kritikákban. Megfigyelhető továbbá, hogy elítélő megjegyzés nem található sem Shakespeare-rel, sem pedig magával a darabbal kapcsolatban. A rendezés lehet unalmas, a rendezői koncepció lehet rossz, a közönség éretlen vagy fáradt, Shakespeare-nek és darabjának nimbusza azonban érintetlen, sértetlen maradt a szekularizáció korában is, és a szakrális nyelvezetet sem sikerült teljes mértékben kiküszöbölni.

A Shakespeare-kultusz a Kádár-korszakban a népművelés eszköze volt Magyarországon, a kultuszhoz tartozás jóleső érzését nyújtva a kevésbé iskolázottaknak is. A közönség a színdarabokon keresztül, valamint a Shakespeare nagyságát is méltató műsorfűzetek által nyert beavatást a kultuszba. A drámaköltő magyar szocialista szerzővé válása hozzájárult a színészet társadalmi megbecsültségéhez is, gondoljunk csak például a jutalomjáték hagyományára, vagy a Nemzeti Színház felépítésének létjogosultságára, amiben a Géniusz darabjait láthatják a nézők. Egyúttal azonban szubverzívnek is bizonyult, hiszen kiváló alkalmat kínált a rendezőknek a társadalomkritika kifejezésére, melybe a részvétellel, valamint a színikritikák olvasásával a közönség is bekapcsolódhatott.

4. FEJEZET. A VERESÉG DRÁMÁJA. A *II. RICHÁRD*

4.1. Bevezetés

Mielőtt a hatvanas évektől kezdve viszonylag gyakori vendég lett a magyar színpadon, a *II. Richárdot* összesen két alkalommal mutatták be színházaink. Kolozsvárott 1889-ben egy alkalommal ugyan már játszották a darabot, de az ősbemutatót 1925-ben tartotta Magyarországon a Nemzeti Színház, Horváth Jenő rendezésében. A darab iránti érdeklődés hiányára egy lehetséges magyarázatként szolgálhat az alábbi vélemény:

hogyan e szomorújátéktól [...] oly igen félnek a színházak, annak nem az az oka, mintha a darab rossz, vagy érdektelen volna, hanem mert tisztán politikai tárgyú, alig van női szereplője és szerelmi vonatkozása úgyszólván egyenlő a semmivel. A színházba járó közönség nagy részének igénye pedig ilyen szempontokat is megkövetel és nincs érzéke a csak abszolút művészet iránt.²¹⁷

A Nemzeti Színház már külsőségeiben is jelezte a bemutató ünnepi voltát, hiszen a darab megkezdése előtt Berzeviczy Albert tartott előadást „Shakespeare e remekéről.” A kritikák tanúsága szerint az előadás középpontjában mindvégig Richárd áll, ami abból is megmutatkozik, hogy az elemzések alig ejtenek néhány mondatot Bolingbroke-ról, a szöveggönyvben pedig sokkal gyakoribbak a Richárddal kapcsolatos bejegyzések, utalások. Itt jegyezzük meg, hogy valamennyi *II. Richárd* szöveggönyv közül messzemenően ez a

²¹⁷ H.L. „II. Rikárd király. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Szózat*, 1925. május 10.

leginformatívabb, hiszen a *II. Rikárd Király. Fordította Szász Károly. /Hevesi Sándor javításaival/* című, tintával írt füzetben a baloldalon végig ceruzás bejegyzéseket találunk.²¹⁸ Bár fordítóként Szász Károly neve van feltüntetve, a Hevesi javításaival ellátott füzetből azonnal megállapítható, hogy Szász fordítását alaposan módosították – bizonyára „a szöveg mondatossága” volt a fő szempont.²¹⁹

Richárd alakjának jellemzéséből kiderül, hogy már akkoriban is felfigyeltek a jellem összetettségére, feminin voltára: „Nőies lelkületű, mint valami modern költő. [...] Szavakban éli ki élete minden változását, hangulatát és tükörrel a kezében, mondhatni: szinte hiú színészi gyönyörűséggel élvezni a bukás okozta fájdalom és szenvedés keserű képét.”²²⁰ Az alábbi szöveg pedig meglepően modern elemzést közöl a király alakjáról:

Shakespeare-nek ebben a komor középkori királydrámájában is a modernség az, amin elbámulunk, hősének modern lélekrajza. [...] (Richárd) se nem férfi, se nem nő, mind a kettő egy személyben, akiben ez a kettősség szakadatlan belső küzdelmet jelent [...] Olyan, mint a színjátészó selyem. Rezzen egyet: kék, még egyet rezzen: piros. Ez a [...] csodalény a modern idők valósága: a feminin férfi, a mi szemünkben sokszor látott eleven realitás, a dekadens irodalom csemegéje.²²¹

²¹⁸ A füzet keltezése: 1925. márc. 25. Rendelkezésre áll még egy rendezői példány (1893. augusztus 5), valamint egy sügöpéldány (1893. augusztus 3).

²¹⁹ Szász: Ide a koronát. Jövel rokon
Fogd meg e koronát. Így: egyfelől
Az én kezem, másról a te kezéd;
Mély kút üreg most ez arany keret,
A melyben egymást váltja két vödör.
Fenn az üres, a légben könnyedén leng:
Láthatatlan a más, tölt víz fenekén lent.
Ez alsó vödör könnyel telve, én,
Nyelvén könyüim, s téged fölívén.

Nemzeti: A koronát! /Átadják neki s ő
megfordítja) Öcsém, vedd a kezembe!
Im itt az én kezem, - a tied ott.
E korona most olyan, mint a mély kút
A melyben egymást váltja két vödör.
A melyik üres, fenn a lége táncol,
A teli vödör lent van s láthatatlan
E könnyel telt vödör lent én vagyok.
S te vagy a másik, a mely fent ragyog.

²²⁰ H.L. op.cit.

²²¹ Harsányi, Kálmán. „II. Richárd király”. *Magyarország*, 1925. május 10.

A darab címszerepét Abonyi Géza játszotta. Az alábbi kritika dicséretnek igen, mély elemzésnek azonban aligha tekinthető: „Abonyi [...] ezt a lírai alakot egyénisége kiteljesedésével a költő és mindnyájunk elképzeléséhez híven tudta megszólaltatni. A király gyöngé, ingadozó és befolyásolható jellemét hatásosan érzékeltette.”²²² Harsányi Kálmán elemzése azonban már közelebb hozza a drámai alakot, noha a színész nem egészen azt a figurát formálta meg, amit a kritikus tollából fentebb olvashattunk, de – mint írja – Abonyi

eltérő felfogása iránt is tisztelettel kell viseltetnünk, mert nemes ízléssel és mély bensőséggel valósította meg, amit elgondolt. Ellágyulásában férfiasabb maradt, mint a mi képzeletünk Richárdja, kitöréseiben pedig fegyelmesebb, kevésbé robbanó [...] nem érezhettük olyan nagyszerűnek a végső szökőhullámot sem, mely a halál megváltó partjára veti ezt a feminin férfiból végül mégiscsak igazi férfivá magasodó szerencsétlen kettős lényt. Annál tökéletesebb volt azonban Abonyi alakításában a gyöngé király és a királyi gyöngeség rajza. [...] A koronától való búcsúzkodásának remek lélekrajzánál csak az a halkszavú, sötétbe révedező gunnyasztása volt szebb, mikor a harmadik felvonásban sátra előtt ül, s gyöngé szíve elmerül a szép szavak keserű tengerébe. Beszéde csaknem teljesen levetkőzte már régebbi modorosságait, finoman siklik árnyalatról-árnyalatra, tiszta, plasztikus és ragyogó. Arcjátéka és mozdulatai akkor a legkifejezőbbek, mikor csekélyke remegésből tevődnek össze. Igen kicsiny eszközökkel tud igen sokat kifejezni.²²³

²²² H.L. op.cit.

²²³ Harsányi, Kálmán. Op. cit.

A szöveggönyv bejegyzései igazolni látszanak a fenti észrevételeket.²²⁴ Itt egy olyan kritikusai véleménnyel találkozunk, amely toleráns a „saját képzeletétől” eltérő színpadi figura megjelenítése iránt, s mindezt nem úgy interpretálja, hogy a szerző szándékától eltérő, s ezért helytelen volt az ábrázolás.

Bolingbroke-ot Petheó Attila alakította, aki „kemény és elszánt férfiúnak játszotta meg” a figurát²²⁵ Arra, hogy az előadás IV. Henrik hatalomra jutásával egy szebb jövőt ígér, az utolsó bejegyzésből következtethetünk, mikor a híres zárósort („Szent földre megyek én, lemosom ott / Bűnöz kezemről ah a vérnyomot [...]”) mellett az alábbi megjegyzést olvashatjuk: „Belső megrendülés.”

A dráma fentebb bemutatott, hagyományos interpretációjához képest külföldön – elsősorban Angliában, de másutt is – számos érdekes, rendhagyó adaptáció született. 1970-ben például a francia rendező és színész, Patrice Chéreau, megelégedve a darabbal kapcsolatos „szánalmas ömlengést” a francia színpadokon, életveg biszexuális uralkodónak ábrázolta Richárdot.²²⁶ Egyes produkciók eljártak a gondolattal, hogy Richárd és Bolingbroke ugyanazon jellem két arca, így az őket alakító két színész időnként szerepet váltott. Ilyen feldolgozás volt például John Barton 1973-as bemutatója Stratfordban. A két színész, Richard Pasco és Ian Richardson a megszólalásig hasonlított egymásra.²²⁷ A legnagyobb nemzetközi visszhangot kétségtelenül Arian Mnouchkine 1981-es párizsi bemutatója hozta a Napszínházban (Theatre du Soleil), mely kabuki stílusban állította színpadra a darabot,

²²⁴ A szöveggönyv bejegyzései szerint például az irországi hadjáratból visszatérően a király először „Letérdel. Ráborul a földre, (szünetet tart.), aztán beszél, (később) földet vesz a kezébe” – ennyiben tehát szentimentális a beállítás, a következő bejegyzés azonban a „És hadd kinlódjék minden áruló láb / Mely jogtalanul mert tiporni téged.” sorok mellé azt írja: „Erő”. E bejegyzés tanúsága szerint ellágyulásaiiban „bizonyára férfiasabb maradt”, mint Harsányi képzeletének Richárdja, s úgy tűnik, a rendezés óvakodott a túlzott érzelmességtől is, melyet az alábbi rendezői utasítás igazol: „Rikárd saját maga és szerencsétlensége fölé való emelkedése ne legyen szentimentális!”

²²⁵ H.L.op.cit. Ezt szintén igazolni látszik például az alábbi szöveggönyvi bejegyzés: A száműzetés elrendelése után John of Gaunt magához öleli fiát, Bolingbroke pedig „kitépi magát.”

²²⁶ L.-A.Z. „Le <<Richard II>> de Patrice Chéreau d’après Shakespeare”. *La Tribune de Genève*, 1970. február 18.

²²⁷ A produkció részletes elemzése: Shewring, Margaret. *King Richard II*. Manchester: Manchester University Press, 1996. Op. cit. 120-137.

természetesen alaposan megosztva a kritikusokat.²²⁸ A középkori japán szamurájársadalom, mint a hiteles Shakespeare-adaptáció ideális közege, ugyan már 1957-ben megjelent Akira Kurosawa filmtörténeti jelentőségű *Macbeth*-adaptációjában, a *Véres Trónban*, az európai színházművészetben azonban a francia rendező alkalmazta először.²²⁹

Érdekes még a National Theatre 1995-ös bemutatója, mely Richárd és Bolingbroke közötti homoerotikus viszonyt feltételezve, női szereplővel, Fiona Shaw-val játszatta el Richárdot. A jelenet, mikor Shaw mint II. Richard szájon csókolta a Bolingbroke-ot alakító David Threlfallt, még egyet csavart azon az elképzelésen, miszerint az unokatestvérek homoerotikus viszonya volt egymás iránti szeretetük és gyűlöletük oka.²³⁰

Shakespeare királydrámái közül éppen a *II. Richárd* az, amely bármely korban és helyzetben aktualizálható, hiszen irányításra alkalmatlan vezetővel bármikor és bárhol találkozhatunk, s ez összefüggésbe hozható a hatalomváltás kérdésével. Egy szocialista országban pedig talán nem meglepő, hogy a színház különösen érzékenyen reagál erre a kérdésre, ezért a bemutatók általában köthetőek voltak valamely világpolitikai (ezen elsősorban a volt Szovjetúniót kell érteni), vagy a hazai politikában bekövetkezett – esetleg egy időben mindkettő – változáshoz, személycseréhez. Természeteszerűleg a korabeli kritikákban sohasem találunk konkrétumokat, legfeljebb utalásokat; visszatekintve azonban könnyen azonosíthatók ezek az események.

²²⁸ Ibid. 165-179. Jean Alter, Robin Smyth és Dennis Kennedy például egyaránt megcsodálták a produkció lendületét és a bravúros színészi alakításokat, de úgy érvelnek, hogy a stílus valójában a jelentést helyettesítette. Jan Kott pedig így ír az *Is Shakespeare Still Our Contemporary?* című könyvében: „Nagy csodálója vagyok Ariane Mnouchkine munkásságának, de mikor Shakespeare-rendezéseit látom ezekkel az életnagyságú japán stílusú babákkal és szamurájokkal, mégis azt gondolom magamban: 'Ez japánnak és Shakespeare-nek is hamis.' Ibid. 176-177.

²²⁹ Kurosawa a drámát a tizenhatodik századi szamurájársadalomba helyezi, a szereplők is japán neveket kapnak. A történetet és a nagyszabású csatajeleneteket valójában egy olyan huszadik századi művész szemszögéből láthatjuk, aki nagyon is tisztában van saját kora nagyarányú tömegmészárlásaival. Kurosawa örökségének folytatása az 1980-as *Ninigawa Macbeth* is, melyet az 1950-es és 60-as évek politikai színházának egyik fő alakja, Ninagawa Yukio rendezett. Produkciója „rekviem a saját generációja halottaiért, akik sikertelenül szálltak szembe a rendszerrel.” Zarrilli, Phillip B. Op. cit. 476.

²³⁰ Dunton-Downer, Leslie, and Riding, Alan. *Essential Shakespeare Handbook*. DK Publishing, 2004, 115.

Shakespeare II. Richárdja összetett jellem: határozatlan és tétova, birtokelkobzó, hazáját éppen a legnagyobb bajban elhagyó, koronáját önként átadó. Szenvedő és szenvedő, sokkal jobb színész, mint király, és mondandóját gyönyörű lírában megfogalmazó kitűnő költő egy személyben. A cselekmény előrehaladtával egyre mélyebben tárul fel előttünk benső énje, egyre nő iránta a rokonszenvünk, mígnem – hibáit és gyengeségeit fokozatosan belátva – a darab végére gyilkosával bátran szembeszálló drámai hőssé válik.

Bolingbroke jellemfejlődése éppen ellentétes: bár ő nem tárulkozik fel előttünk olyan őszintén, mint Richárd (tulajdonképpen csak a darab végén nyerhetünk betekintést lelkébe, mikor fogadalmat tesz, hogy Richárd halála miatt a Szentföldre zarándokol), a bátor, száműzetését emelt fővel vállaló unokatestvéréből a dráma végére – bárhogyan is értelmezzük motivációit és tettét –, ugyancsak gyilkos lesz, még ha nem saját kezével öli is meg a volt királyt.

A szabályosan, szimmetrikusan megszerkesztett műben a két király alakja egyenlő szerepet és súlyt kap. Ezzel kapcsolatban a bemutatók elemzése elsősorban arra irányul, hogy vajon Richárd és Bolingbroke egyenlő súllyal volt-e jelen a színpadon, s az előadások kellőképpen érzékeltették-e a két figura metamorfózisát. Sugallták-e, hogy a darab végére Richárd megnő emberségében, Bolingbroke királysága pedig nem hoz szebb jövőt elődjénél. Merthogy ez a Shakespeare-darab lényege. Korszerű győz le korszerűtlent, nem pedig nemes nemtelent. Shakespeare nem a jellemek, hanem a magatartás különbözőségét hangsúlyozza. A darabban tehát Richárd költőnek kiváló, uralkodónak azonban annál kevésbé, míg ellenlábasa, Bolingbroke szűkszavúságában ravasz, korszerűbb, machiavellistább. Richárd már lemondott unokatestvére javára, azonban el kell még játszania azt a jelenetet, melyet maga is az elbillenő mérleg képével ír le. (IV.1.) Maga vezérli le trónfosztását, Bolingbroke-ot pedig – akinek hősi alakja addig a szint uralta –, pilátusi alakká fokozza le. Ahogyan Bolingbroke süllyed a nézők

szemében, úgy emelkedik Richárd, amint végigjártssza passióját és halálát.²³¹ Igaz, hogy Richárd alakja összehasonlíthatatlanul árnyaltabb figura, mint a szerepnek is sokkal hálátlanabb Bolingbroke retorikus-pragmatikus nemezis-figurája, de az utóbbi ellenében tud Richárd „halálában felmagasztosulni”, ezért is fontos Bolingbroke alakjának minél árnyaltabb bemutatása.

A dráma azonban nem csupán a hivatása betöltésére alkalmatlan uralkodó bukásáról szól, hanem ennek bemutatásán keresztül egy idejétmúlt, kiüresedett eszme, a szakrális királyság eszméjének kudarcáról is. „A roppant tengerek minden dagálya / Se mossa le szentségét egy királynak. [...] „Égé még a jog.” (III. ii.). Ennyiben tehát egy történelmi jelentőségű rendszerváltás drámai dokumentumaként is értelmezhető.

A dráma tehát kiváló lehetőséget adhatott a Kádár-korszakban a rendezőknek arra, hogy a színpadon az alkalmatlan vezető, a helytelen politikai vezetés bírálatán túl egy merőben új típusú politikai rendszer iránti igényüket is kifejezzék.

²³¹ Greer, Germaine. *Shakespeare*. ford. Upor László. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996, 99.

4.2. A hatvanas évek Magyarországnak színpadán. 1962 (Thália) és 1965 (Körszínház): Kazimir Károly két rendezése

A Színháztörténeti Intézet dokumentációs gyűjteményében a *II. Richárd* magyarországi előadásairól szóló újságcikkeket, kritikákat tanulmányozva elgondolkodtatónak tűnhet, miként lehetséges, hogy Shakespeare a modern kor számára talán legtöbb mondanivalót rejtő királydrámáját éppen a hatvanas években újították fel hazánkban. Különösnek találhatjuk ugyanis ugyanis, hogy ha az 1925-ös ősbemutató óta színházaink nem tüzték műsorra a darabot, a hatvanas években hogyan volt lehetséges egyáltalán bemutatni. Mert igaz ugyan, hogy Magyarország a szocialista blokk „legvidámabb barakk”-ja volt, de az 1956-os forradalom emléke még sokakban elevenen élhetett 1962-ben, a Körszínház bemutatójának idején. Majd három év sem telt el, s a Tháliában újabb bemutató következett.

Mindkét alkalommal Kazimir Károly rendezte a *II. Richárdot*. Vajon mi motiválhatta a direktort arra, hogy ilyen rövid időn belül újra a közönség elé vigye a „vereség drámáját”? Egy olyan korban, mikor az ország vezetőjének alkalmasságát semmiféle módon nem illet kétségbe vonni. A párhuzam pedig nyilvánvaló volt az akkori színházlátogató számára – még akkor is, ha a mi esetünkben nem király állt az ország élén. Annál is inkább, mivel Kazimir már az ötvenes években felfigyelt a magyar színházjáró közönség éleslátására és azt tapasztalta, hogy a „színház, bizonyos feszült időszakban arra is való, hogy kimondja, amit mások csak gondolnak.”²³²

A miérteken kívül a hogyanok is érdekesek lehetnek. Ha már színpadra lehetett állítani a darabot, milyen díszletekkel és jelmezekkel dolgoztak hazánkban a hatvanas években egy

²³² Kazimir lejegyezte, hogy ha a színpadon elhangzik például egy olyan mondat mint: „*Az egész ország nem a király tulajdona!*”, hirtelen tapsolni kezd a közönség. A Nemzetiben a *III. Richárd* előadásán pedig az írnotok tapsolták meg, mivel a tárgyalás előtt már megfogalmazta ítéletét. A közönség a Rajk-perre gondolt. Kazimir Károly. *Thália örök*. Budapest: Szabad Tér, 1998, 24.

királydráma színpadra állításakor? Bemutathatták-e jelentős húzások nélkül, hiszen legfőbbképpen a király lemondási jelenete problematikus lehet. A dráma számtalan aspektusa közül a Richárd király és ellenfele, Bolingbroke közötti hatalomváltás ábrázolása kerül elemzésre.

A Nemzeti Színházban 1925-ben mindössze négy estén át bemutatott *II. Richárd* után egészen 1962-ig kellett várni, hogy a magyar közönség újra láthassa a darabot, melyet több kritikus szerint azért nem mutattak be addig, mert a Szász Károly-féle, 1867-ben elkészült fordítás sok helyen zavaros, homályos és mindenekelőtt nehezen mondható volt. Kérdés azonban, miért kellett tizennégy évig várni az újabb bemutatóra még azután is, hogy Somlyó György 1948-ban elkészítette kitünő fordítását,²³³ mely a mai napig állja az idő próbáját, bár Spiró György 2008-ban újrafordította a drámát.

Hogy a darabot 1962-ben végül bemutatták, a sokoldalú és vállalkozó szellemű fiatal rendezőnek, Kazimir Károlynak köszönhető, aki a Körszínházat és a nyári évadot választotta a mű színpadra állítására. A fiatal rendező 1957-ben, mikor a forradalom után a helyzet kezdett konszolidálódni, Nyugatra utazhatott, hogy tanulmányozza az ottani színházakat. Járt többek között a milánói Scalában, Párizsban, s láthatta, milyen sokfajta színház, műfaj, mennyiféle stílus él egymás mellett, szemben – Kazimir szavaival szólva – „az egysíkúan naturalista magyar színházi hagyományokkal.”²³⁴ Bár lett volna lehetősége arra, hogy kint maradjon, ő úgy érezte, itthon van dolga, méghozzá „a járatlan utak kipróbálásában, egy

²³³ Somlyó visszaemlékezése szerint a *II. Richárdot* Cannes-ban fordította 1948 nyarán: „bármilyen kedvvel láttam is egyébként a munkának, az időpont kissé elkedvetlenülített. Sem a mediterrán táj nem kedvezett a blank-jambusok parttalan áradásához, sem a napi néhány órát igénybe vevő kemény munka nem kedvezett annak, hogy háborítatlanul átadhassam magam életem első tengeri élményének. Mikor éppen legjobban szenvedtem e kettős szorítástól, akkor ért a meghívás az avignoni ünnepi játékokra [...] Odautaztam hát, s nem bántam meg: elkészült fordításom szövege bizonytalán őriz valamit Jean Vilar dikciójának száraz erejéből, s a szinte felséges egyszerűséggel szolgáló Pápák Palotájának bonyolultságában is tömören törvényszerű arányaiból.” Kazimir, Károly. *Színház a Városligetben és egyéb történetek*. Budapest: Magvető Kiadó, 1986, 19-20.

²³⁴ Kazimir, Károly. *Thália örök*. Op. cit. 26.

szélesebb körű színházi tájékozódás megalapozásában.”²³⁵ Kazimir elmondása szerint ehhez megvolt a lehetősége, mivel, mint írja „nem konfliktusok nélkül, de azért volt egyfajta mozgási szabadsága a művészeteknek.”²³⁶ Először behozta a magyar színházi palettára az akkoriban nem játszott görög klasszikusokat, majd Shakespeare-rel folytatta a világirodalmat – de nem valamelyik népszerű drámájával, hanem a *II. Richárd*dal.

Felvetődik a kérdés, hogy Shakespeare drámái közül miért éppen a *II. Richárd*ot választotta Kazimir. A rendező szerint mindenekelőtt azért, mert mivel a magyar Shakespeare-kultusz egyik jellemzője volt, hogy mindig ugyanazt a néhány darabot ismételték hazánkban, ő az addig méltatlanul mellőzött királydrámát választotta első Shakespeare-rendezésének.²³⁷ Kazimir szerint a hatvanas évek elejének politikai és társadalmi atmoszférája is kedvezett a darab bemutatásának. Bár nem akart napi politikai aktualitást belemagyarázni a műbe, meglátása szerint „egy darab újrafelfedezése és az adott kor általános szellemisége között általában összefüggés fedezhető fel.”²³⁸ Sándor János, Kazimir segédrendezője szerint ennek az lehetett a mozgatórugója – bár erről sosem beszéltek Kazimirral –, hogy az ENSZ nyomására ekkor engedték ki az elítélt írókat, Illyés Gyulát és a többieket. Ez ugyan nem volt hatalomváltás, de egy hatalmon belül mégis némi változás történt.²³⁹ A darab választásában Kazimir saját bevallása szerint része volt Jean Vilar-nak²⁴⁰, a híres francia színésznek és színigazgatónak, a párizsi Théâtre National Populaire igazgatójának is, aki 1947-ben megszervezte az avignoni nyári drámai fesztivált, ahol maga alakította II. Richárd szerepét.

²³⁵ Ibid. 26. Egy tanulmányban pedig az alábbiakat olvashatjuk erről: „A kádári konszolidáció kibontakozása a színházak politikai-ideológiai ellenőrzését is fokozatosan enyhítette. A lassan bővülő művészi autonómia jegyében a színházak szabadabban állíthatták össze repertoárjukat, bővültek a tartós társulatépítés esélyei.” Valuch, Tibor. „A magyar művelődés 1948 után” in: Kósa, László (szerk.): *Magyar művelődéstörténet*. Budapest: Osiris, 1998, 522.

²³⁶ Kazimir, Károly. *Thália örök*. Op. cit. 48.

²³⁷ Kazimir, Károly. *A népművelő színház*. Budapest: Magvető, 1972, 15.

²³⁸ Kazimir, Károly. *Világirodalom*. Op. cit. 73.

²³⁹ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

²⁴⁰ Ablonczy, László. „Ütemzavar. A II. Richárd a Vigszínházban”. *Film Színház Muzsika*, 1984. október 6.

Vilarhoz hasonlóan Kazimir is a népszínház megteremtésére törekedett, arra, hogy minél szélesebb tömegekhez jussanak el a klasszikus darabok.²⁴¹

A körszínházi bemutató során Kazimir és munkatársai mindent megtettek a Shakespeare-korabeli hangulat megteremtése érdekében. A darab tanulmányozása közben a rendező arra mutatott rá, hogy Shakespeare Globe színháza is – hasonlóan a Körszínházhoz – három oldalról körülvelt játéktér volt: „ez a színház típus kapóra jött a Körszínház számára, mert módot adott arra, hogy minél többet bízunk a néző képzeletére.”²⁴² A színház típus rekonstrukcióját nagyban segítette Laurence Olivier híres *V. Henrik* filmje is, mely abban az időben igen nagy hatással volt a rendezőre. A Körszínházban a hármas tagolású színpadot Rajkai György tervezte: a játéktér mindvégig azonos maradt, a színhelyek változását mindössze egy tábla jelezte.²⁴³ A kritika azonban nem fogadta egyértelmű elismeréssel a gyakorlat felelevenítését. A rendező ugyan próbálta úgy mozogni a szereplőket, hogy a nézőknek igazságosan jusson szembe és háttal mondott dikció is, mivel azonban egyes „felállások” túl soká tartottak, a néző olykor sokat veszített a halk színeszek mondandójából.²⁴⁴

A Richárd és Bolingbroke közötti hatalomváltás és a két főszereplő ábrázolását több oldalról világítják meg a korabeli kritikák. E tekintetben a jelmezek a következőképpen segítették a jellemábrázolást: Richárd végig egy ruhában járt, kék selyem, háromnegyedes lovakabátot és szürke, feszes harisnyanadrágot viselt. A selyemre azért esett a választás,

²⁴¹ Jean Vilar az avignoni fesztiválon elért eredményei alapján megbízást kapott a francia államtól, hogy alapítson színházat a Palais Chaillot hatalmas, üresen álló épületében. Vilar a 2000 főt befogadó színházzal népszínházat teremtett, új közönséget hódított meg, színházba sohasem járó rétegeket. Rendezőként népszerű előadásokon vitte színre a francia klasszikusokat, valamint a Párizsban ritkán játszott nagy Shakespeare-tragédiákat. – Lengyel György bevezetője Jean Vilar: *Beszéd a TNP társulatának tagjaihoz*. In: Lengyel György (szerk.). *A színház ma. Írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról*. Budapest: Gondolat, 1970, 503. A két rendező és célkitűzései közötti hasonlóságra utal Molnár Gál Péter is: „Kazimir Károly (1928-1999)”. *Népszabadság*, 1999. december 13-ai cikkében.

²⁴² Kazimir, Károly. *Világirodalom*. Op. cit. 75.

²⁴³ Kazimir újító kísérletei közé tartoztak már korábban is a következő elképzelések: dobozszínpad helyett közvetlen kapcsolat a nézőkkel; múzeumi tárgyak harmóniája helyett diszletjelzés; klasszikusok leckeszerű fölmondása helyett azok újrafogalmazása. Koltai, Tamás: *Színházfaggató*. Budapest: Gondolat, 1978, 135.

²⁴⁴ Dorombay, Károly. „Színházi Krónika”. *Vigilia*, 1962. szeptember

mert mivel a fényben villószik, kicsit idegesítően hatott, utalván a király nyugtalan természetére. A királynak volt még egy bő ujjú, aranyszínű köntöse is, melybe brokátot és plüssöt dolgoztak, hogy mikor ledobja magáról, súlyosnak hasson. Darabbéli ellenfele, Bolingbroke volt az egyetlen, aki háromszor öltözött át a darabban, megtett útjának különböző fázisai szerint.²⁴⁵ Hogy Richárd mindvégig egy ruhában volt, azt mutatja, jellemfejlődésének kifejezése nem volt fontos a rendező számára (a jelmeztervező szerint is mindez azt jelezte, hogy Richárd végig ugyanaz maradt), míg Bolingbroke háromszori jelmezváltása arra utal, hogy a direktor nagy jelentőséget tulajdonított a figurának, mely a darab végére győztes, szép jövőt ígérő királlyá válik. Erről olvashatunk majd a színészi játékról írt korabeli kritikákban is.

Richárd jellemábrázolását segítette a „négy árnyék” motívumának felhasználása is, mely Kazimir precizitásáról és fantáziájáról tanúskodik. Az alábbi kritika szemléletes képet fest erről:

A reflektorok most nem az egész játékkeret világitják be, csak a négy sarok felől egy-egy éles fény-nyalábbal fogják közre a színészt, aki szintén megáll egy pillanatra [...] A négy árnyék – s ezek anyaga a színész mozdulata – azt a négyféle lelkiállapotot fejezi ki, amelyek összességében Richárd magatartása művésziileg megmagyarázottá lesz. A zuhanás, a magyarázkodás, egy utolsó bizonytalan visszavágás a hatalom felé, s a védekezés – ha úgy tetszik, önmaga hazugságai ellen. E pillanatban a néző jobban megértette a richárdi magatartás csődjét.²⁴⁶

²⁴⁵ Bernáth, László. „Mogorva barna, pökheni zöld, borus szürke, királyi kék. II. Richárd és az olasz divat – Mit árulnak el a szereplőkről a kosztümök”. *Esti Hírlap*, 1962. július 10.

²⁴⁶ (?). négy árnyék. *Film Színház Muzsika*, 1962. augusztus 24.

A megközelítés ötletes, bár talán kissé egyoldalúnak tűnhet, mivel Richárd éppen önismeretből és bátorságból vizsgáljuk jelesre a darab végén, ezért is viseltetünk iránta rokonszenvvel. A „négy árnyék” motívum ezt az oldalt nem mutatja meg, inkább arra utal, hogy Richárd alakjában mindvégig a negatív tulajdonságok dominálnak. A kritikus is a magatartás csődjét emeli ki, ami helytálló ugyan, de ekkorra már Richárd sok mindent elárul magából a néző számára ahhoz, hogy jellemét összetettebbnek lássa.

Minden bizonnyal véletlenül, de Richárd metamorfózisának ábrázolását nehezítette az előadás egyik elhibázott jelenetének tekintett börtönmonológ technikai megvalósítása is, melynek során a Körszínházban mikrofon zúgott és Richárdnak harsognia kellett, hogy túl tudja kiabálni a gépezetét.²⁴⁷

A szöveggönyv tanúsága szerint a két király megjelenítését illetően nincsenek jelentős húzások: a lemondási jelenet és a korona átadása tehát hiánytalanul előadható volt 1962-ben. Egy apró példa Bolingbroke pozitív értelmezését sugallja: az Aumerle-féle összeesküvés több mondata ki van húzva a Körszínház szöveggönyvében, így például az az instrukció is, melyben az új király, a Bolingbroke-ból IV. Henrikké lett uralkodó, kardot ránt a lázadó Aumerle-re és azt mondja neki: „Megöllek, nyomorult!” (IV. 3.) Más hasonlóan tipikus példát azonban nem találhatunk.

A két főszereplő játékának bemutatása előtt felidézzük, hogy a körszínházi *II. Richárd* bemutatásakor milyen példákából merített a rendező a játéktípust és a két drámai alak értelmezését illetően. Kazimir így vall minderről: „A shakespeare-i játéktípust magukból a darabokból próbáljuk kitalálni, meg az olyan zseniális kortársak művészetéből, mint amilyen Sir Lawrence is.”²⁴⁸ Ezenkívül természetesen magyar példa is rendelkezésére állt, méghozzá Hevesi Sándor alábbiakban idézett szavaiban: „Shakespeare alakjai ma csak úgy ábrázolhatók, hogy a mai néző igazi hús-vér embereket lásson bennük, ne pedig olyan

²⁴⁷ Illés, Jenő. „Meditáció egy témára. Megjegyzések a „II. Richárd” előadáshoz”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 27.

²⁴⁸ Kazimir, Károly. *Világirodalom*. Op.cit. 75.

lényeket, akiket megcsodál, de akikhez semmi köze.”²⁴⁹ Elképzelhető, hogy Kazimir használta még az 1925-ben kelt *II. Rikárd király /Hevesi Sándor javításaival/* című kézzel írt füzetet is, ám ő maga erről nem tesz említést. Rendelkezésre állhatott továbbá Benedek Marcell 1957-ben írt *Shakespeare* című könyve, amiben azonban – ellentétben Kazimirral-Bolingbroke-ot „szenteskedő”-nek állítja be a szerző.²⁵⁰

A két főszereplő színészi játékáról szólva előljáróban idézzük az egyik kritikus véleményét, aki Kazimir vállalkozásáról az alábbiakat írta: „Nemes törekvésénél csak vakmerősége nagyobb: szinte érett színészek nélkül akarja eljátszani az egyik – talán leginkább tapasztalt színészeket kívánó drámát.”²⁵¹ Kérdés, hogy vajon mennyire tudták teljesíteni az ifjú színészek a kétségtelenül erőpróbáló feladatot.

A címszerepet a fiatal Bodrogi Gyula játszotta. A választás az egyik kritikus szerint „legalább olyan meghökkentő volt, mint Vilar, amikor a moziszínész Gérard Philipe–pel játszattott klasszikus hősöket.”²⁵² A rendező nyilván a népszerű ifjú művészen keresztül kívánta a nagyközönséghez közel hozni Richárd alakját: „Szakítanom kellett a konvencionális színészhőssel [...] Lekötött az a gondolat és lehetőség, hogy a más műfajokban népszerű Bodrogi hogyan birkózik meg ezzel a Shakespeare-hőssel.”²⁵³ Bár Bodrogi tehetségét valamennyi kritikus elismerte, szinte kivétel nélkül utaltak valamiféle hiányérzetre a drámai alakokkal kapcsolatban, noha mindannyian úgy vélték, hogy a színész játékának voltak emlékezetes pillanatai: például a tükörc jelenet vagy a lemondás jelenete.²⁵⁴ A sok kritikai megjegyzésből álljon itt kettő, mely talán legösszefettebben fejezi ki az észrevételeket:

²⁴⁹ Kazimir, Károly. *Színház a Városligetben*. Op. cit. 29.

²⁵⁰ Benedek, Marcell. *Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1957, 123.

²⁵¹ Illés, Jenő. „Meditáció egy témára. Megjegyzések a „II. Richárd” előadáshoz”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 27.

²⁵² Molnár Gál. „Kazimir Károly”. *Népszabadság*. Op.cit.

²⁵³ Kazimir, Károly. *Világirodalom*. Op. cit. 75-76.

²⁵⁴ Illés, Jenő. op. cit. és Molnár Gál, Péter. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. *Népszabadság*, 1962. július 17.

Vannak jó, helyenként meglepő színészi megoldásai II. Richárd valódi lényének megközelítésére. [...] Indulataiban sok az őszinteség, az erő, az igazi átélés. [...] Richárdról (azonban) a színésznek nincs átgondolt és egyöntetű lélektani foglalat a valódi belső folyamatossága. A kidolgozás odaadó műgondja hiányzik a játékból.²⁵⁵

A másik vélemény szerint Bodrogi alakítása tudatosan felépített, világosan átgondolt és jó technikával megvalósított volt, melyből azonban hiányzott „az erő, mely félelmet tud sugározni Richárd legösszetettebb és alattomosan kegyetlen pillanataiban; [...] az ideges vibráció, [...] (és) a saját nyomorúságát, szerencsétlenségét kéjjel élvező színészkedő alkat tragikomikus színezete.”²⁵⁶

Bolingbroke-ot a szintén fiatal, s a kritikusok egyöntetű véleménye szerint igen tehetséges, ígéretes pálya kezdetén álló Latinovits Zoltán alakította. Akárcsak a kritikusokban, bennünk is megfogalmazódhat a kérdés, miért nem Latinovits játszotta Richárdot. Erről így vall a rendező: „Minden valószínűség szerint azért, mert Bodrogi nem lehetett volna Bolingbroke. Latinovits alkalmas lett volna II. Richárd szerepére, de miután két különleges képességű színészről volt szó, ez a szereposztás rémlett a legtermészetesebbnek.”²⁵⁷

Latinovits így értelmezi Bolingbroke alakját egy korabeli interjúban: „Bolingbroke, a későbbi IV. Henrik, becsületes, tiszta reálpolitikus.”²⁵⁸ Ez a szerepértelmezés azt sugallja, hogy a színész minden bizonnyal egy, a darab Bolingbroke-ábrázolásánál eszményibb alakot testesített meg. Ezt támasztják alá a kritikák is, miközben Latinovits nagyszerű alakítását dicsérik:

²⁵⁵ Mátray-Betegh, Béla. „II Richárd. Shakespeare királydrámája a Körszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1962. július 22.

²⁵⁶ Molnár Gál, Péter. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. Op.cit.

²⁵⁷ Kazimir, Károly. *Világszínház*. Op.cit. 75.

²⁵⁸ Nagy, Judit. „Fel lelkelem, fel, ott fönna te honod...” A II. Richárd próbáján a Körszínházban.” *Film Színház Muzsika*, 1962. július 13.

Volt ebben az alakban valami szép ragyogás, ami a túlzó rendezői értelmezés ellenére is emberközelségben tartotta a herceget. A színészi teljesítményt csak a szükségtelenül rohanó szövegmondás gyengítette. Pedig milyen jelentékeny tud lenni a fiatal színész, amikor meglassul és lecsendesül a hangja.²⁵⁹

Az alábbi kritika is az elismerés hangján szól, de félreértelmezettnek tekinti Bolingbroke ábrázolását:

Latinovits [...] a kevés eszközü, szenvedélytől erősen fűtött és értelemről szikrázó, kissé irónikus felhangú korszerű színjátszásból adott izelítőt. Alakításának hibája, hogy túlságosan is eszményíti IV. Henrik alakját. [...] Ez különösen a darab zárósorainál volt kirívó, amikor a kétszínű szemforgatás helyett gyászoló megrendülést mutatott.²⁶⁰

Az utóbbi észrevétel már a dráma rendezői értelmezéséhez vezet el minket, ugyanis több kritikában megfogalmazódik, hogy a két főalak értelmezése megoldatlan maradt:

Kazimir egy, a valóságosnál bűnösebb Richárdot és egy rokonszenvesebb Bolingbroke-ot hoz a színpadra. Az ő koncepciójában Richárd [...] túlzottan elítéltetik, Hereford hercege viszont az igazság tudatos képviselőjeként lép fel. Ez az értelmezés elsatírozza az izgalmas shakespeare-i kettősséget, mely nem a tettek

²⁵⁹ Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 20. Itt jegyezzük meg, hogy a kritika kifogást emelt a dikcióval kapcsolatban, többen megjegyezték (pl. Illés), hogy a színészek járatlanok voltak a klasszikus szövegmondásban, rosszul artikuláltak, valamint hangsúlyt tévesztettek mondaton és monológon belül is.

²⁶⁰ Molnár Gál, Péter. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. Op.cit.

különbözőségét hangsúlyozza a vetélytársak viselkedésében, inkább az eszközökét – a magatartás gyengeségét, illetve életrevalóságát.²⁶¹

S hogy maradt hiányérzet a kritikusokban, azt az alábbi véleménnyel támaszthatjuk alá leginkább: Kazimir „jó vázlatot adott egy esetleges későbbi előadáshoz a II. Richárdnak. A dráma alapjaival és fő vonásaival a rendezés [...] megismerteti a nézőt – a teljes kibontása, a jellemek végső tisztázása és árnyalása még elmaradt.”²⁶²

Talán ezt a hiányt érezte Kazimir Károly is, hiszen három év múlva, 1965-ben újra megrendezte a darabot, ezúttal a Thália Színházban. A rendező így fogalmaz egy korabeli interjúban:

Nem én, hanem a kor és az események választották ki a darabot. [...] A *II. Richárd* korunkban a legizgalmasabb és leginkább a mához szóló Shakespeare-mű. [...] A Tháliában más előadást akartunk csinálni, mint a Körszínházban. Mégpedig úgy, ahogyan az ember évek múlva kritikusan nézi saját munkáját, s ahogyan közben változik a kor.²⁶³

S hogy miért volt a *II. Richárd* a legaktuálisabb darab 1965-ben? Pontosabban 1964 őszén, amikor Kazimir váratlan műsorváltozással a drámát próbálni kezdte? Erről még egy 1984-es kritika is csak az alábbiakat írja:

²⁶¹ Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. op.cit. Az alábbi észrevétel is ezt támasztja alá: „a trónbitorló Bolingbroke alakját [...] leegyszerűsítve értelmezi. [...] Bolingbroke törtető kis zsarnok, nem pedig arany páncélban fellépő eszményi király, aki úrrá lesz a feudális viszályokon és megteremti az Angliát felvirágoztató abszolutista monarchiát.” – Mihály Gábor kritikája. *Petőfi Rádió*, 1962. július 28. 18.25.

²⁶² Mátray-Betegh, Béla. „II. Richárd. Shakespeare királydrámája a Körszínházban”. Op.cit.

²⁶³ (sebes). „II. Richárd a Thália Színházban”. *Esti Hírlap*, 1965. január 4.

A hirtelen jövő döbbenetes világpolitikai kérdés: miért a változás az uralkodó posztján? Hiszen sem halál, sem valamiféle háború, de még népszavazás sem hozhatott személycserét; akkor hát mivel magyarázható a forgószél hozta személyi változás?²⁶⁴

Ez az 1964-ben Magyarországon és a szocialista blokkban valóban döbbenetesnek és érthetetlennek tűnő személycsere Hruscsov puccszerű eltávolítása volt a hatalomból. Ez adhatta tehát Kazimirknak az ötletet a dráma újrafeldolgozásához, bár ezt így egyik kritikában és visszaemlékezésben sem említik meg. Hruscsov leváltása azért is volt különösen érzékeny kérdés Magyarországon, mert Kádár baráti kapcsolatot ápolt vele, s leváltásakor a szocialista országok vezetői közül egyedül a magyar vezető állt ki nyilvánosan is „atyai barátja” mellett.²⁶⁵ Természetesen Hruscsov leváltásának hírére a magyar közvélemény is izgatottan reagált, hiszen az emberek attól tartottak, hogy esetleg Kádárt is elküldhetik. Hírek szerint idősebb asszonyok és férfiak még a templomokban imádkoztak is, nehogy Kádárt bántalom érje.²⁶⁶

Miután tehát 1964 őszén a darab felújításáról döntött, a rendezőnek saját bevallása szerint le kellett győznie kishitűségét, mivel korábbi tapasztalata az volt, hogy ha egy régi darabot felújított, az már nem bizonyult olyan sikeresnek, mert „elfáradt, hiányzott belőle a feszültség.”²⁶⁷ A Tháliában azonban még körülbelül százszor játszották a drámát, ami azt mutatja, hogy az új bemutató során már egy átgondoltabb, letisztultabb interpretációval

²⁶⁴ Ablonczy, László. Op. cit. 1984.

²⁶⁵ Kádárt a Hruscsov eltávolításáról szóló hír Lengyelországban érte, ahol éppen hivatalos látogatáson vett részt. A Keleti pályaudvarra érkezvén, a vezetés tagjaival való konzultáció nélkül, jelentős számú hallgatóság előtt az alábbi véleménynek adott hangot: „En a magam részéről úgy gondolom, hogy Hruscsov elvtársnak nagyon nagy érdemei vannak a sztálini személyi kultusz elleni harcban, és abban, hogy a béke fennmaradhatott. Ő a békéért dolgozott. És azt hiszem, hogy azok a magyar százezrek, akik a közelmúltban és az idén is itt, a mi hazánkban üdvözölhették Hruscsov elvtársat, mint a nagy Szovjetunió Kommunista Pártjának, államának, népének reprezentánsát és a béke fáradhatatlan harcosát, jól tették, és utólag sincs semmi gondolkoznivalójuk ezen.” Berecz, János. *Kádár élt... az velünk van!*. Budapest: Duna International, 2008, 21.

²⁶⁶ Ibid. 21-22.

²⁶⁷ Kazimir, Károly. *Világirodalom a Körszínházban*. Op. cit. 79.

találkozhattak a nézők. Mindenképpen előnynek számított, hogy a rendező néhány évvel korábban már dolgozott a darabbal, így az évek során nyilván számtalan kérdés letisztázódott és új megvilágításba helyeződött.

Ráadásul az akkori kultúrpolitikába is illeszkedett Kazimir koncepciója, mivel a Thália elismerést kapott a Fővárosi Tanács ülésén, mert olyan műsorpolitikát képviselt, mellyel „a kor tükre és szócsove” kívánt lenni, s az adott kor kérdéseire kereste a választ. A kritika szerint Kazimir olyan hangsúlyt adott a drámának, mellyel a helyes politikai vezetést igazolta, és mindenfajta visszaélést a hatalommal – Shakespeare korában és a hatvanas években egyaránt – elutasított.²⁶⁸

A II. *Richárd* színpadra állítása természetesen sokat változott két és fél év alatt. Díszlet, jelmez és zene tekintetében Kazimir azokkal a kollégáival dolgozott együtt ezúttal is, akikkel a körszínházi előadás során. Továbbra is az volt a cél, hogy a shakespeare-i szövegről minél kevesebb dolog vonja el a figyelmet:

A Thália Színház szokott stílusának megfelelően, függöny nélküli, egyszerű, háromlépcsős emelvényből álló színpadon folyik a játék. Rajkai György képváltásai csak néhány diszkrét fényhatásból állnak (áttetsző kulisszákkal), s a helyszínt jelző feliratokból. Minden egyéb környezetfestés a költői szövegből támad.²⁶⁹

²⁶⁸ Gábor, István. „Thália Színház. II. Richárd”. *Köznevelés*, 1965. február 12. Egy másik kritikus megfogalmazásában: „A hatalommal élni kell s nem visszaélni.” Ungvári, Tamás. „II. Richárd. A Thália új bemutatója”. *Magyar Nemzet*, 1965. január 24.

²⁶⁹ Fodor, Lajos. „II. Richárd. Shakespeare történelmi tragédiája a Thália színházban”. *Esti Hírlap*, 1965. január 27.

Több kritikus megjegyzése szerint azonban a szűkös színpad nehezítette a járást, s a lépcsőmegoldások is zavarták a játék ritmusát.²⁷⁰ Míg tehát a Kőrszínházban a hosszú felállások zavarták a szöveg érthetőségét, itt a kis színpad és lépcsők miatt nem volt mindig elég gördülékeny a játék.

A jelmezokről csupán néhány mondat erejéig olvashatunk a kritikákban, de a képanyagból kiderül, hogy Richárd ruhája és palástja (ami kötött anyagnak tetszik a képeken) már semmiképpen nem volt olyan vibráló, mint a korábbi előadásban – mindebből arra következtethetünk, hogy a király alakja talán árnyaltabb és összetettebb lett, mint 1962-ben. Óhatatlanul felmerül a kérdés, befolyásolta-e Kazimirt Peter Brook és a Royal Shakespeare Company 1964-es budapesti vendég szereplése. Erről az egyik kritikus úgy vélekedik, hogy Kazimir már a kőrszínházi előadás során is puritán díszletekkel és modern jelmezekkel dolgozott.²⁷¹ Ha felidézünk a kőrszínházi díszletről és jelmezokről mondottakat, csak megerősíteni tudjuk a kritikus véleményét.

A szövegkönyv tanúsága szerint továbbra is jellemző volt a néhány „mondatos” kísérezene, a húzások pedig lényegében megegyeztek a kőrszínházi előadásban tapasztaltakkal. Továbbra is játszható volt tehát a detronizálási jelenet a korona átadásával együtt. Ez olyan szempontból érthető, hogy a drámát a szerint értelmezte a kritika és az akkori kultúrpolitika is, hogy a hatalommal visszaélő mindenkori vezetőt el kell távolítani. E jelenettel pedig igen látványosan lehetett sugallni, hogy a hatalomváltásnak meg kell történnie, még hozzá minél teátrálisabban.

A két király megjelenítése is eltért a kőrszínházi előadásban leírtaktól. Az 1962-es kritikákból az derült ki ugyanis, hogy a kőrszínházi bemutató során Richárd alakja sötétebb színezetet kapott, míg Bolingbroké eszményibb lett a darabban megírtnál.

²⁷⁰ Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Thália Színházban”. *Népszabadság*, 1965. február 2., Nagy Péter Színházi Levele. A II. Richárdról. *Élet és Irodalom*, 1965. február 13., Ungvári, 1965.

²⁷¹ Demeter, Imre. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Thália Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1965/5.

A Tháliában a címszerepet Somogyvári Rudolf és Mécs Károly felváltva alakították. (Mécs játékaról egyetlen kritikában sem olvashatunk.) Kazimir elmondása szerint kedvelte a Bodrogi által alakított királyt, de mivel a színész nem volt a társulat tagja, a rendező úgy gondolta, a Tháliában is van alkalmas művész a feladatra. Somogyvári annál is inkább ilyennek ígérkezett, mivel kívülről tudta a szerepet annak köszönhetően, hogy az egy évvel korábban Dr. Cserés Miklós rendezésében a Rádiószínházban bemutatott *II. Richárd*-ban szintén ő alakította a címszerepet. Somogyvári ilyenek látta az akkor már általa alaposan ismert drámai figurát:

Tudja, mit figyeltem meg a szöveget ízeletve? Hogy hány Shakespeare-hős bontogatja II. Richárdban szárnyát. Mert Richárd zsarnokságában III. Richárddal rokon. Ugyanakkor, ahogy hajlamos a színészkedésre, a helyzetek túljátszására, ebben a ripacszkodó Falstaff őse is. Végső magányában, befelé fordulásában pedig valahol Hamlettel rokon. Ember. Tömény ember, szenvedélyes és – amint mondják róla, „mert túl mohó tűz” önmagát falja fel.²⁷²

Ez a szerepfelfogás arról tanúskodik, hogy Somogyvári jól érzékelt II. Richárd összetett személyiségét. A színészi játékaról írt kritikákat a szerint nézzük meg, hogy az elemzők véleménye szerint mennyire tudott Somogyvári sokszínű lenni, illetve a Bodrogi által 1962-ben megformált királynál kevésbé elítélendő.

Természetesen a sokféle – sokszor egymásnak ellentmondó – kritikai megjegyzésből ma már lehetetlen rekonstruálni a Somogyi által megformált Richárdot, a színész játékaival kapcsolatosan felmerülő kérdések és problémák azonban elemezhetők. Előljáróban megjegyzendő, hogy egyik kritikában sem olvasható olyan vélemény, hogy Somogyi éretlen

²⁷² n.j. „4 Próbán 4 Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1964. december 11.

vagy alkalmatlan lenne a feladatra – ilyen észrevételt a körszínházi kritikák során többet is olvashattunk Bodrogival kapcsolatban. Sok elemző véleménye szerint jól megoldott volt a trónfosztási jelenet, melyben Somogyvári „fönséges és aljas, őszinte és komédiás, érző és az érzéseit kívülről, kaján mosollyal szemlélő” drámai figura tudott lenni.²⁷³ Ez az észrevétel arról tanúskodik, hogy Richárd alakjának összetettségét az egyik legfontosabb nagyjelenetben bizonyosan jól meg tudta mutatni a színész.

Érdekes és hasznos felidézni két olyan elemző véleményét Richárd alakjával kapcsolatban, akik 1962-ben is látták a darabot. Rajk András 1962-ben azt írta, hogy Bodrogi még nem volt eléggé érett a feladatra, de voltak emelkedett, nagy pillanatai.²⁷⁴ Somogyvári játékára viszont már úgy emlékszik, hogy „érett, mélyen végiggondolt eszközöket talált az ellentmondó vonásokkal keresztül-kasul szabdalt király emberi arculatának megrajzolására – s végig meg tudott maradni Shakespeare-királynak.”²⁷⁵ Rajk véleménye szerint tehát Somogyvári alakításában kiforrottabb lett Richárd alakja. A másik kritikus, Sándor Iván 1962-ben úgy vélekedett, hogy Richárd alakja tapasztaltabb színészt kíván, de Bodrogi megkapó tehetséggel vívott a nagy feladattal, s különösen utolsó jeleneteiben nyújtott jó teljesítményt.²⁷⁶ 1965-ben a királyt alakító Somogyvári játékát ugyan nem értékeli annyira pozitívan, mint Rajk, de Bodrogi alakításánál ő is kiforrottabbnak tartja.²⁷⁷ Somogyvárral kapcsolatban tehát többen megemlítik, hogy ha nem is végig, de sok jelenetében már igen jól megszólaltatta az összetett személyiségű királyt.

²⁷³ Nagy, Judit. „Fel, lelkem, fel, ott fõnn a te honod...”. op.cit. Az alakítást dicsérik még: Ungvári, Sándor, Demeter.

²⁷⁴ Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare királydrámája a Kõrszínházban”. *Népszava*, 1962. július 25.

²⁷⁵ Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Thália Színházban”. *Népszava*, 1965. február 5.

²⁷⁶ Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare királydrámája a Kõrszínházban”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 20.

²⁷⁷ „Elsõ szótlan színpadra lépésével kitünõen hozta a tétova, gyenge, lírai és szerepet játszó Richárdot, de ezután már céltudatosabb, néhol elszánt zsarnokot kezdett játszani. (...) Az elsõ rész utolsó jelenetében talált rá újra az igazi hangra, innen kezdve játékában engedte kiteljesedni Richárd belsõ érzékenységét. (...) a trónfosztási és a pomfreti jelenetekben pedig már igazi Shakespeare-hõs volt.” Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Thália Színházban”. *Népszabadság*, 1965. február 2.

Bolingbroke-ot a Tháliában Nagy Attila²⁷⁸ alakította, aki egy korabeli interjúban így vélekedett a két drámai alakról: „Richárd tetteit szenvedélyei határozzák meg. Bolingbroke-nak esze, belátása irányítja a szenvedélyt is.”²⁷⁹ Ez a szerepértelmezés már árnyaltabb a Latinovits féle eszményi királynál, bár egy 1965-ös elemzésben még mindig olvasható, hogy Bolingbroke a darab második részében túlzottan idealizált, „akinek a király megöletése felett érzett bűnbánatát már csak azért sem érezhetjük őszintének, mert a valóságban sohasem óhajtott érte vezekelni.”²⁸⁰ Megfogalmazódott az az észrevétel is, hogy Bolingbroke-ot ironikusabban kellett volna eljátszani, például a lemondási jelenetben.²⁸¹ Ezzel az észrevétellel egyetérthetünk, mivel az a jelenet, ahol a már csatát nyert Bolingbroke „megengedi” Richárdnak, hogy az magától adja át a koronát s helyét utódjának, nagyon jó alkalmat ad az ironizálásra.

Bolingbroke elemzése kapcsán is azon két kritikus véleményét idézzük, akik mindkét bemutatón jelen voltak. Rajk András már Latinovits játékát is pozitívan értékelte, csupán klasszikus szövegmondását tartotta kicsit mesterkéltnek – ez nyilván hozzátartozott az eszményi király képéhez. Nagy Attila játékáról azt írja, hogy sikerült megtalálnia a szinte észre sem vehető, mégis jelenlévő emelkedettség mértékét.²⁸² Ez az észrevétel jelzi, hogy Bolingbroke az 1965-ös előadásban már kevésbé volt eszményi, mint korábban. Sándor Iván kritikáját Latinovits alakításával kapcsolatban már korábban idéztük, melyben úgy fogalmazott, hogy a figura a túlzó rendezői értelmezés ellenére is emberközelit maradt. Nagy Attila alakításáról pedig ezt írja: „Az első részben kitűnő volt, acélos erejű, s a szerep lírájával sem maradt adós. A második részben sötétebbre színezte a figurát, mintha Bolingbroke-ot

²⁷⁸ Nagy Attilával Miskolcon dolgozott együtt Kazimir, ahol együtt élték át az 1956-os forradalmat. Nagy volt a megyei munkástanács elnöke, s börtönbe is került. Kiszabadulása után, mikor Kazimir már Pesten volt, ő szerződtette. Kazimir, Károly. *Thália örök*. Op. cit. 25.

²⁷⁹ n.j. „4 próbán 4 színházban”. Op.cit.

²⁸⁰ Demeter, Imre. Op. cit.

²⁸¹ Krajczár „Mit csinált felséged 1398-ban és 99-ben?”. *Gumiipari Hírlap*, 1965. január 26.

²⁸² Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Thália Színházban”. Op. cit.

alantas indulatok is vezetnék, nemcsak a kérlelhetetlen végzet.”²⁸³ Ez a megjegyzés szintén arról tanúskodik, hogy Bolingbroke a Thália bemutatóján már korántsem volt végig eszményi király.

A két főszereplő megjelenítését illetően tehát megállapítható, hogy értelmezésük árnyaltabbá vált az 1965-ös premierre, amennyiben a bemutató Richárdot pozitívabbnak, ellenfelét pedig negatívabbnak tüntette fel a korábbi előadásban tapasztaltnál: „hogy Richárdot gyászolni kell, azt híven érezteti meg [...] Kazimir Károly, mikor egy fájdalomosan szép pillanatban az udvar nagyjaival és az új királlyal fejet hajtat Richárd koporsója előtt.”²⁸⁴ A Bolingbroke-ból közben királlyá vált Henrigről pedig azt olvashatjuk, hogy az előadás nem ünnepelt semmiféle idealizált IV. Henriket,²⁸⁵ valamint hogy a néző érzelmei fokozatosan a börtönben önmaga kicsinységét felismerő király felé fordultak és kezdték elítélni a magas trónon megszedülő, kegyetlenné váló Henriket.²⁸⁶

A fenti példákban látható, hogy a Thália Színház bemutatója a kritika egybehangzó véleménye szerint jobban megszólaltatta a Shakespeare-dráma lényegét és a finomabb árnyalatok nyelvén beszélt. Nem a tettek, hanem a magatartás különbözőségét fejezte ki a két király megjelenítésekor²⁸⁷ s nem teremtett „kivasalt, leegyszerűsített jellemeket.”²⁸⁸ Az egyik kritikus szavaival mindezt így foglalhatjuk össze: „előre léptünk –e hát II. Richárd-ügyben? Valamennyi tényezőt figyelembe véve: igen.”²⁸⁹

A korabeli dokumentáció valamint a korszakról és a mű színpadra állításáról írt monográfiák, visszaemlékezések tehát sok mindent elárulnak magukról az előadásokról és arról a politikai, kulturális háttérrel, amely lehetővé tette a *II. Richárd* bemutatását hazánkban. A hatvanas években színházaink viszonylagos szabadsággal rendelkeztek repertoárjuk

²⁸³ Sándor, Iván. Op. cit.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Thália Színházban”. Op. cit.

²⁸⁶ g.f. „Shakespeare: II. Richárd”. *Szövmunkás*, 1965. február 9.

²⁸⁷ Sándor, Iván. Op. cit.

²⁸⁸ Ungvári, Tamás. „II. Richárd. A Thália új bemutatója”. Op. cit.

²⁸⁹ Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Thália Színházban”. Op. cit.

összeállítását illetően, s lehetőség nyílt külföldi tanulmányutakat tenni valamint nyugati példákat behozni a magyar színpadra. Kazimir Károly koncepciója jól illeszkedett az akkori kultúrpolitikába, így a darabot jelentős húzások nélkül színpadra lehetett állítani. A kritikákban sem arra helyeződött a hangsúly, hogy mikor a színpadon kimondatik egy országot irányító király alkalmatlansága, esetleg asszociálhatunk saját országunk irányítójára, hanem hogy a mű és a rendezés példát statuál bármely vezetőnek azzal kapcsolatban, hogy a hatalommal élni s nem visszaélni kell.

A II. *Richárd* bemutatása összekapcsolódott Kazimir Károly újító törekvéseivel, melynek során a rendező szakított az „egysíkúan naturalista” magyar színházi hagyományokkal. Ennek köszönhetően a darabot mindkét alkalommal – színpad és díszlet tekintetében - Shakespeare-hez hűen interpretálta, miközben a mű saját korához, azaz a hatvanas évekhez szóló aktualitását kereste. Munkájában segítette Kazimirt 1957-es nyugati tanulmányútja, melynek során járt többek között Jean Vilar párizsi körszínházában is. Vilarhoz hasonlóan a magyar rendező is a népszínház megteremtésére törekedett. A színpadkép kialakításában például szolgált neki Lawrence Olivier legendás *V. Henrik* filmje, a játéktípus megteremtésében pedig Olivier művészetének tanulmányozása mellett Hevesi Sándor instrukciói is.

Az előadásokról szóló korabeli kritikák elismeréssel szólnak Kazimir újító törekvéseiről és megállapítják, hogy 1965-re már egy kiforrottabb előadás került a közönség elé a Tháliában. A körszínházi bemutató idején Richárd alakja még „bűnösebb” volt a Shakespeare-darabban ábrázoltnál - erre utal például az, hogy Richárd mindvégig ugyanabban a jelmezben volt, vagy a „négy árnyék” motívum, mely szintén a richárdi magatartás csődjét hangsúlyozta, Bolingbroke pedig az eszményi király képében tetszelgett: gondoljunk csak Latinovits szerepértelmezésére valamint arra a tényre, hogy Bolingbroke

háromszor cserélt jelmezt a darabban megtett útjának fázisai szerint. A Thália bemutatója azonban már árnyaltabb jellemábrázolást nyújtott a két királyról.

Mindehhez hozzá kell tennünk azonban, hogy Kazimirnak teret hagyott a korabeli kultúrpolitika, míg például az avantgárd kezdeményezéseket elnyomta. Az azonban tény, hogy a rendező munkája új Shakespeare-darab felvételével gazdagította a magyar színházak repertoárját, s a mű a közeljövőben több alkalommal is felújításra került hazánkban.. Az 1971-es békéscsabai produkció rendezője, Sándor János akkor ismerkedett meg a drámával, amikor a körszínházi bemutató idején Kazimir rendezőasszisztenseként dolgozott.²⁹⁰ Már akkor úgy érezte, hogy neki is lenne mondanivalója a darabban, melyet egy évtized múlva saját színházában meg is valósított.

²⁹⁰ Sándor János elmondása szerint igen jó munkakapcsolatban állt Kazimirral, aki adott a fiatal segédrendező véleményére, talán mert látta, hogy jó meglátásai vannak. Sándor azért is nagyra tartja egykori idősebb kollégáját, mert – s szerinte ezt sokan el szokták felejteni – az '56-ban letiltott színészeket ő kezdte el újra foglalkoztatni. Igaz, hogy csak kisebb szerepekben, de mégis munkát adott nekik. Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

4.3. A hatalom és az ember viszonya.

1971 (Békéscsaba): Sándor János rendezése

Sándor Jánosnak az ötletet a darab megrendezéséhez a Kazimirrel való együttműködésen kívül Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare* című könyve adta: „Kott nagyon sokat foglalkozott a hatalom kérdésével, és én egyet tudtam: mikor először elolvastam az első királydrámát ennek a könyvnek a hatására, ami a *II. Richárd* volt, amiben van egy csodálatos mondat: „Időm elvertem én, most ő ver engem.” Hát ez jellemző a szocializmusra. Volt egy lehetőség, lehetett volna emberhez méltó valamit csinálni, eljátszották az időt, és az emberek egyre kevésbé szerették. Ez egy hihetetlen ösztönzést adott ahhoz, hogy induljak el és kezdjem megcsinálni azt a sorozatot, amelyik végül az V. Henrikben, a jó uralkodóban zárul.”²⁹¹ A rendezőnek az ötletet ahhoz, hogy az egész tetralógiát érdemes lenne feldolgozni, a jelmeztervező, Vágvölgyi Ilona adta.

Sándor az egész tetralógia feldolgozása során a hatalom és az ember viszonyával foglalkozott:

Ez persze nem úgy volt, hogy ott voltam én, a rendszert felbomlasztani akaró Sándor János, hanem úgy gondoltam, hogy erről kell beszélni. Itt volt egy lehetőség, a szocializmus. Pontosán tudta, akinek nyitott volt a szeme, hogy a szocializmus jól tud működni, például. mint a német keresztényszocializmus. Nem a szocializmussal van baj, hanem a csinálókkel, azokkal, akik nem azt nevezik szocializmusnak, ami valóban az. Itt jött a kérdés, hogy erkölcsi alapon hogy viszonyul egymáshoz az ember és a hatalom.²⁹²

²⁹¹ Interjú Sándor Jánossal. Szeged, 2010. április 9.

²⁹² Ibid.

A Richárd-ot alakító színész, Szoboszlai Sándor szerepértelmezéséből is kiténik, hogy Shakespeare kortársrá tétele, a darab jelen korhoz való kötődése az elsődleges és leginkább hangsúlyozandó: „Főleg a darab emberi része hatott rám. Mai embereket láttam magam előtt, olyanokat, akik elrontják az életüket, mert gyöngéek, mert csupán az érzelmeikre hallgatnak. Rapszodikusak és szangvinikusak, és ezért alkalmatlanok a vezetésre.”²⁹³

Ez a szemléletmód vonul végig a díszleteken és a jelmezen is. A díszlettervező, Csányi Árpád ötlete, hogy a hatalom egy építmény, az egész trilógián végigvonul. Ebben a produkcióban a díszlet egyszerű pallókból, alumíniumcsövekből állt, melyet bilincsek fogtak össze. Az alumínium építési anyag használata akkoriban még revelánsnak számított, s ebben a darabban még kusza volt, szinte a kártyavár összeomlásának veszélyével fenyegetve – utalva a richárdi államhatalom instabilitására –, majd a másik két darabban egyre masszívabbá válik. Az *V. Henrik*-ben az államhatalom már egy stabil építmény lesz.

A jelmezek kiválasztásában az alapruhák dzsúdóruhák voltak, melyt az szimbolizálta, hogy a hatalom egy küzdelem, egy állandó birkózás. A „hippi ruhák”-nak aposztrofált jelmezek Sándor szerint nem is annyira meghökkentőek, ugyanis ha kinyitunk egy 1971-es angol divatlapot, kiderül, hogy azok a shakespeare-i kor öltözetéhez nyúlnak vissza, csak a színvilágot modernizálták kissé.²⁹⁴ Megfogalmazódott ugyanakkor az a gondolat is, hogy vajon Richárd pompaszerepére, vonzódása a kulturális értékekhez megengedi-e, hogy a díszlet ennyire egyértelműen mai legyen.²⁹⁵

A vidéki színházak előadásaira általában jellemző, hogy – noha számos lapban olvashatunk kritikákat – szinte egyöntetűen pozitívan értékeli a bemutatókat. Nincs ez másként ez esetben sem, Szoboszlai Sándor Richárdját és Körtvélyessy Zsolt Bolingbroke-alakítása a kritikusok elismerését váltja ki. Az is igaz azonban, hogy a vidéki közönséget a

²⁹³ Gábor, István. „Figyeltem a tört ütemre is”. II. Richárd-alakításáról beszél Szoboszlai Sándor. *Színház*, 1971. július

²⁹⁴ Ambrus Tibor riportja a békéscsabai Jókai Színházban. *Rádió*, 1971. április 20.

²⁹⁵ Bernáth, László. „Richárd élveboncolása. Király mai szerelésben”. *Esti Hírlap*, 1971. január 28.

receptió, a darab értelmezése szempontjából nem tekintik egyenrangúnak a fővárosival: „A rendező kezdeményező szándéka [...] kissé túl meredek újításnak tekinthető a vidéki néző számára jelmez, díszletek és színészi játék terén.”²⁹⁶ – olvasható az egyik elemzésben.

Kiemelik ugyanakkor, hogy a rendező a produkcióval társulatot teremtett, olyan színészekből is, akik nem elsősorban Shakespeare tragédiáin nevelődtek, s ma sem főként ezeket a feladatokat látják el színházukban.²⁹⁷ Sándor János szerint ebben a tekintetben – társulatépítés szempontjából – a vidéki színházak jelentős előnyt élveztek a fővárosiakkal szemben. Vidéken a rendező állítása szerint a színészeknek nem volt lakásuk, hanem színészházakban éltek, mintegy összeczárva a szakma képviselői. Ez természetesen nem minden tekintetben jelentett pozitívumot, a darabok színrevitele szempontjából azonban nagyon sok pluszt adott. A királydrámák próbaidőszaka például egy hónap volt, de ezalatt akár napi nyolc órát is lehetett próbálni, sőt alkalmanként még ennél is többet. Az „összezártság” azt jelentette, hogy a művészek állandóan a darabra tudtak koncentrálni, és például elég volt „átszaladni” a másik szobába egy kis szöveg összeolvasásra, gyakorlásra. Sándor szerint az egy hónap egyébként nem elég a próbára, az említett körülmények miatt azonban annyi pluszmunkát hozzá lehetett tenni, hogy az előadások – a királydrámacyklus darabjai mindenképpen – már a bemutatóra beértek. Vidéken egyébként is rövidebb volt a próbaidőszak, mivel előadászámot kellett teljesíteni, ami behatárolta a bemutatók számát, és a próbalehetőségeket is.²⁹⁸

²⁹⁶ Tóth, Lajos. „Shakespeare: II. Richárd”. *Békés Megyei Népiújság*, 1971. január 14.

²⁹⁷ Gábor, István. „Figyeltem a tört ütemre is”. Op. cit.

²⁹⁸ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

4.4. 1976: A groteszk bohóckirály és a szentimentális költőkirály.

Major Tamás rendezése (Nemzeti Színház) és Edelényi János filmje (Magyar Televízió)

A *II. Richárd* magyarországi színpadtörténetében 1976 valódi sikerévének számít, hiszen példa nélküli eset, hogy ugyanazon dráma színházi- és tévéadaptációján egyszerre dolgozzanak. Major Tamás a Nemzeti Színházban rendezte meg a darabot, Őze Lajossal a főszerepben, míg Edelényi János televízióra komponálta azt, *II. Richárd* szerepében Jordán Tamással. A filmet azonban csak tizenhat évvel később, 1992-ben, már a rendszerváltás után mutathatta be a Magyar Televízió. Az azonos történelmi és kulturális háttér ellenére két, egymástól lényegesen eltérő adaptáció született.

A két feldolgozást tekintve más-más források állnak rendelkezésünkre.²⁹⁹ Edelényi János filmje ma is megtekinthető, ezért az elemző kialakíthatja saját véleményét, melyben segítségére lehet egy 1992-es televízió interjú is, ahol Berkes Zsuzsa beszélgetőpartnerei Edelényi János filmrendező, Fehér György dramaturg és operatőr, valamint a két főszereplő, Jordán Tamás és Lukács Sándor voltak. A Nemzeti Színház bemutatójával kapcsolatban azonban – fennmaradt filmfelvétel hiányában – a korabeli kritikákra, újságcikkekre, képanyagra és interjúkra kell hagyatkoznunk.

Edelényi János az említett televíziós interjúban politikai aktualitásként az orosz hatalomváltásra, Jelcinre és Gorbacsovra utal. A magyar helyzetről csupán annyit említ, hogy „a kisebb változások – melyek bizonyos értelemben már a levegőben voltak – nagyon érdekesen tükröződnek a darabban.” A rendezőt egyébként elmondása szerint nemcsak az

²⁹⁹ A néző számára is más élményt nyújt a film és a színház. Minden színelőadás egyszeri és megismételhetetlen, Richard Eyre rendező szavaival szólva: múlandó szépségű, mint a Michaelangelo által a ritkán hideg és fagyos firenzei téiben készített hószobor, ami hamar elolvad. in: Eyre, Richard. *Changing Stages: A View of the British Theatre in the Twentieth Century*. London: Bloomsbury, 2000. 10.

alkotók, hanem a Televízió Drámai Osztályának vezetője is „figyelmeztette”: megesküszik, hogy Edelényi nem rendezhet több Shakespeare-t. Ebben igaza is lett.³⁰⁰ Edelényi választásában elmondása szerint nagyban közrejátszott az is, hogy 1971-ben Londonban látott egy *II. Richárd*-adaptációt, mely mélyen érintette, s hazatérte után Somlyó György kitűnő fordításában el is olvasta a darabot – így a mű egyik kedvenc darabja lett. Major Tamás anyagában nem található utalás arra vonatkozólag, hogy 1976-ban miért éppen ezzel a bemutatóval rukkolt elő a híres-hírhedt Shakespeare-rendező.

Major – noha hatalma több ízben meggyengült³⁰¹ –, végig jó viszonyt ápolt a Párt vezetésével. Aczél György köreihez tartozott, bár vele is ellentmondásos viszonyt ápolt. Rátette a kezét a Shakespeare-szerepekre és rendezésekre, Shakespeare az ő támogatásával nyerte el a párt támogatását. Tagadhatatlan, hogy újításaival gyakran az őt követő generációk számára is megnyitott addig járatlan utakat, reformjaival pedig új, külföldi színházi trendeket is meghonosított hazánkban. Egyúttal azonban pont a Shakespeare-értelmezésben betöltött szerepe által akadályozta az avantgárdabb, vagy esetleg a politikailag is szubverzív színházi ötletek útját.³⁰²

A magyarországi politikai események is kínáltak azonban alkalmat a darab újbóli feldolgozására, hiszen hazai aktualitás is bőven akadt. 1974 tavaszán ugyanis a hazai szélsőbálnak – a szovjet vezetők egyetértésével – sikerült Kádár Jánostól személyi

³⁰⁰ A film Fehér György elmondása szerint soha nem volt be tiltva, csak éppen hallgatás volt róla, nem lehetett megszerezni. Végül kiderült, hogy Czeilik Mária vágó őrizte a szekrényében – így maradt meg videokazettán. Edelényi Bécsből levelet írt az akkori Televízió vezetőjének, melyben közölte, hogy azért mert őt elkényszerítették az országból, ne terjesszék ki a büntetést valamennyi alkotótársra. Azt kéri továbbá, hogy tüzzék másorra a filmet, s hozzájárul, hogy neve lekerüljön az alkotólístaról. – nyilatkozta Edelényi a televíziós interjúban.

³⁰¹ Belekerült a Rajk-perbe mint a vádlott barátja, s büntetésből őt hónapot pártiskolába kellett járnia. 1962-ben felmentik igazgatói posztjából, ám ezek után is a színház művészeti vezetéséhez tartozik.

³⁰² Schandl, Veronika. „Sasok, héják és kányák”. Op. cit. 216-7. Az 1955-ös szubverzív *III. Richárd* előadás egyike volt kedvenc, többször elmondott visszaemlékezéseinek, mely által elérte, hogy a kulturális emlékezet az ő nevéhez – mint a politikai bátorágáról híres színész-rendezőhöz – kösse az előadást. Így Major saját magát olyan színben tünteti fel, mint aki már 1955-ben, a forradalom hajnalán is mintegy belülről bomlasztotta volna a rendszert. Ibid. 218..

változásokat kicsikarni: Nyers Rezsőt, az MSZP KB titkárát, Fehér Lajos³⁰³ miniszterelnök-helyettest és társait más munkakörbe helyezték vagy nyugdíjazták; Foch Jenő miniszterelnök menesztésére pedig 1975 májusában került sor, akinek a helyére mintegy másfél évtizedig Lázár György került.³⁰⁴

A korabeli politikai helyzet tehát mindkét esetben erősen közrejátszhatott a dráma színpadra állításában. Shakespeare-rel egyébként mindkét rendező már korábban is találkozott: Edelenyi 1972-ben a *III. Richárd* megrendezésekor Fehér György operatőreként dolgozott – tehát akkor fordított volt a szereposztás –, Majort pedig már akkor híres Shakespeare-rendezőként ismerhette a közönség, aki otthonosan mozgott a nagy drámaíró világában, külföldön is szerzett tapasztalatot, direktorként és színészként egyaránt. Major egyik leghíresebb szerepe III. Richárd megformálása volt, s nehezen eldönthető, előny vagy hátrány származott-e végül abból, hogy II. Richárd figuráját is bizonyos szempontból hasonlatossá tette korábbi saját groteszk királyalakításához.

A színészi játékot illetően Major Tamás több szempontot figyelembe vett. Shakespeare-t már korábbi bemutatóiban is Hevesi Sándor instrukciója szerint próbál rendezni és játszani, miszerint nem húznak (sokat) a szövegből és „pörgetik a jeleneteket.”³⁰⁵ A rendező a korábbi tapasztalatokat is igyekszik hasznosítani, a régebbi bemutatók buktatóit elkerülni. Az 1976-os előadáson látható modern díszlet és jelmez többek között két korábbi előadás tapasztalataiból eredhetett, mivel Major saját elmondása szerint korábban a *Macbeth*-tel úgy bukkott meg, hogy Shakespeare-korabeli ruhákban játszottak, a *Sok hűhó semmiértben* pedig a „csupa-lépcső” díszlet lázadt fel.³⁰⁶ Major köztudomásúan nagy Brecht-rajongó volt, s a német drámaíró szerint Shakespeare-t egyenesen bűn „klasszikusra játszani”, mivel mikor a

³⁰³ Hogy a tervgazdasági rendszer eredeti tervutasításos formájában lényegében működésképtelen, a politikai vezetésnek csak néhány, a későbbi reformokat támogató személyisége (Fehér Lajos, Nyers Rezső) vette tudomásul – újra – a hatvanas évek elején. Valuch, Tibor. „A 'gulyáskommunizmus'”. Op. cit, 369.

³⁰⁴ Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944 – 1990*. Budapest: Kulturtraide Kiadó, 1998, 166.

³⁰⁵ Koltai, Tamás: *Major Tamás. (A Mester monológja)*. Budapest: Ifjúsági Lap –és Könyvkiadó. 1986, 61.

³⁰⁶ *Ibid.* 75.

darabjait írta, egyáltalán nem volt klasszikus, sőt olyan témákat dolgozott föl, hogy „valósággal ordenaré módon” aktualizált. Éppen ezért minden korban nagyon is élő módon kell eljátszani, hogy „a közönség társadalmi értelemben reagálhasson a darabban előforduló feszültségekre.”³⁰⁷ Brechtet valóban egész életén keresztül foglalkoztatta az a kérdés, hogyan kell a modern közönségnek bemutatni és eljátszani Shakespeare-t – „aki nélkül egy nemzeti színház szinte nem is létezhet.” Nem lehet hagyni, hogy pusztán a tiszteletre méltó kulturális örökség része legyen, hanem meg kell találni a darab modern közönségnek szóló jelentését, üzenetét is. Hatékonyan modernizálni azonban nem könnyű, hiszen nem arról van szó, hogy például Hamletet szmokingban kell megjeleníteni a színpadon.³⁰⁸ Arra a kérdésre pedig, hogy lehetséges-e újraírni vagy megváltoztatni Shakespeare-t, Brecht válasza az, hogy elviekben nincs akadálya, amennyiben tényleg szükséges és eredményesen megoldható. „A szentségtörés szentesít” – érvel Brecht, arra utalva, hogy ha a darabokat nem használták volna (akár tévesen is) arra, hogy erkölcsi tanításokat préseljenek ki belőlük, vagy hogy a kereskedelmi vállalkozók profithoz jussanak bemutatásukkal, már rég feledésbe merültek volna.³⁰⁹ Major valóban törekedett arra, hogy – bár nem(csak) külső jelekkel –, de az előadás igenis aktualizáljon.³¹⁰

A kritika úgy véli, hogy díszlet és jelmez tekintetében Major rendezése túlzottan és fölöslegesen is aktualizált. Az egyik elemző szerint például a korszerűséget amúgy is mondandójában hordozó dráma nem szorult volna a fehér-félcipős, majd a katonai puccos hangulatát idéző barna egyjelmezekre, sem a leegyszerűsítésében is mai helyszíneket sugalló színpadi környezetre.³¹¹ Több elemző³¹² meglátása volt az is, hogy a jelmezek már-már a paródia felé sodorták az előadást, s a népi humor például „baby doll”-nak keresztelte el

³⁰⁷ Ibid.104.

³⁰⁸ Heinemann, Margot. „How Brecht read Shakespeare”. In: Dollimore, Sinfield (szerk.). *Political Shakespeare. Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985, 234.

³⁰⁹ Ibid. 243.

³¹⁰ Ibid. 76-77.

³¹¹ Havas, Ervin. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1976. március. 24.

³¹² Rajk András, Létay Vera, Barta András.

az egyik, sokakon gyakran szereplő öltözetfajtát. Nehezen fogadják el a jelmezekből adódó stíluskavalkádót is, s úgy vélik, hogy a modern kosztümök mellett „ellenpontozásként a korona olyan, hogy szinte igazának véljük az aranyfoglatot és a csillogó-villogó ékköveket.”³¹³ Keserű Ilona színpadképével – élénkzöld, gyűrött alapszőnyeg és előszínpad, sötétkék fatrübün, alumínium trón és válaszfalak – többnyire elégedettek, de megjegyzik, hogy a díszlet egyrészt alkalmanként szűk helyre korlátozta a színészeket, másrészt pedig a nézők szemébe tükröződött.³¹⁴

Edelényi filmjében egészen másfajta díszletekkel és jelmezekkel találkozhatunk. Erről egyik kritika igen szemléletesen így ír:

Hideg és magányos királyi palota, gótikus íveivel, embert elveszejtő terével, majdnem árva fatrónusával; itt a király valóban kihúlni érezheti maga körül a hatalmát. És ezzel szemben a külső téren a valóságosnál magasabbra burjánoznak a fagyókerekek, szinte védő ágakkal, hogy átélhessék Richárdot, ha már csak a föld marad menedéke.³¹⁵

Edelényi sokkal szentimentálisabban közelít a témához, s Richárdot mint a királyból emberré váló drámai alakot mutatja be, míg Major inkább a groteszket és a király színész voltát emeli ki. Ezzel kapcsolatban egyébként Major úgy vélekedik, hogy „a shakespeare-i főszereplők mindig imádnak színházat játszani. Anélkül, hogy ezt élveznék, nem lehet eljátszani egy Shakespeare-főszerepet.”³¹⁶

³¹³ Morvay, István. „Kortársunk, Richárd. A Nemzeti Színház Shakespeare-bemutatója”. *Esti Hírlap*, 1976. március 13.

³¹⁴ Rajk, András. „II. Richárd. Ritkán játszott Shakespeare a Nemzetiben”. *Népszava*, 1976. március 17.

³¹⁵ Nagy, Judit. „II. Richárd – tévére komponálva. A vereség drámája ez”. *Film Színház Muzsika*, 1976. március 6.

³¹⁶ Koltai, Tamás: *Major Tamás*. Op. cit. 101.

Sok tényező – például a rendező elképzelése, a színész szerepértelmezése – összjátékaként születik meg a végül színpadra kerülő drámai figura. Major egy rövid rádiós ismertetőben a következőképpen vélekedik: „Richárd rossz király, aki szerencsétlenségében emberileg egyre nő. A joggal megbukott emberi király legyőzői fölé magasodik.”³¹⁷ Ennél a viszonylag általános megfogalmazásnál sokkal közelebb hozza a figurát hozzánk Őze Lajos szerepfelfogása, aki Richárd alakjának sokoldalúságát emeli ki:

Az az érzésem, hogy [...] ez a mű felcsillant valamit a drámaköltő minden nagy figurájának jellemrajzából. Othello féltékenysége, Hamlet töprengése, III. Richárd hatalomvágya és Romeo eksztatikus szerelmi lobogása bizonyos mértékig egyaránt fellelhető a király ellentmondásos jellemében. S mindez átszöve különös szerepjátszó hajlamával.³¹⁸

A próbák során Őze utalt a Richárd megelevenítésével kapcsolatos nehézségekre és veszélyekre is: „Nem könnyű a kevésbé ellenpontozásos jellemfejlődésű II. Richárdban megmutatni az árnyalatnyi jellemváltozásokat. Nem szeretném, ha elvinne a szöveg, ha az úgynevezett nagyjelenetek túlformálásával címszerep-monodramává alakulna a darab.”³¹⁹ Ez a veszély valóban fennáll, ha Bolingbroke alakja nem kap elég hangsúlyt.

Őze elmondása szerint epizód szerepnek fogta fel Richárd megformálását, mert szerinte a király

situációba lép be, egy situációt visz tovább és situációk tömege éri. Gondot az okoz, hogyan viselkedik egyes situációkban. Ami szeretnivaló a király alakjában,

³¹⁷ Major Tamás színművész anyagai. Shakespeare II. Richard c. drámájáról. *Magyar Rádió*, D 1618 / 5 / 3

³¹⁸ Morvay, István. „Kortársunk, Richárd. A Nemzeti Színház Shakespeare-bemutatója”. *Esti Hírlap*, 1976. március 13.

³¹⁹ Kelényi, István. „II. Richárd: Őze Lajos”. *Néző*, 1976. február

az a színjátékos, aki mindenfajta szerepet élvez, és mindig belemegy a játékba. A shakespeare-i szövegből is kiténik, hogy sokkal jobb színész volt, mint király.³²⁰

Őzére egyébként jellemző volt, hogy lázadó hajlamát szerepfelfogásaiba is beleépítette, tudatosan került a szokványos színpadi megoldásokat, és szerepeihez úgy közelített, hogy először elképzelte a megformálandó figura egész addigi és jövőendő életét, majd pedig belebújva fantáziateremtőménye bőrébe, elkezdett kvázi-önmagán kísérletezni, hogyan viselkedjen a drámai szituációkban.³²¹ A kísérletezés egyébként a brechti színjátszás egyik legfőbb jellemzője, hiszen a próbafolyamat során a színészek nem kapnak útmutatást arra vonatkozólag, hogyan építsék fel szerepeiket, hanem helyzetekben gondolkodva javaslatokat tesznek, kipróbálják és megvitatják azokat.³²²

Jordán Tamással, az Edelényi rendezte film főszereplőjével is készült interjú a próbák során, melyben a színész így vélekedik Richárd alakjáról: „Érzem, Richárd rossz király. Tévhite, [...] hogy [...] senki nem mozdíthatja el: „Az Úr választott küldöttét soha”. [...] Számomra színészileg még az is érdekes, hogy a hős a felismerés minden stációját végigjárja.”³²³

A szerepértelmezések értelmében tehát Őze Richárdja talán sokoldalúbb és összetettebb személyiségű királyt ígért, abból a szempontból mindenképpen, hogy – a jellemfejlődés kifejezése mellett – a király kissé groteszk természetét és színész voltát is igyekezett beleépíteni a szerepbe.

Mivel a darabban (majdnem) egyenlő súllyal van jelen Richárd unokatestvére, ellenfele és utódja, a Bolingbroke alakjával kapcsolatos szerepértelmezésekből is következtethetünk az interpretáció üzenetére. Avar István anyagai között nem találunk

³²⁰ Őze Lajos színművész anyagai. Shakespeare II. Richárd c. drámájának főszerepéről. *Magyar Rádió*, D 4181/1/1

³²¹ Valachi, Anna. *A színjátékos életei. (A főszerepben Őze Lajos)*. Budapest: Hunga- Print Nyomda és Kiadó, 1993. 110.

³²² „A színház nem kártérítési hivatal meg nem élt élményekért” Bertold Brecht és az epikus/dialektikus színház, in: Kékesi Kun, Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007, 168-200. 184.

³²³ Nagy, Judit. „II. Richárd – tévére komponálva. A vereség drámája ez”. Op. cit.

nyilatkozatot a szerepfelfogással kapcsolatban. Lukács Sándornak azonban az a különleges helyzet jutott osztályrészéül, hogy egy főiskolai vizsgán már játszotta II. Richárd szerepét, így a régen mondottakat ezúttal más szemszögből hallhatta vissza.³²⁴ Lukács tehát így értelmezte Bolingbroke alakját: „Bolingbroke reálpolitikus, képessége van a nép szívét megnyerni. A költőkirállyal szemben katonakirály. Elszánt, kemény, élelmes, életrelvő. Nyelvezete sallangmentesebb, de őszinte és nem pozőr. [...] terve megvalósulásához képes takarékosan bánni az érzelmeivel.”³²⁵

Ez a szerepfelfogás nagyrészt helytálló ugyan, Bolingbroke feltételezett őszintesége azonban talán kicsit „hamis” irányba viheti a feldolgozást. Lukács szavainak olvasásakor elképzelhetjük a darab záróképét, amikor Bolingbroke magasztosan elszavalja a „szentföldi” monológot. Minden bizonnyal nem véletlen, hogy Edelényi filmjében ilyen a zárókép, hiszen a rendező a forgatás utolsó napján elhagyta Magyarországot.

A szerepértelmezések után a visszaemlékezésekből, kritikákból idézhető fel, milyenek látták az ítések a drámai alakokat a színpadon. A filmet ma már megtekinthetjük, így ez esetben önállóbb véleményt is kialakíthatunk.

A Nemzeti bemutatójának megítélése megosztó, a kritikák és újságcikkek tanulmányozása során tapasztalhatjuk, hogy a pozitív és negatív kritika – mindkét drámai alak értelmezését és színészi játékát értelmezését illetően – szinte teljesen egyenlő arányban van jelen.³²⁶

Néhány példa az elismerő kritikákból: „Őze briliáns játékot talált ki Richárd legfőbb vonásának érzékeltetésére, hogy tudniillik az álzsarnok király irtózik a cselekvéstől.”³²⁷ A groteszk vonásokat sem tartotta mindenki elítélendőnek: „Egységes alakká igyekszik formálni

³²⁴ Lukács egyébként nagyon szerette volna még egyszer eljátszani II. Richárdot is, s volt is olyan terv, hogy a forgatás befejeztével készítenek egy újabb változatot, fordított szereposztásban. Ehhez Edelényi is örömmel partner lett volna, de végül nem került sor rá – hallhattuk a televíziós interjújában.

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ Egyértelműen elismerő kritikát olvashatunk Rajk András, Létay Vera és Morvay István tollából, jónak (de bizonyos szempontból hiányosnak, pl. helyenként hadaró szövegmondás) tartja Havas Ervin és Apáti István, míg Őze II. Richárdját és a rendezői értelmezést nem tudja elfogadni Koltai Tamás (több cikkben), Barta András és Szombathelyi Ervin.

³²⁷ Rajk, András. „II. Richárd. Ritkán játszott Shakespeare a Nemzetiben”. Op. cit.

a rossz uralkodót és az elbukottat. Az átmenet állomásait groteszk, bohócosan csúfondáros, néhol torz motívumok jelzik, de ezek nem annyira idegenek a dráma anyagától.”³²⁸

Más kritikus azonban ezt nem tartotta helyénvalónak, sőt úgy vélte, hogy Őze II. Richárdot groteszk szélsőségeikig merészkedve, helyenként már-már karikatúrává torzítva ábrázolta.³²⁹

A bohócfigura képe egy másik véleményben is megjelenik, ahol a kritikus szerint Őze II. Richárdja Brecht gengsztervezérére hasonlított, aki megteremtett egy bohócfigurát, majd végig azt variálta – a királyból így hiányoztak az emberi vonások.³³⁰

Az Avar István alakította Bolingroke játékaival kapcsolatban is kimutatható, hogy azok a kritikusok, akik elismerően szóltak Őze játékaról, Avart is dicsérték; akik pedig nem, azok Avar játékában is találtak kivétneivalót. Egyik pozitív kritika értékelése szerint: „Avar minden irányú arányérzéke közismert – ezúttal is kifogástalanul működik. Parányi hangsúly elég neki a száműzetéskor, hogy mély sérelme előrevetítse a későbbi viszály árnyékát.”³³¹ A kevésbé elismerő vélemények szerint pedig Avar Bolingroke-ja fáradt, megadó, közömbös volt, a színész pedig a rendezői szereposztás nyűgében vergődött.³³²

A megosztó kritikákból arra következtethetünk, hogy – részben a rendezői koncepció miatt, részben pedig talán Őze színészi alkatából eredően – Richárd talán túlságosan is uralhatta a színpadot, Bolingroke pedig passzív és közömbös lehetett. A metamorfózist illetően pedig úgy tűnik, ha volt is némi jellemfejlődés Richárd alakját illetően, inkább csak a darab vége felé lehetett érzékelhető. Az mindenképpen pozitívumként értékelhető, hogy a király ironikus vonásai és színész mivolta előtérbe került a bemutató során, de úgy tűnik, mindez túlságosan elnyomta a metamorfózis és a király emberi vonásai ábrázolásának lehetőségét.

³²⁸ Létay, Vera. „A két vödör”. *ÉS*, 1976. április 17.

³²⁹ Koltai Tamás kritikája. *Látjuk, hallottuk*. 1976. március 19. 21.44 /11/ V.

³³⁰ Barta, András. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1976. március 21.

³³¹ Rajk, András. „II. Richárd. Ritkán játszott Shakespeare a Nemzetiben”. Op. cit.

³³² Barta, András. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban” Op. cit., Szombathelyi, Ervin. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyar Hírlap*, 1976. március 24.

Kevés bemutatóról mondható el a korszakban, hogy a kritikákon kívül a főszereplők és a színésztársak ilyen őszinte és viszonylag részletes emlékezése és értékelése is megmaradt. A Nemzeti 1976-os előadása esetében erről van szó, melyekből kiténik, hogy elsősorban Őze, de a színésztársak is egyértelmű kudarcként élték meg a bemutatót. Őze élete legnagyobb színházi bukásaként értékelte később alakítását: „Nem voltam méltó a magam elvárásához. Nagyot akartam markolni, azt hiszem...”³³³ A lelki traumaként megélt bukás a színész személyiségében is maradandó nyomokat hagyott, s ekkortól kezdve egyre sűrűbben bukkant fel vele kapcsolatban az alábbi két jelző: kiszámíthatatlan és labilis. A fiaskó tényét két színésztárs visszaemlékezése is megerősíti. Szacsvey László alakította Aumerle-t, a jó rokont, aki mindvégig kitart Richárd mellett:

Végigcsodálhattam a szerepéért vívott emberfeletti küzdelmét. Amíg a háziszínpadon próbáltunk, olyan híre volt a készülő előadásnak és Őze Richárdjának, hogy vidékről jártak fel a kollégák, mintegy hospitálni. [...] Hogyan lett belőle mégis bukás? Ez a szakma egyik megmagyarázhatatlan jelensége. Amint lementünk a színpadra, meghalt az előadás. Hiába kínlódtunk, nem lehetett megmenteni.³³⁴

Bolingbroke alakítója, Avar István pedig így emlékezik vissza:

Volt olyan előadás, hogy (Őze) valósággal szikrázott. Ilyenkor úgy mondta el a gyönyörű Tükör-monológot, hogy az alumíniumtrónon ülve mindent el kellett követnem, hogy el ne sírjam magam, kiesve a szerepemből. Lajoskám azonban néha olyan állapotban volt, hogy kimaradt például miatta egy teljes kép, s azon az

³³³ Valachi, Anna. Op.cit.158.

³³⁴ Ibid. 158.

estén senki nem tudta meg a nézőtérén, hogyan lett Bolingbroke-ból király. Kihagyott a szövegből, hülyeségeket tett bele. [...] Egyébként itt nem ő bukott, hanem a rendező. S ezt Lajos is tudta. Major nem lett kész az előadással.³³⁵

Major feldolgozásában tehát a groteszk vonások és Richárd színészi voltának kifejezése kapott hangsúlyt, a darab magyarországi előadás története során első ízben. E vonal hangsúlyozása azonban a kritika szerint háttérbe szorította a műben ábrázolt metamorfózist. Két kritikus szavaival: „A bohóckirály, azaz királyi bohóc megteremtésével (a rendezés) miniatürizálta II. Richárd tragikumát”³³⁶, a végén pedig „Richárd [...] nem nőtt meg emberségében, s ezzel éppen a darab lényegét torpedózta meg a rendezés.”³³⁷ Egy ilyenfajta feldolgozásnak tehát még nincs helye Magyarországon 1976-ban az elemzők szerint.

Edelényi azonban „készen lett” a filmjével, s az alkotótársak példaértékűnek emlegetik a forgatás körülményeit is. Jordán Tamás elmondása szerint az utolsó békeévek utolsó lehetőségét csípték el, olyan értelemben, hogy hagyták őket dolgozni. Lehetőség volt például arra, hogy egy monológot akár tizenhétszer is felvegyenek. Edelényi így emlékszik vissza erre az időszakra:

Szép volt, hogy ezeket a dolgokat meg lehetett csinálni. Jordán is úgy emlékezett vissza a címszereplésével készült *II. Richárd* kései bemutatóján – pedig ez nem volt divatos, mert mindenki a cenzúráról beszélt –, hogy a hetvenes évek voltak az utolsó békeévek, amikor azt mondtuk, jó ez a monológ, amit tegnap fölvevünk, de hátha ma jobb lesz, vegyük föl még egyszer.³³⁸

³³⁵ Ibid. 159.

³³⁶ Barta, András. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. Op. cit.

³³⁷ Szombathelyi, Ervin. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. Op. cit.

³³⁸ Forgács, István. *Előnyt kívácsolni minden hátrányból – Beszélgetés Edelényi Jánossal és Veszela Kazakovával*. <http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=401&oldal_azon=1> (2010. 09.10)

A végeredmény lenyűgöző, a film valóban rabul ejti a nézőt mintegy másfél órán át. „Árnyékok, csendek, szürkék” – idézi fel Berkes Zsuzsa a filmről alkotott összbemomását a tévéinterjúban. Valóban ilyen atmoszféra lengi körül Richárdot és udvarát.

Erről az alkotásról valóban elmondható, hogy a két király alakja egyenlő súllyal van jelen. Minden mozdulat, gesztus, hangos szó és suttogás a helyén van. Itt valóban a két főszereplő jellemváltozására figyelünk, arra, – a rendező szavaival szólva – „hogyan győzhet a kisebb erő a nagyobb felett, hogyan fordulhatnak meg reménytelennek és esélytelennek látszó helyzetek.”³³⁹ Jordán kitűnően alakítja a Richárdban lezajló apró változásokat, a lépésről lépésre történő személyiségváltozást. Tétova, néha kiabál, de mindig csak egy-egy mondat erejéig, rokonszenves és számalomra méltó, mikor York nagybácsi kezét simogatja és csókolgatja, vagy mikor hazája földjére érve tétován tapogatja a rögöket, hideg ágakat. Gaunt betegségánál ironikus, de nem túloz. A korona átadásakor a „Nem vagyok urad!” sornál ordít, majd elcsendesedik. Mikor gyilkosai berontanak a szalmával teleszórt istállóba, kicsit szaladgál és kacarászik, majd bátran támadója kardjába dől – nem viaskodik vele.

Palástja eleinte halványlila, puha prémme szegélyezett, koronája fém, hosszú „tűskével”. Majd a palást préme durvább lesz, a korona „tűskéi” letörnek, hogy az új királynak való átadásra már újra „kinőjenek”. De ekkor a korona már nem Richárdé. Ő már a Towerben van, egy szál hosszú fehér vászoningben és saruban, négykézláb mászik a szalmaillatú istállóban, a háttérben lovakat látunk. Richárd, a rossz király, halandó emberré lett – és megnyugodott.

Bolingbroke készül a száműzetésre. Határozottan áll királya és unokatestvére előtt, pepitamintázatú ruhájában és palástjában, fehér és sötétrozsaszín hosszú tollas sisakjával kezében. Nagyon kitűnik az „árnyékok, szürkék, csendek” világból. Nagy jövőre hivatott – király akar lenni! „Ezennel a trónt átveszem!” – mondja már ő is prêmes palástban, s mohón

³³⁹ Nagy, Judit. "II. Richárd – tévére komponálva. A vereség drámája ez". Op.cit.

nyújtja bőrkesztyűs kezét a kinőtt „tüskéjű” korona, majd az alma és a jogar felé. „Osonj akkor a Towerbe! Vigyétek!” – ordítja szinte magán kívül Richárd s a néző felé. A szentföldi zárandoklat kihirdetésekor már kicsit csendesebb, talán komolyan is vesszük, amit mond – talán nem eléggé ironikus és álszent.

Edelényi már rossz állapotban volt a film utómunkálatainál, mert tudta, hogy hamarosan el fogja hagyni Magyarországot. A vágó, Czeilik Mária észrevette, hogy a rendező el akar menni – talán ezért van a filmnek valamiféle búcsúhangulata, s ezért sikerült talán a kelleténél kicsit magasztosabbra a szentföldi zárókép, trombitaszóval kísérve. Merthogy Edelényi is a Szentföldre ment, s azóta is Izraelben él. Edelényi így magyarázza távozásának okát:

Az egészben volt egy fura kettősség. Kissé leegyszerűsítve, volt anyagi háttér, a művészi oldalt tekintve pedig színészosztlánokkal dolgozhattunk, bármit megcsinálhattunk, totális szabadságot élveztünk. Ugyanakkor a *II. Richárdra* azt mondták, na, ez nem mehet le adásban, mert politikai áthallásai vannak. Hiába mondtam, hülyének és naivnak tetteve magam, hogy hát persze, ez William Shakespeare, a világ lepolitikusabb szerzője. [...] Az alkotói szabadságnak és ideológiai, politikai bürokratizmusnak, hogy mi mehet le és mi nem, olyan egyvelegében kellett élni, ami engem valahol összeroppantott, mert mindig attól félttem, ha egyszer kompromisszumot kötök, a következőt könnyebben kötöm meg, a negyediket pedig már magam ajánlom fel. Ez a félelem vezetett el innen. 1976 júliusában, a *II. Richárd* utolsó keverési éjszakáját követő hajnalon elmentem Magyarországról.³⁴⁰

³⁴⁰ Forgács, István. *Előnyt kovácsolni minden hátrányból – Beszélgetés Edelényi Jánossal és Veszela Kazakovával*”. Op. cit. 2.

4.5. A nyolcvanas évek. A „szertartásos hányavetiség” és a feminin

király. 1984 (Vígyszínház) és 1986 (Várszínház): Marton László és

Kerényi Imre rendezése

A nyolcvanas évek már a rendszerváltáshoz vezető út, a szocialista társadalmi rendszer felbomlásának utolsó szakasza. Sok minden megváltozott akkorra: az új generációnak már nem voltak személyes emlékei a háborúról, másként viszonyultak a kultúrpolitikához is, Aczél Györgynek pedig nem maradt energiája újrakötni a paktumot ezzel a generációval. Az illegitim hatalom tehát önmagától elkezd gyengülni, bár ezt a politikusok csak nehezen veszik tudomásul. A magyar színjátszásnak azonban – Kerényi Imre állítása szerint – ez egy nagyon progresszív korszaka volt, s minden különösebb összebeszélés nélkül 1978-80 tájkától elővette a hatalomról szóló műveket, s elkezdte azokat boncolgatni. Ez lényegében egy hatalomkritikai vonulat volt, mely félig ösztönösen, félig pedig tudatosan elkezdett azzal foglalkozni, hogy a hatalom hogyan torzítja el a személyiséget. Ez Shakespeare királydrámáiban nagyon pontosan tetten érhető.

Kerényi szerint nem csak a fővárosban, hanem a vidéki színházakban – Szolnok, Kaposvár, Szeged – is egyre nagyobb számban kerültek színre ilyen témájú művek, természetesen nemcsak Shakespeare drámái. A hatalom kezdetben mindezt nehezebben tűrte, a rendezőt például Tóth Dezső, a kulturális miniszter helyettes hívta fel Szolnokon, abbéli dühét kifejezve, hogy a *III. Richárdot* Jaruzelskire rendezik meg. Máskor előfordult, hogy a *II. Richárd* egyik figuráját Aczél Györgyre rendezték. Később a hatalom képviselői már úgy tettek, mintha észre sem vennék, a végén pedig maguk is beültek a bemutatókra, elkezdtek tüntetően nevetni és tapsolni, s később igent mondtak.

Kerényi szerint a színházművészet több alkotásáról bizonyossággal elmondható, hogy részt vett az előző társadalmi rendszer lebontásában, méghozzá úgy, hogy rossz lelkiismeretet produkált a hatalom birtokosaiban. Ha pedig a nézőközönség azt látja, hogy a bűnös király megbukik, s hogy a királydrámák végén többnyire egy jobb hatalom következik a bűnös után, katarzist él át, és elégedetten távozik a színházból.³⁴¹

A nyolcvanas évek II. *Richárd*-bemutatóiról szólva a kritikákban többször felmerül Ariane Mnouchkine neve és Richárd-rendezése. A híres francia rendezőnő, a Theatre du Soleil megalapítója 1981-ben rendezte meg a drámát Párizsban, a Cartoucherie-ben, majd egy évvel később eljutott vele az avignoni, majd 1983-ban a müncheni Drámafesztiválra is. Mnouchkine szerint Shakespeare színműveinek hatásos bemutatásához a nyugati realista színházi tradíciók elégtelenek bizonyulnak, s csak az ázsiai színházi formák kínálnak olyan kifejezéseszköz készletet, mellyel megvalósítható a kívánt hatás. Mnouchkine felfedezésének lényege, hogy a Shakespeare-dráma szavainak súlyát éppen ebben a szamurájtársadalomban lehet érzékelhetően visszaadni, s a szereplők társadalmi kapcsolata is ebben a korban fejezhető ki legpontosabban a Plantagenet-időknek megfelelően.³⁴² A feldolgozásban díszletek nincsenek, ám a hatalmas selyem háttérfüggönyök tökéletes illúziót nyújtanak, időnkénti vörös-arany színezésük pedig a trón és a vér összefüggéseit szimbolizálja. A hosszú utazást jelképező nagyon kifejező megoldás az is, amikor a szürke selyemfüggöny ferde horizonvonalán a felkelő Napot látjuk. Gongok és fafúvósok harsány zenéjére rohannak be és ki a ragyogóan öltözött színészek egy aranyozott világtérkép előtt. Ez a földgömb körüli állandó hajsza jelzi a királyok tetteinek súlyos, a jövő nemzedékeire is kiható jelentőségét. A szöveget „életnagyságnál” erőteljesebb hangon deklamálják. Minden részlet a legnagyobb gonddal megkomponált, az eseményekre való reakciókat például igen finom gesztus- és lélegzetkombinációkkal fejezik ki. Richárd bukását királyi öltözékétől való lassú, fokozatos

³⁴¹ Interjú Kerényi Imrével, 2010.

³⁴² Major, Tamás. „A felfedező rendezők kora”. *Élet és Irodalom*, 1983. június 17.

megfosztása jelképezi, majd néma, anonim viseletű Kabuki-szolgák tolják be a színre egy bambuszrúd-ketrecbe zárva. A holdfényben megdöbbenően hat a nemrég még fényűzően öltözött király meztelen teste. Bizonyos bibliai utalásokkal is találkozunk: a meggyilkolt király teteme görcsös pózban függ cellája rácsán, majd Exton, a gyilkos szertartásosan odahelyezi az új király aranyba burkolt térdére. IV. Henrik siránkozni kezd a véres örökségen, hogy aztán a holttestet lassan a földre eresztve kéjesen kinyújtózzék a trón tetején. A néző így hatalmas kettős tablót kap a trón és a sír szerves összefonódásáról.³⁴³

A kabuki stílusban színpadra állított interpretáció³⁴⁴ más-más elemei mindkét magyar bemutatónál felbukkannak.

Marton László 1984-ben a Vígszínházban rendezte meg a darabot. Ha Mnouchkine-nal némi párhuzamot keresünk, a szertartásosságot, a precíz koreografáltságot emelhetjük ki, mely rögtön a kezdőképpel egyértelművé vált:

A szoborszerű szereplők dermedt vígyázzban, terpeszben, előreszegett állal, felvetett tekintettel, fenyegetően sejlenek fel. A fény csak lassan ömlik el a panoptikumon, s csak a dübörgő zene csillapultáival sejtjük, hogy az egész udvar előttünk áll. Előttük egyedül és kihívó pökhendiséggel foglalja el a trónt Richárd, brokátokban és selymekben, hatalmas köpenyben.³⁴⁵

A díszletet panoptikumhoz is hasonlítható, ahol a figurák nagy része csupán az előtte megszólaló végzavára elevenedik meg.³⁴⁶ A látványos díszlet hiányosságaként kerül megemlítésre, hogy a térelrendezés exkluzivitása a Richárdot alakító Gálffi László magányosságát, színpadi elhagyatottságát is eredményezte. Ennek oka, hogy a színész nem

³⁴³ *Dramaturgiai Híradó*, 1982. május

³⁴⁴ Részletes elemzés Margaret Shewring könyvében. Shewring, Margaret. *King Richard II*. Manchester: Manchester University Press, 1996, 165-179.

³⁴⁵ György, Péter. „A szép Shakespeare. A II. Richárd a Vígszínházban”. *Színház*, 1984. december

³⁴⁶ Koltai, Tamás. „Formális királypuccs. A II. Richárd a Vígszínházban”. *Új Tükör*, 1984. szeptember 30.

beszélhetett háttal a közönségnek, másrészt pedig a tabló részeként funkcionáló többi színész maga elé meredt, aminek következtében kívül maradt a szituáción.³⁴⁷

A rendezés tehát elsősorban a király alakjára koncentrált, s ez esetben is előkerül az interpretáció alapjául szolgáló „hatalom és az ember viszonya” magyarázat:

Arról szól az előadás, hogy a tévedhetetlenség hit a biztos bukás forrása, hogy támasz, szövetség nélkül csak ideig-óráig szilárd bármely hatalom, hogy a hízélgés nem szövetség. Én legalábbis ezt, korunknak ezt a drága áron vett, megszenvedett, nagyon fontos tanulságát olvastam ki az előadásból.³⁴⁸

Gálffi, akinek „testtartásából enyhe, finom dekadencia és valami indok nélküli fölény sugárzik,”³⁴⁹ hirtelennőt alkotásával feltűnően fiatalabb, éretlenebb az udvarban főúri alattvalóinál. Erre utal a Shakespeare-darab is, arra azonban már nem, hogy Bushy, Bagot és Green is hasonlóan fiatalok lennének – mindez már a rendező saját elképzelése. A királyt és ifjú híveit ezek szerint sokkal inkább a generációs rátartóság, az öregek gárdája elleni heveny ellenszenv vezeti, a „Végre eljött a mi időnk!” nyegle agresszivitása, mintsem a Lancaster-vagyon megszerzésének vágya. Minden eszközzel demonstrálni akarják, hogy a „felnőttek” józan, száraz, jellegtelen racionalizmusa után stílusváltást hoznak a hatalomban.

Jánoskúti Márta jelmeztervező szövött, színmentes anyaggal dolgozott, melyben az aranszál beleszövése a hatalom különböző nagyságát erősítette. Az egymással szemben álló hatalmi blokkokat színek szerint csoportosították, amely mellé a jelmeztervező szerint csak abszolút karakteres anyagok kerülhettek: kötött holmik, fém vagy bőr. Egy darab azonban méretében és anyagában is kitűnt: ez a sárga brokát királyi palást volt, mely a hatalom szimbólumaként, de egyúttal terheként is értelmezhető. A király megalázásának eszközeként

³⁴⁷ György, Péter. Op. cit.

³⁴⁸ Bánkúti Gábor beszámolója a főpróbán. *Esti Magazin*, 1984. szeptember 18. 18.30 /Kerekes/

³⁴⁹ Tarján, Tamás. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Vígszínházban”. *Népszabadság*, 1984. szeptember 28.

is szolgált, hiszen az első felvonás végén például a király az óriási palástba belebonyolódva, ügyetlenül kászálódott le a létráról,³⁵⁰ a végén pedig egy sértődött kamasz gesztusától odavágva repült a palást a színpadra.³⁵¹

A kritikák tanúsága szerint a Lukács Sándor által megformált Bolingbroke higgadt, kiegyensúlyozott, érzelemmentes, fáradt és tanácstalan, aki azon kívül, hogy sereget gyűjt, semmit nem csinál, a királyság szinte az ölébe hull.³⁵² A Richárdot trónjáról letaszító unokatestvér effajta ábrázolása Marton koncepciójának része, színészilag azonban – amint írják a kritikusok – nehéz helyzetbe hozza Lukácsot. A rendezés Richárd pártján áll, „fényességnek láttatja a Richárdi sorsot, ezért formálja halálát piétai képben – ahogyan Mnouchkine is –, ezért felemelő a gyászszertartás menete.”³⁵³

Fontos szerepet kapott a szertartásosság koncepciója is, „a formák szinte rámerevedtek a viszonyokra.” Richárdot például két fekete ruhás testőr kísérte, szinte a groteszkig túlkoreografált lassú dízlépésben, dübörgő zenére.³⁵⁴ A rendező számára fontos volt a statikus, merev, szertartásos, ünnepi renddel szembeni, zabolázhatatlan individualitás felmutatása.³⁵⁵

Az előadással kapcsolatos összbenyomás tekintetében szinte valamennyi színikritika üzenete az, hogy a néző nem kapta meg a shakespeare-i drámában rejlő mélységeket. Az egyik kritikus szerint kétszereplős kamarajátékká egyszerűsödött le ez a „félelmetes erejű aktuális királydráma”³⁵⁶, holott „egy rendezés nagyrészt azon múlik, kirajzolják-e a szereplők azt a kerek világot, mely a főhősöket körülveszi. Ezt most éppencsak felvázolják.”³⁵⁷ Olvasható olyan észrevétel is, hogy a vígszínházi *II. Richárd* lefokozza a shakespeare-i

³⁵⁰ Jálics, Kinga. „Jelmez: Jánoskúti Márta. II. Richárd – Vígszínház”. *F SzM*, 1984. december 1.

³⁵¹ Almási, Miklós. „Shakespeare: II. Richárd”. 1984.

³⁵² Tarján, Koltai

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ Koltai, Tamás. „Formális királypuccs. A II. Richárd a Vígszínházban”. *Op.cit.*

³⁵⁵ Varjas, Endre. „Jóccakát, Richárd!” *Élet és Irodalom*, 1984. október 5.

³⁵⁶ Almási, Miklós. „Shakespeare: II. Richárd”. *op.cit.*

³⁵⁷ Bogácsi. Erzsébet. „II. Richárd. A Vígszínház előadása”. *Magyar Nemzet*, 1984. október 4.

tragikumot, mivel nem a személyiség drámai-lélektani fejlődésének folyamatára figyel³⁵⁸, így a „shakespeare-i nagy képesség”, a metamorfózis távolmarad a színpadtól.

Ezek a hiányosságoknak vélt dolgok többféle olvasatban visszaköszönek az elemzésekben. Itt lényegében megint arról van szó, hogy – bár például a koncepcióval, vagy a díszlettel, jelmezzel egyetértenek –, ismét aszerint értékelnek, hogy a bemutató mennyire volt „hű” a shakespeare-i drámához. Azaz, hogy a kritikusok bizonyos elvárással ültek be a nézőterre, s amit láttak, nem felelt meg várakozásaiknak, hiszen nem kapták meg a darabban ábrázolt teljességet – amit persze soha nem is lehet megkapni, lévén számtalan olvasat és interpretáció lehetséges. Ha az előadás végén megjelenik a Piéta-kép, az például jelzi a metamorfózist, mégis azt olvashatjuk, hogy ezt nem ábrázolta a bemutató.

A Várszínház II. *Richárd*-bemutatója egy királydrámaciklus második darabjaként került feldolgozásra. A drámaciklus szülőatyjai Vámos László és Kerényi Imre voltak: „Elkezdtünk játszani ezekkel a dolgokkal, a hatalomváltás, az alkalmatlan uralkodó és vezető kérdésével”³⁵⁹ – nyilatkozta a rendező. Kerényi már 1983-ban színpadra állította a *János királyt* Dürrenmatt feldolgozásában a Színház- és Filmművészeti Főiskola tehetséges végzős növendékeivel, majd 1984-ben a Szocialista Országok Színművészeti Főiskoláinak Nemzetközi Fesztiválján is részt vettek Pozsonyban.

A Várszínház-beli *János király*-bemutatóra is meghagyták a Dürrenmatt-féle feldolgozást. Kerényi egy interjújában³⁶⁰ – amely a Színháztörténeti Intézetben megtekinthető magával a bemutatóval együtt – arról vall, hogy Dürrenmatt markánsabban közelít a témához, s ez a feldolgozás sokkal jobban szól a mához. Az interpretációban fontos volt a háborúval kapcsolatos illúziók átlépése, a kotti Nagy Mechanizmus ábrázolása, mely elgázolja azt, aki útjában áll. Magán a műsorfüzet címlapján is egy méretes húsdaráló képe látható, melybe

³⁵⁸ Mészáros, Tamás. „A II. Richárd a Vigszínházban. Mind a kettő megmértetett”. *Magyar Hírlap*, 1984. október 13.

³⁵⁹ Interjú Kerényi Imrével. 2010. február 16.

³⁶⁰ Interjú Kerényi Imrével. Mészáros Tamás riportja. Rendező: Szirtes János. OSZMI

válogatás nélkül hullanak bele a sodronyinges katonák. A háború és a politika szimbolikája jelenik meg az olyan megoldásoknál is, mint például az amúgy is csillogó padló gyakori felmosása – melynek magyarázata, hogy minél piszkosabb dolgok történnek valahol, annál tisztábbnak kell lennie a felszínnek –, az erőfitogtatás kifejezése, vagy a „Nincsen szebb a háborúnál, hej-hó, hajahó!” refrénszerű ismételtetése. A bemutató jellemzői még a komoly és kedélyes jelenetek váltakozása, a zenei effektusok és helyzetgyakorlatok alkalmazása, valamint az operettes külső megjelenítése, mely mögött azonban komoly dolgok történnek.

Kerényi interpretációja a kritika egyértelmű elismerését váltja ki, s valóban élvezetes a felvétel megtekintése is. Ez a koncepció érvényesül a királydrámaciklus többi darabjánál is – legalábbis azoknál, amit Kerényi rendez, melyek esetében azonban már korántsem ennyire egyöntetűen pozitív a fogadtatás.

Kerényi a *II. Richárd*-rendezéssel kapcsolatban hangsúlyozta, hogy Shakespeare értelmezése fontos világnézeti voks, s a Vígszínház produkciója mellett volt helye egy újabb adaptációnak a magyar színpadon, hiszen így az érdeklődőknek lehetőség nyílik az összehasonlításra:

A hatalomátvétel nagyon korszerű téma. Minden este a televízió Híradóban azt látjuk, hogy egy országnak az élete, vezetése fölborul, ez Közép-Európára hatványozottan igaz. Az itt élő népek napi történelmi tapasztalata az állandó hatalomváltozás. [...] Jan Kott állítja, hogy az itt élő népek értik meg legjobban Shakespeare királydrámáit, hiszen nekik a királydrámákban foglalt valóságanyag napi tapasztalatuk.³⁶¹

A színpadkép ismerős a *János királyból*:

³⁶¹ Tóth Ágnes riportja Kerényi Imrével. Láttuk, hallottuk. *Petőfi Rádió*, 1986. március 10. 10,45

Ponthúzókról felülről mozgatott, hatalmas kék-fekete selyemlepel takarja a színpadot, ami aztán később hol bokros tájjá, éjszakai mezővé púposodik az alászorult levegőbuborékoktól, s melyek között lordok vagy kertészek járkálnak egymást keresve, hol sátorként működik, mely alatt pajkos játékot celebrálnak az urak a magára maradt királynéval, vagy gyászos kripta falaivá változnak.³⁶²

Az ötletparádé végigkísérte a nézőt az egész előadáson: John of Gauntot például huszadik századi orvosi asszisztencia – műtőasztal, infúzió – mellett segítették a halálba, a magára hagyott, bánatos királyné az udvaroncok ágyasa lett, a száműzötteket határőrök motozták meg, a jelentéseket írógépen írták meg, a kertészt vodkával csöndesítik el, a király gyilkosa útlevelet kapott, s a hol fölkelő hol lefekvő holtak, például Gloster, piros és fehér rózsát szorongattak. Magyaros siratóéneket szólt, a temetői angyalok kecsesen járkáltak.³⁶³ A stíluskavalkádnak vagy posztmodernnek aposztrófált előadás a kritika szerint magával ragadó volt, s végig lendületet biztosított az előadásnak.

Kerényi szokatlan koncepciója már a két főszereplő kiválasztásából is előrevetíthető volt, mely első pillanatban éppenséggel fordítottnak látszott, hiszen Richárd szerepét Bubik Istvánra, Bolingbroke-ét pedig Hirtling Istvánra bízta a rendező, aki az alábbi véleményét fogalmazta meg döntésével kapcsolatban: „Azt gondolom, hogy a „papírforma” csak rossz beidegződés. Valaki egyszer úgy vitte színre a darabot, hogy Richárd erőtlenné, Bolingbroke pedig robusztus, s ehhez szoktunk hozzá.”³⁶⁴

A Bubik által megformált Richárd egy pojáca, egy bohóckirály volt, bubifrizurával, vörösre lakkozott körmökkel, fehérre festett arccal. Hatalmas csipkegallért viselt, és szokellve

³⁶² Almási, Miklós. „Második János király. Shakespeare II. Richárdja a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. március 19.

³⁶³ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. *Élet és Irodalom*, 1986. május 23.; Róna, Katalin. „II. Richárd”. *FSzM*, 1986. március 19.

³⁶⁴ Stuber, Andrea. „Bemutató előtt. A II. Richárd”. *Esti Hírlap*, 1986. március 1.

közlekedett a színpadon. Mindez Ariane Mnouchkine Theatre du Soleil-beli előadásának a Georges Bigot által megformált Richárd-jára emlékeztetett több kritikust, állítólag még deklamációját illetően is. Bubik alakításáról valamennyi elemző a legnagyobb elismerés hangján szólt, aki fergeteges tempóban, szenvedélyesen játszotta el a királyt: „A Bubik megformálta király: asszonyi lélek egy pazarul kidolgozott izomzatú férfitestben. A szerepformálásnak éppen az ad sajátos feszültséget, hogy egy erőteljesen maszkulin alkat játszik abszolút feminint.”³⁶⁵ Érdekes módon Kerényi Imre 24 évvel a bemutató után nem emlékszik arra, hogy látta volna Mnouchkine II. Richárd-rendezését, csupán az 1789-et. Elmondása szerint a színpadi figura alakját egy akkori KISZ vezetőről valamint egy elvtársnőről mintázta. „Nem Mnouchkine, hanem az élet” – mondja a rendező, aki elmondása szerint Bubik például azért szemezgetett nagyszemű szőlőt a színpadon, mert Kerényi ezzel kapcsolta össze a hatalom feminin öntetszelgő hiúságát. Korábban ugyanis egy elvtársnővel történt – a Madách Színház érdekében tett – kényszerű csónakázás során nagyon megmaradt benne az a momentum, amikor utastársa szőlőt evett.

Bubik szerepformálásával kapcsolatban a kritika kifogást emel az ellen, hogy igazából nem volt módja a metamorfózisra, túlságosan egysíkúra sikeredett az öntetszelgő pojacakirály figura.³⁶⁶ Metamorfózis azonban minden bizonnyal lehetett a bemutatóban, mert a királyt megformáló Bubik a végén valamennyi ruhaadarabjától megfosztatik:

Bubik vakmerő túlzásokkal, infantilis egoizmussal mutatja meg, hogy Richárdja mit sem törődik országlással, uralkodással. Saját színjelölésének hatása foglalkoztatja, statisztériának tekinti az udvart, díszletnek a világot. S azt játssza

³⁶⁵ Morvay, István. „A király meztelen. Asszonyunk, Richárd”. *Esti Hírlap*, 1986. március 13.

³⁶⁶ „Ez a Richárd mindvégig komédiázik, még bukásában sem adja jelét annak, hogy volna e modor mögött más minőség – holott a shakespeare-i szöveg határozottan kifejezi a karakterváltást. [...] Bubik Richárdja nem nyeri el szánalmunkat”. Mészáros, 1984. „Egyféle, egyetlen irányba mutató értelmezése Richárd nagyon is összetett egyéniségének. [...] A rendezés hibája, hogy Richárdnak nincs módja a személyiségváltásra. Pedig Richárd egy korszerűen értelmezett előadásban aligha lehet csak pojáca.” Róna, Katalin. „II. Richárd”. Op. cit.

benne, hogy király. [...] A meztelen, összekuporodó ember egyéni tragédiájában formátumossá, királlyá válik.³⁶⁷

Legfeljebb ez a metamorfózis nem annyira fokozatos, mint a darabban ábrázolt, de ez nem kell, hogy feltétlenül levonjon az előadás értékéből. A király ruháktól való fokozatos megfosztása egyébként benne van a Mnouchkine-rendezésben is.

A rendezés Richárd alakjára helyezte a hangsúlyt, mert a Bolingbroke-ot alakító Hirtling István a kritikák tanúsága szerint színészi értelemben színtelen, személytelen volt. Ezek szerint uralkodása nem ígér jobb jövőt elődjénél. Olyannyira nem, hogy Kerényi Nagy Mechanizmusa IV. Henriket is átadja a közös sírnak, holott két hónap múlva a *IV. Henrik* bemutatója következett a Várszínházban, ahová fel kellett támasztani az új királyt. Mindez persze nem volna gond, ha nem egy drámaciklusról lenne szó, de ez esetben talán valóban célszerűbb lett volna koncepciózusabban gondolkodni a rendezőnek.

A kritikákból az derül ki, hogy maga a rendezés, az előadás lenyűgöző volt, az ötletparádé egyértelmű elismerést váltott ki – és ez lenne a lényeg egy színházi előadás megítélésénél. Itt azonban a kritika hibául, hiányul rója fel azt, hogy a dűrenmatt-i látásmód szerinti rendezés politikai pamphletté³⁶⁸ „alacsonyította”, meglehetősen leegyszerűsítette a *II. Richárd* sokszínűségét, nem válaszolt egy sor Shakespeare által is nyitva hagyott, ám megfejtendő kérdésre. Két igen szemléletes vélemény:

Kerényi a maga rendezői eszközeivel dűrenmattizálja a *II. Richárdot*. A királydrámából létrejön a politika komédiája, a pamphletirozott *II. Richárd*, melyben egyszerre van jelen Dűrenmatt, Jan Kott, a Jérôme Savary-féle Nagy

³⁶⁷ Csáki, Judit. „A szerző nem bánja. A II. Richárd a Nemzetiben”. *Új Tükör*, 1986. március 13.

³⁶⁸ Róna, Katalin. „II. Richárd”. Op. cit.

Mágikus Cirkusz, az angol burleszkek fekete humora – és még Shakespeare-nek is jut hely.³⁶⁹

A másik vélemény szerint a bemutató „okos, tehetséges rendezőre vall. Akit azonban ez egyszer jobban érdekelt mindaz, amit bele lehet gyömöszölni Shakespeare-be, mint ami eleve benne van.”³⁷⁰

Tehát bármennyire jó is volt művészileg az előadás, a kritika mégsem tekinti teljesen annak, mert több tekintetben nem volt „hű” Shakespeare-hez. A nagy drámaköltő *II. Richárd*­jából „Kidosám Drá­chir” lett.

³⁶⁹ Koltai, Tamás. „Kidosám Drá­chir”. *Élet és Irodalom*, 1986. március 7.

³⁷⁰ Csáki, Judit. „A szerző nem bánja. A II. Richárd a Nemzetiben”. Op. cit.

5. FEJEZET. SHAKESPEARE IKERDRÁMÁJA. A *IV. HENRIK*

5.1. Bevezetés

A *IV. Henrik* bemutatása ritka eseménynek számított a magyar színpadon. Az ősbemutató 1845-ben volt a Nemzeti Színházban, de akkor csak az első részt adták elő Egressy Gábor és Matisz Pál fordításában. Akkor ugyanis a színészek még fordítottak is, nemcsak játszottak. Egressy jutalomjátékának választotta, s Harry herceggént lépett színpadra.

A budapesti Nemzeti Színház 1916-ban kezdetben ismét csak a darab első részét játszotta el, ezúttal Lévy József fordításában és Ivánfi Jenő rendezésében. A második részt csak 1916 októberében állították színpadra. A darab mindkét része összevont formában csak 1942 áprilisában került bemutatásra *Falstaff* címen, ugyancsak a budapesti Nemzeti Színházban. Az akkori kritikai beszámolók azonban támadták a produkciót, ugyanis a cikkírók véleménye szerint „a dramaturgiai nyirbálások, húzások tönkretették a darabot, így a mű elvesztette értelmét.”³⁷¹

A két részből álló műben – címével ellentétben – ugyan Harry herceg a központi figura, a sztárszerep azonban minden kétséget kizárólag Falstaff. A huszadik századi irodalomkritika is e két drámai alak köré csoportosítja elemzését. A.C.Bradley például az 1909-ben írt „The Rejection of Falstaff” című munkájában a „halhatatlan Falsaffot” a közönség rokonszenvét felkeltő és szórakoztató figurának tekinti, míg elemzése szerint Harry herceg hajlamos arra, hogy másokat saját céljai érdekében használjon. Mikor Falstaffot

³⁷¹ Kemény, György. „A két Henrik Békécsabán”. *Színház*, 1972. június 23.

megtagadja, „egy jó adag fájdalmat és neheztelést érzünk.” Bradley interpretációja szerint Falstaff győzedelmeskedik a darabban ábrázolt színlelt erkölcs felett.³⁷² Harold Goddard 1951-ben, majd pedig Harold Bloom 1999-ben lényegében a Bradley-ével hasonló módon érvel, s Falstaffot a szabadság megtestesítőjének tekintik. Hasonló véleményt képvisel az újhistorista Stephen Greenblatt is, aki „Invisible Bullets”³⁷³ című tanulmányában ugyan Falstaffot mélyen szubverzívnek tartja, figuráját mégis sokkal többre értékeli Hal-nál, a hercegnél, akit egy olyan hamis társnak, barátának, machavellistának ír le, aki hajlamos a csalásra és árulásra. Greenblatt szerint a *IV. Henrik* – hasonlóan a többi királydrámához – alapvetően konzervatív, mely támogatja a fennálló rendet. Greenblatt érvelése azon a paradoxonon nyugszik, hogy a hatalmon lévők azért hoznak létre ellenzékot, hogy képesek legyenek kontrollálni azt.³⁷⁴

Egy másik befolyásos kritikai iskola azonban a *IV. Henrik*-ben a középkori allegorikus színmű, a moralitás struktúráját véli felfedezni. J. Dover Wilson az 1943-ban írt *The Fortunes of Falstaff*, valamint Tillyard 1944-es *Shakespeare's History Play* című művei szerint Falstaff a lázadás és zűrzavar megtestesítője, a mirákulum Gonoszának, a moralitás Bűnének és az interlúdium Lázadásának színházi örököse, aki rendkívül rossz hatással van az ifjú hercegre. Tillyard idealizált Harry képe szerint a herceg kezdettől fogva irányító figura, megfontolt a cselekedeteiben és ítéleteiben, valamint a tökéletes uralkodó absztrakt reneszánsz koncepciójának megtestesítője.³⁷⁵

A kritikai beszámolóknak a külföldi feldolgozások közül csupán Tovsztionogov egyrészessé összehúzott produkciója kerül említésre, akinek interpretációjában Harry herceg Falstaff-megtagadását a zsarnokság továbbélésének példájaként állítja be filmen és írásában

³⁷² Chernaik, Warren. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007, 125.

³⁷³ Greenblatt, Stephen: „Invisible bullets: Renaissance authority and its subversion, *Henry IV* and *Henry V*,” in: Dollimore, Jonathan, Sinfield, Allen. *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994, 18-47.

³⁷⁴ Chernaik, Warren. Op.cit. 128.

³⁷⁵ Ibid. 126.

egyaránt; valamint Orson Welles *Éjféli harangszó (Chimes at Midnigh)* (1966) című filmfeldolgozása, mely a *IV. Henrik* két részének sűrített és szövegét illetően átrendezett változata, s melyet a Welles alakította Falstaff igen erőteljes jelenléte jellemez. Welles értelmezésében Falstaff „egy nagyon szomorú történet” hőse, aki tudatában van annak, hogy végül meg fogják tagadni. „Mindent úgy rendeztem és játszottam, hogy a végső színre készültem.” – nyilatkozta Welles. A filmben, mely interpolált néma csatajeleneteket tartalmaz, a Shrewbury csatát értelmetlen mézszárlásként feltüntetve, Falstaff egy teljesen együttérző, egyenesen csodálatra méltó figura. A színész-rendező minél inkább elmélyedt a szerep tanulmányozásában, annál kevésbé találta azt humorosnak.³⁷⁶

A magyar nyelvű szakirodalomban nem túl sokat lehet olvasni a darabról. Jan Kott *Kortársunk Shakespeare* című híres könyve ugyan 1970-ben megjelent, de csupán pár oldalt szán a *IV. Henrik* elemzésének, abban is Falstaff alakjának értelmezése áll a középpontban, aki „nem dől be a történelemnek.”³⁷⁷ A *Magyar Shakespeare Tükör*-ben pedig két színikritikát olvashatunk, melyekben az elemzés szintén „Falstaff John” alakja köré épül, valamint érdekes utalásokat találunk a Shakespeare-kultusz nyelvi megnyilvánulási formáira is. Hiszen az előadás során „[...] vigyázni kell, hogy el ne mulasszam a Hattyú egyetlen szavát sem. Vajon kit érdemes meghallgatni, ha őt nem hallgatnám? [...] Csaknem az Istent.”³⁷⁸ Kniezsa Veronika „Egy bukás grammatikája: Falstaff és a tegezés”³⁷⁹ című dolgozatában Falstaff megtagadásával kapcsolatban fejti ki álláspontját, melyhez a shakespeare-i szöveg nyelve nyújt támpontot és segítséget. A magyar irodalomkritika – például Vas István és Géher István – szerint mindez drámai szükségszerűség. Ezzel szemben azonban például Bradley értetlenül áll a végkifejlet előtt, s megalapozatlannak tartja a király lépését. A dolgozatban megállapítást

³⁷⁶ Chernaik, Warren. Op.cit. 129-130.

³⁷⁷ Kott, Jan. Op. cit. 63-65.

³⁷⁸ Krúdy, Gyula. „Egy estém IV. Henriknél”. in: Maller Sándor – Ruttkay Kálmán, (szerk.). *Magyar Shakespeare-tükör. Esszék, tanulmányok, kritikák*. Budapest: Gondolat, 1984, 46.

³⁷⁹ Kniezsa, Veronika. „Egy bukás grammatikája: Falstaff és a tegezés”. in: Fabiny, Tibor, Géher, István (szerk.). *Új Magyar Shakespeare-Tár*. Budapest: Magyar Filológiai Társaság, 1988, 101-106.

nyer, hogy mikor Falstaff és kísérete letegezi a frissen felkent V. Henriket, tettüket a nézők nyíltszíni felségsértésnek foghatták fel. Később, monológjában a király is áttér Falstaff tegezéséről magázásra, mely szintén kifejezi az egykori cimborájától való eltávolodást. Ezek szerint tehát az Erzsébet-kori közönség számára a végkifejlet, azaz Falstaff bebörtönzése nem okozhatott nagy meglepetést.

A Kádár-korszakban megélénkült az érdeklődés a darab színpadi feldolgozásának lehetősége iránt, hiszen rádiójáték és televíziós feldolgozás is készült belőle, színpadon pedig négy alkalommal is bemutatásra került.

5.2. A megszilárduló államhatalom felé, és „Ruszki damoj!” 1972 (Békéscsaba) és 1985 (Szeged): Sándor János két rendezése

5.2.1. A megszilárduló államhatalom felé

1972-ben Békéscsabán a *IV. Henrik* a trilógia középső darabjaként került bemutatásra, a *II. Richárd* folytatásaként. Sándor rendezői koncepciója – hasonlóan az előző produkcióhoz – a hatalom és az ember viszonya maradt: „Továbbra is a hatalom kérdését boncolgatjuk-vizsgáljuk. Azét a harcét, melyet Henrik az ország, Falstaff pedig [...] a kocsmák trónjáért vív.”³⁸⁰ A rendező tehát e két cselekményszálra építette az előadást, s a kritikák szinte egyöntetű tanúsága szerint sikerült megőrizni az egyensúlyt, nem vált Falstaff-központúvá a bemutató. Ez volt az előadás egyik legfőbb pozitívuma, mert így az híven őrizte „a shakespeare-i erényt,” hiszen „Shakespeare abban is utolérhetetlen, hogy egyszerre volt képes felvillantani az élet színét és fonákját, megszólaltatni tragikus és komikus felhangjait.”³⁸¹ Ha ez nem így történt volna, már eleve nem kaphatott volna pozitív visszhangot a bemutató.

Shakespeare nevét most is számtalanszor olvashatjuk az elemzésekben, mint garanciát arra, hogy a közönség egy „zseni”-től, egy „tévedhetetlen politikus” tollából, „a drámairodalom eddig-volt alighanem legnagyobb óriása”-től, „kortársunk”-től hallhatja vissza a színpadról az örökérvényű gondolatokat, melyeket könnyedén értelmezhet az adott politikai helyzetben: „Shakespearet ebben a műben is időtlennek érezzük, minden különösebb kódrendszer nélkül is megtaláljuk hozzánk is szóló, modern mondatait. Tele van találó,

³⁸⁰ (d-6). „II. Richárd után IV. Henrik. Új Shakespeare-bemutató a Jókai Színházban”. *Békés Megyei Népiújság*, 1972. január 5.

³⁸¹ Rideg, Gábor. „Két színházi bemutató. Egy királydráma rendezéséről”. *Népszava*, 1972. január 16.

megdöbbenő, minden korokhoz szóló mondatokkal.”³⁸² – írja az egyik kritikus. A korszerűsége utal az az észrevétel is, miszerint „ezek a ritkábban játszott Shakespeare-drámák, mintha a mi korunkban több aktualitással töltődtek volna fel, mint korábban.”³⁸³ Azt persze nem nevezik meg konkrétan, miért is aktuálisak ennyire ezek a darabok, de nyilván az olvasók értették a leírtakat, hiszen a kritika sorai között ugyanúgy megtanulhattak olvasni, mint Shakespeare darabjait értelmezni. Azt azonban biztonsággal le lehetett írni, hogy

[...] akár napjaink családi konfliktusának is felfoghatjuk ezt a Shakespeare-művet, melyben a magas beosztású, örökké morózus, az élet nem minden dolgában makulátlan apa elégedetlenkedik s bosszankodik fiára [...] aki mintha ezzel a magatartással tiltakozna a nem minden folt nélküli örökség ellen.³⁸⁴

Az olvasói, nézői értelmezés felfoghatta mindezt a fiatal generáció tiltakozásaként is. Emlékezzünk: a hetvenes évekre felnőtt egy új generáció, melynek már nem voltak emlékei a háborúról, kevésbé értékeltette a relatíve pozitív helyzetét, stílus- és hatalomváltásra vágyhatott.

A díszletet illetően is kifejezte a bemutató, hogy IV. Henrik uralkodásával stabilizálódott valamit a hatalom (bár még nem érte el az *V. Henrik* szilárdságát):

„A *IV. Henrik* tulajdonképpen a *II. Richard* folytatása. Ezt [...] azzal is szeretnénk hangsúlyozni, hogy lényegében azonos díszletben játsszuk a *IV. Henrik*-et. [...] A különbség csak annyi, hogy a tavalyi építmény néhány deszkaelemét fémhálóval, hullámlemezzel cseréltük fel – oly mértékben, amennyire a Henrik-kori

³⁸² Sass, Ervin. „A Shakespeare-ciklus második bemutatója”. *Békes Megyei Népiújság*, 1972. január 13.

³⁸³ Bernáth, László. „Shakespeare folytatásokban”. *Esti Hírlap*, 1972. február 13.

³⁸⁴ *Ibid.*

államhatalom szilárdabb, szervezettebb a Richárd-időszakbelinél” – nyilatkozta a rendező.³⁸⁵

A jelmezek tekintetében is hasonló stílus uralkodott a *II. Richárd*-ban látottakhoz, az udvar reneszánsz stilizált közhelyeit idéző öltözetek fölött valódi sátorponyvát viseltek a szereplők; a bírói köpeny alól ceignadrág és cúgos cipő bukkant elő, a katonák viselete egyenruha és bakancs volt.

A darabot egyestés bemutatóra húzta össze a rendező, egy két és fél órás előadásra. Azt a szemléletet, hogy a hosszú darabokat tömöríteni kell, Sándor János egykori mesterétől, Kazimir Károlytól tanulta, aki a *Kalevala* feldolgozásával bizonyította egyrészt azt, hogy nem csak drámából lehet jó színlelőadásokat csinálni, másrészt pedig azt, hogy tömöríteni, sűríteni kell a szöveget.

A nagyeposzokat is csak úgy lehetett színpadra állítani – mondja Sándor -, hogy ki kellett választani egy szálát, arra fölfűzni a cselekményt, a többit pedig elvenni róla. Shakespeare királydrámáiban is ez nagyon döntő dolog, pláne hogy a *IV. Henrik* tele van mellékszálal. [...] Megtanultam, hogy nem muszáj mindig ragaszkodni a textushoz teljes terjedelmében, miközben nem szabad a textust megváltoztatni, meghamisítani.³⁸⁶

A rendező minden előadásba beleépíti saját élettapasztalatát, élményeit. Ennek felismerése általában csak akkor lehetséges, ha nagyon egyértelműek az utalások, pontosabban csupán azok számára lehetnek felismerhetőek, akik maguk is osztoztak ezekben az élményekben. Sándor így vall minderről:

³⁸⁵ (d-ó). Op.cit.

³⁸⁶ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

Amikor a *IV. Henrik*-et csináltam, van egy csatakép, ahol Falstaff végigmegy a csatamezőn és ott vannak a halottak, és én ezt pontosan úgy csináltam meg, ahogyan a sebesülteket behordtuk és a halottakat letettük '56-ban. A Baross-utcai kórház előtt lefektettük a halottakat, hogy lehessen őket azonosítani. Pontosan úgy szerepeltek a darabban is. Nem kell azt az embereknek tudni, meg az ügyis tudta aki ott volt. Engem ezek a dolgok mind foglalkoztattak, és mindig megjelentek a bemutatókban. [...] Vagy például a bemutató végén, amikor a Körtvélyessi Zsoltot behoztuk, és megtagadja Falstaffot; pont akkor voltam kint előtte '71-ben Rómában, és láttam, ahogy a Pápát behozták. Vállon. És úgy hoztuk be mi is. Az ember élettapasztalata megjelenik a darabokban.³⁸⁷

Ebből a nyilatkozatból előrevetíthető az is, hogy a trilógia következő darabja, az *V. Henrik* egy dicsőített, idealizált uralkodóról szól majd.

Az ezzel a bemutatóval kapcsolatos kritikai fogadtatásra is jellemző, hogy az elemzők többnyire úgy építik fel beszámolóikat, hogy kisebbfajta történelmi áttekintést közölnek a királydráma Shakespeare életművében és a drámaciklusban elfoglalt helyéről, az angol történelem korabeli eseményeiről. Nem maradhat ki Shakespeare méltatása, néha egészen hosszadalmasan, mesteri drámaírói zsenialitása sem („... ahogyan az előttünk élők is csodálták és keresték Shakespeare lelkét, gondolatait”³⁸⁸), s magát a drámát a *IV. Henrik*-et is elemzik többféle szempontból, például: „Shakespeare tökéletesen ötvöz egy krónikás színjátékot egy vígjátékkal.”³⁸⁹ Következik még a rendezői szándék ismertetése, a bemutató létjogosultságának igazolása („a társadalmi felelősséget is érző és vállaló színház”³⁹⁰

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Sass, Ervin. Op.cit.

³⁸⁹ (d-ó). Op.cit.

³⁹⁰ Rideg, Gábor. Op.cit.

méltatásával), s a darab aktualitására vonatkozó megállapítások konkrétumok nélkül. Ezek után aránytalanul kevés hely marad magának az előadásnak az értékelésére, a scenika és a jelmez ismertetése még csak-csak megjelenik, de például az színészi játék értékelése igen szűk helyre korlátozódik, többnyire pár mondattal, félmondattal elintézik. Ez alól kivételt képez a Falstaffot alakító Simon György jellemzése az egyik kritikában:

[...] ezúttal nem a színész lépett itt színre győzhetetlennek hitt egyéniségével, hanem maga Sir John Falstaff. [...] Simon itt olyan típust formál, aki minden korban, minden rendű-rangú nézőnek ismerős, mert ha még nem is találkozott volna vele, akkor is tudja, hogy Sir John csak pontosan ilyen lehet.”³⁹¹

Érdekes például az a kritikai elemzés is, amely technikailag, színészi játék és stílus tekintetében pozitívan értékeli a bemutatót, de a „drámai üzenet” megfogalmazását³⁹² elégtelennek tekinti. Itt megint arról van szó, hogy valamilyen elvárással ül be a kritikus a színházba, és mivel nem olyannak látja a drámai alakokat a színpadon, amilyennek elképzelte, kifogást emel ellene. Annak ellenére, hogy „ az *együttesjáték* nagyobb kapacitású színházakat megszegyenítő módon valósul meg: minden szereplő a situációk szerint *értelmezett* feladatot kap, és meg is tudja oldani. A játék dimanikus és ritmusos, a statisztéria nem lézeng, [...] a szereplők akkor is részt vesznek a játékban, ha történetesen nincs szövegük.”³⁹³ Ez a fajta kritika figyelmen kívül hagyja azt, hogy a drámai alakok értelmezése soha nem lehet egységes, többféle olvasat lehetséges.

³⁹¹ Barta, András. „Falstaff. Simon György”. *Film Színház Muzsika*, 1972. február. A többi színész játékával kapcsolatban nagyon vegyes a kritika, bár azt többen megjegyzik, hogy beszédtechnika terén finomítani kellene, s több helyütt gond van az angol nevek kiejtésével is. például Kemény

³⁹² Például: „IV. Henrik súlytalan-jellegtelen figura, a hatalomhoz és fiához való viszonyából egyaránt hiányoznak a markáns vonások. Henrik hercegben nehezen ismerjük föl a későbbi tüneményes V. Henriket. Báj nélküli, szellemtelen fiatalember. ... Falstaffból pedig hiányzik a romlottságában is tiszteletre méltó élethabzsolás – inkább jámbor epikureus.” Koltai, Tamás. „IV. Henrik. Shakespeare drámája Békécsabán”. *Népszabadság*, 1972. február 2.

³⁹³ Koltai, Tamás. „IV. Henrik. Shakespeare királydrámája Békécsabán”. Op.cit.

Az a kritika viszont, amely Shakespeare humanista történelemlátását (és persze újra csak írói(!) zsenijét is) dicséri, maradéktalanul eleget tett a korabeli kultúrpolitika kívánalmainak. Hiszen „a derék uralkodó megjavulásában (Shakespeare) döntő szerepet tulajdonít a néppel, barátjával, Falstaffal való kapcsolatának.”³⁹⁴ Ugyanez az elemzés viszont más helyütt talán némi társadalomkritikát is gyakorol, legalábbis lehet ilyen olvasatban is értelmezni. Hiszen V. Henrik apja halála utáni „programbeszédében” az alábbiakat mondja – s ezt szó szerint idézi a kritika: „[...] Most összehívjuk a Nagy parlamentet, / S úgy válasszuk meg a nemes tanácsot, / Hogy államunk legyen egyenlő rangú / A legjobban kormányzott nemzetekkel [...]” A kritikus ugyan úgy fűzi tovább gondolatát, hogy a programbeszédből és a színpadon látottakból a közönség „a demokratizmusnak akár ma is érvényes vonatkozásaira gondoljon,”³⁹⁵ de azt nem tudhatjuk, valóban ennyire demokratikusnak gondolta –e a fennálló társadalmi rendszert. Az azonban biztos, hogy itt megint a kritika politikai vonulata érhető tetten, amikor nem elsősorban az előadás művészi értékelése történik meg.

Ennek a produkciónak is – noha vidéki színházban mutatták be a darabot - országos ismertsége lett, mivel a televízió is műsorára tűzte, így „a királydrámák sorozatának ügye nemcsak Békéscsaba, hanem egy kicsit az ország ügye is”³⁹⁶ lett. Sándor János is megerősítette, hogy a Shakespeare-ciklusnak erős visszhangja volt, és lejártak megnézni a darabokat. A visszajelzés pedig a mai napig rendkívül erőteljes.³⁹⁷ Sajnálatos módon a Magyar Televízió Archívumában nem tudnak róla, hogy lenne ilyen anyaguk.

³⁹⁴ Barta, András. „Falstaff. Simon György”. Op.cit.

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Bernáth, László. „Shakespeare folytatásokban”. Op.cit.

³⁹⁷ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

5.2.2. „Ruszi damoj!” Szeged, 1985

Tizenhárom évvel a békéscsabai bemutató után Sándor önállóan rendezte meg a darabot. A rendezőt továbbra is a hatalmat gyakorló ember foglalkoztatta:

A történelemben mindig szükség volt olyan emberekre, akiknek a nehezét el kellett vállalni [...] IV. Henrik végzi el a munka nehezét, hogy tisztán adhassa át a hatalmat fiának [...] Ami engem izgat, hogy milyen tortúrával jár a munka neheze, egyfelől a király figurája, másfelől a hercegé, aki látszólag lump haszonleső, valójában azonban reálpolitikát tanul, ellesi, majd elsajátítja az egyszerű melósok nyelvét.³⁹⁸

Sándor János így hangsúlyozta saját korának szóló üzenetét. Falstaff is fontos szereplője a darabnak, de Sándor szerint azért sem szerencsés a *IV. Henrik*-et Falstaff-központúvá tenni, mert a *Windsori víg nők* erre remek lehetőséget kínál. A hangsúly tehát ez esetben sem billent Falstaff elé, s megmaradt a darab hármastagolása – a királyi udvar, az összeesküvők tábora és a Falstaff kör – is.

Ezt a koncepciót nagyra értékelték a korabeli kritikák, hiszen így a bemutató „hű” maradhatott Shakespeare-hez: „Az egyik oldal „fegyvere” a kocsma, a bor, a szerelem és a szegénység; addig a nagyurak törrel, karddal, gyilokkal szereznek hatalmat, dicsőséget, becsületet, gazdagságot maguknak. Nincs mit egymás szemére hányniuk.”³⁹⁹ Mindezt Sándor rendezésében viszontláthatták a nézők: „Erkölcsök dolgában az esélyek kiegyenlítődnek, s a

³⁹⁸ N.I. „Nem csak jellemgrófok. Shakespeare IV. Henrikjét rendezte Sándor János”. *Dél-Magyarország*, 1985. december 4.

³⁹⁹ Polner, Zoltán. „Bemutató a Kiszínházban. Shakespeare: IV. Henrik”. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1985. december 9.

shakespeare-i dramaturgiának ez a mérlegbravúrja – mely konzekvensen feszültséget áraszt -, érzékletes tablót kap Sándor János színpadán.⁴⁰⁰

A bemutató Falstaff figurája a kott-i értelmezéshez közelített, ugyanis a Sándor János szerint „legnagyobb Shakespeare rejtvényfejtő” olvasatában „Sir John Falstaff maga a megtestesült reneszánsz élet-habzsolás, a menny és a pokol, a korona és az ország valamennyi törvényének harsány reneszánsz kikacagása, (akiben) [...] plebejus bölcsesség van, plebejus élettapasztalat. Ő nem dől be a történelemnek.”⁴⁰¹ Falstaff tehát Kott értelmezésében cinikus bölcselő, aki – azon túl, hogy a hercegnek az útonállókkal együtt a legjobb iskolája -, például híres becsület-monológiával tükröt tart az udvari körök értelmetlen hadakozásának is.

A kritikusok viszont kifogást emeltek azzal kapcsolatban, hogy Király Levente egyébként nagyszerű alakításában nem jutott érvényre a lovag aljassága, mivel sem a gadshilli rablás, sem pedig a shrewbury csata nem lett kidolgozva a bemutatóban. Az előbbi csupán egy gyors és futó jelenet volt a szinte teljesen sötét színpadon, ahonnan jobbra csak a dulakodás hangjai hallatszottak. A shrewbury csatában pedig Falstaff a nézőknek háttal állva dőft a halott Percybe, anélkül, hogy e tettnek az aljassága nyilvánvalóvá vált volna.⁴⁰² Ez esetben ismét olyan kritikai véleménnyel találkozunk, hogy – bár a színészi alakítás kiváló volt – mégsem mutatkozott meg a lovag valamennyi tulajdonsága, ami természetesen a rendezés hibájául róható fel ebben az olvasatban. Azonban, a drámai alak jellemének nincs egyetlen és kizárólagos olvasata, interpretációja, így azt (vagy annak hiányát) nem is lehet(ne) számon kérni egyetlen rendezésen sem.

Korabeli társadalomkritikának is felfogható a Falstaffról mint drámai alakról közölt elemzés:

⁴⁰⁰ Nikolényi, István. „IV. Henrik. Shakespeare-ikrek a Kiszínházban”. *Délmagyarország*, 1985. december 9.

⁴⁰¹ Kott, Jan. *Op.cit.*

⁴⁰² Bécsy, Tamás. „Trónbitorlás és következményei”. *Színház*, 1986. július

A herceghez való viszonyában gyakran jelenik meg az a manapság bőven megtalálható törekvés, hogy valaki az etikailag felette lévőt lerángassa a saját szintjére. Ő is trónbitorló, egy társaság, egy kör trónbitorló vezére. De még erre is alkalmatlan, mivel gyáva, ezért társait készteti rablásra, csalásra, hazugságra. Gyávaságának leleplezésekor pillanatok alatt képes szép, szellemes, igaznak tűnő hazugságokat kieszelni – ez mindannyiunknak ismerős magatartás.⁴⁰³

A hercegről kialakult hírek – ami persze egyáltalán nem biztos, hogy megegyezik a valósággal, sőt ez esetben talán a látszat rosszabbat is mutat mint a valóság – tehát igen nagy jelentősége van, a néző/olvasó számára elsősorban azért, mert – ahogyan a kritikus fogalmaz – „a mai, összetett valóságunkban gyakran ítélünk a látszat alapján anélkül, hogy mögéje néznénk.”⁴⁰⁴ Tovább folytatva a társadalomkritikát és a bemutató „kortársá” tételét, megfogalmazódik a trónbitorlás problematikája is, mintegy magyarázatként a nyomában fellépő zűrzavaros helyzetre. Olvashatjuk, hogy a trónbitorló uralmának mindig rendtelenség, zűrzavar, erőszakosság és önkényeskedés a következménye, hiszen az ő etikailag negatív tettei szinte szükségszerűen hívják életre környezete tagjaiban az elvadultságot. Shakespeare nekünk is tükröt tart, itt kerül előtérbe a metaforikus trónbitorlás problémaköre, azaz az adott pozícióra való alkalmasság/alkalmatlanság kérdése. Shakespeare azt mutatja nekünk, hogy a pozícióra való alkalmatlanság etikai züllöttséget eredményez mindazokon a területeken, ahová az alkalmatlan „király” keze elér.⁴⁰⁵ A király természetesen behelyettesíthető bármely politikai vezetőre. A drámában egyébként nem csak a lázadások sorolhatók az erkölcsileg negatív tettek közé, hanem például a vagyonéhség is, és az efféle törekvések az egyszerű emberek világát is jellemzik. Azaz ugyanolyan erkölctelenség és jogtalanság uralkodik az alsóbb szinteken, mint a felsőkön.

⁴⁰³ Ibid.

⁴⁰⁴ Ibid.

⁴⁰⁵ Ibid.

Ezt a koncepciót támasztotta alá a jelmezválasztás is, melynek kedvelt anyaga a bőr volt. Nem tett jelentős különbséget a két tábor alakjai között, hiszen testvérharcról van szó, inkább a komikus figurákat választotta le, ruházta, vagy éppen vetköztette jellemjegyeik és színpadi szituációik szerint.⁴⁰⁶ A jelmezekre egyébként az eklektikus stílus volt jellemző, mintha a jelmeztervező, Molnár Zsuzsa úgymond „behunytt szemmel válogatott volna a „történelmi rekvizítumok” feliratú ruháskosárban,”⁴⁰⁷ hiszen a nézők találkozhattak középkori és huszadik századi, főképp a háborút idéző relikviákkal: középkori spanyolos körgallérral, doni katonaköpennyel, sátorlappal, német katonai sisakkal, sőt még cowboykalappal is.

A díszlet hasonlóan eklektikus, hiszen megtalálható volt benne a középkori felvonóhid, mely gyakori felvonásakor láthatóvá válnak az aktuális krétafeliratok: a békét jelképező, három részre osztott kör és oroszul a „mir” (béke) is. Az „építkezésekről elemelt állványzat” talán némiképp az 1972-es díszletet is idézte, a színpadon kétoldalt látható omladozó falimitáció pedig a néző számára nem elsősorban a Henrik-kori, hanem sokkal inkább a korabeli társadalmi rendszer ingatagságát jelezte.

A háborúval és az elnyomó hatalommal kapcsolatos állásfoglalás nem csak az orosz krétafeliratokban fogalmazódott meg, hanem Lepedő Dolly „Make love not war!” feliratú tábláján is, valamint egy olyan díszletelem alkalmazásában, melynek szerepeltetése a rendező nem kis bátorságáról tanúskodik. Sándor János ugyanis behozott a bemutatóra egy „tankcsapdaszerű valamit”, melyre cirill betűkkel ráírták, hogy „Ruszki damoj!” (Oroszok, haza!) Mindez sehol nem olvasható a kritikákban, a rendező szerint „Nem akarta senki tudomásul venni, hogy fölírtuk. [...] Én ezt nem bosszantásul vagy bántásul tettem, de szerintem oda kellett írni.”⁴⁰⁸ Ez a momentum is azt támasztja alá, hogy ha már egyszer engedélyezték a hatalom részéről a darab bemutatását, a továbbiakban nem szóltak bele a

⁴⁰⁶ Nikolényi, István. Op. cit.

⁴⁰⁷ Bérczes, László. „IV. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1986. február 15.

⁴⁰⁸ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

részletekbe. Legfeljebb a kritikákban nem írtak (még ekkor sem) a túlzottan kínos részletekről, a túl egyértelmű utalásokról.

Sok más utalásról azonban írtak, mint ahogyan az előadásban látható és hallható hang- és fényeffektusokról is. Szó esik Presser Gábor szintetizátormuzsikájáról, valamint arról is, hogy a király rémálmát a rockkoncertekből ismert villódzó fények tették félelmetessé. A király halálakor megszólalt a gyászinduló, a modern vonalú, furcsának titulált heverőt pedig szertartásosan körbehordozták – ahogyan a nagy halottakat „mostanában.”⁴⁰⁹

Érdekes motívum, hogy a szöveg mindenhatósága, a szöveghűség hiánya – mint negatívum – még mindig megtalálható ez elemzésekben: „Zavarólag hatott egy-egy szöveg átértelmezése: amikor IV. Henrik felszólítja fiát; ülj ide mellém, akkor letérdel. A szöveg nem vesztethi hitelét egyetlen drámában sem, főleg nem egy Shakespeare-műben, ahol minden a szövegben van elrejtve.”⁴¹⁰ A Shakespeare-hez, valamint a drámaszöveghez való „hűtlenség” – még ha apró részleteket érint is – tehát továbbra is megbocsáthatatlan.

Az eddigi elemzésből és a herceg (mind drámai alakként, mind pedig színészi játék tekintetében) kritikákban való megítéléséből arra következtethetnénk, hogy az előadás üzenete talán az (a társadalomkritikán és az elnyomó hatalom éles és egyértelmű bírálatán túl) lehetne, hogy most nehéz, küzdelmes korszak van, a munka nehezének elvégzése folyik, de mindez pusztán azért, hogy utána egy jobb jövő következzen – például akár egy rendszerváltás. Mindez üzenet is lehetett volna az akkori generációnak (főleg a fiataloknak), hogy érdemes a „reménytelennek” látszó helyzetben is tanulni és jövőképet rajzolni, mert előbb-utóbb eljön/eljöhét az ő idejük is, ahogyan Harry herceg is végül elnyeri (illetve megörökli) a koronát, s akkorra már Falstaffék iskoláján nevelkedve megszerzi az „jó uralkodó” valamennyi ismérvét, hogy aztán „tökéletes” királyként regnáljon.

⁴⁰⁹ Bérczes, László. „IV. Henrik”. Op.cit.

⁴¹⁰ Polner, Zoltán. Op.cit.

Talán ebből a szempontból érthető az a kritikusi reakció, amely azt jelzi, hogy az előadás a végére – úgymond – „elfurcsásodik”:

Amikor IV. Henrik halálakor felcsendül a híradóból, a farkasréti temetésekről ismert gyászzene, az még csak stílusterésnek látszik. [...] Majd a holttestet szállító egyenruhások előtt valaki kitüntetésekét visz rideg ünnepélyességgel. Az új király lába elé a katonák hosszú, vörös szőnyeget terítenek. Dermesztő, baljós hidegség támad. [...] Az új király belépője gyanús. Alighanem személyi kultuszt és kemény diktatúrát ígér. Sándor János dicséretére legyen mondva – ez hátborzongató.⁴¹¹

A direktornak ez is volt a célja, hiszen arra a kérdésre, hogy miért nem rendezte meg folytatásként az *V. Henrik*-et is, huszonöt évvel a bemutató után mosolyogva csak ennyit válaszolt: „Azért vettem elő újra a darabot ’85-ben, mert olyan volt a politikai helyzet. Kellett volna, hogy jöjjön az V. Henrik. De nem jött...”⁴¹²

⁴¹¹ Stuber, Andrea. „Koronaközelben. A IV. Henrik Szegeden”. *Új Tükör*, 1986. január 26. Hasonló véleményt közöl más kritikus is, hogy bizonyos utalások botorak, mint például a gyászindulás szertartás vagy a hippifeliratok. Nikolényi, István. Op.cit.

⁴¹² Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

5.3. A kritikusok álma: a kétrészes *IV. Henrik*.

1980 (Nemzeti Színház): Zsámbéki Gábor rendezése

1916 óta nem fordult elő a *IV. Henrik* színpadi feldolgozását illetően, hogy a dráma mindkét részét – szinte húzás nélkül – színpadra állítsák. Zsámbéki Gábor azért döntött a kétestés bemutató mellett, mert „hatalmas, gyönyörű, tökéletes és minden ízében összefüggő építménynek” tartja a teljes *IV. Henrik*-et, s

hogya megbontjuk ezt az építményt, kiderül, könnyen fejünkre dől az egész; minden jelenet magyarázza, kiegészíti, erősíti a többit.[...] Számos lényeges eleme fájdalmasan összevág legmaibb problémáinkkal. IV. Henrik uralkodását, drámáját a végre nem hajtott nagy tervek, kiszámíthatatlan fordulatok, be nem váltott ígéretet, kiismerhetetlen, sőt megbízhatatlan figurák jellemzik. S Falstaff az, akinek alakjában mindez és mindennek a kritikája a legerőteljesebben jelentkezik.⁴¹³

Ha összevetjük Zsámbéki gondolatait a korabeli történelmi helyzettel, megérthetjük, mire utalt a rendező. Hazánkban ugyanis a hetvenes évek közepétől egyre súlyosabb problémák mutatkoztak. A szélsőbal nyomására – erről már szoltunk - Kádár személyi változtatásokat hajtott végre (még a miniszterelnököt, Foch Jenőt is menesztették 1975-ben), s eleinte nemet mondtak a nyugat felé történő gazdasági nyitásra, az újabb reformok bevezetésére is. A gazdaság belső tartalékai azonban lassan felemészthődtek, s a kirobbanó olajválság nem csak a nyugati fejlett gazdaságokban idézett elő pár éves válságot, hanem a

⁴¹³ Bárti, Mihály. „Egy dráma – két este. A IV. Henrik próbáján a Nemzetiben”. *Film Színház Muzsika*, 1980. november 8.

szocialista blokk országait is hatalmas veszteségek érték. Ennek ellenére a felvett nyugati hitelekkel sikerült legalább a pangás állapotában tartani a magyar gazdaságot, sőt még a lakosság életszínvonalát is javítani (emlékezzünk, ez volt az „ára” a politikai rendszer elfogadásának), ám az ország adósságállománya 1978-ra már hatalmas méreteket öltött.⁴¹⁴ A magyar külpolitikai és külkereskedelmi apparátusban 1977/78-ban egyre inkább sürgették, hogy Magyarország csatlakozzon az ENSZ pénzügyi szervezeteihez. Ez ugyan – moszkvai jóváhagyás hiányában - csak 1981-ben valósult meg, az országnak azonban 1978 után is tennie kellett valamit a hiteligények biztosítása érdekében. A politikai döntéshozók ugyan elvetették a teljes fordulat végrehajtását a gazdaság- és életszínvonal politikában, mivel az életszínvonal csökkentéséről nem lehetett szó, így csupán annak dinamikáját faragták le, és radikális fordulatot sem hajtottak végre a hatékonyabb ágazatok és vállalatok javára. A monetáris eszközrendszer bevezetése azonban nem maradt eredménytelen, a tudományos és gazdaságpolitikai műhelyekben is nagy lendülettel folyt az 1968-as gazdasági reform továbbgondolása.

Az ezzel kapcsolatos viták nem csak az eltérő szakmai álláspontokat tükrözték, hanem az átalakuló társadalmi-politikai erőviszonyokat is. A lakosság jelentős része ugyanis egyre türelmetlenebb lett életviszonyai alakulása miatt, s egyre kevésbé érezte tisztázottnak, biztosítottnak jövője kialakítását. A közvélemény nem igazán tudta méltányolni a gazdasági reformcsomagot, vagy éppen a külkereskedelmi mérleg pozitívvá válását. Ilyen helyzetben a politikai vezetés csakis úgy vállalhatta fel a reformokat, ha azok összekapcsolhatók a gazdasági növekedés újraindításával, valamint annak részeként az életszínvonal érzékelhető mértékű javulásával.⁴¹⁵

A gazdasági-politikai-társadalmi helyzet tehát összecseng Zsámbéki alábbi gondolataival is: A darab „szól egy zavaros korról, melyben az ember nehezen találja a

⁴¹⁴ A nettó konvertibilis adósság az 1974. évi 1,3 milliárdról 1978-ra 6 milliárdra, majd 1981-re 7,4 milliárdra emelkedett. Idézi: Izsák, Lajos. Op.cit. 167.

⁴¹⁵ Ibid. 166-168.

helyét, melyben esetlegesen a döntések, egyes embereknek azt kell érezniük, hogy meglehetősen kiszolgáltatottak.”⁴¹⁶ Igaz, hogy a rendező itt a *IV. Henrik* zavaros koráról szól, de a párhuzamot nem nehéz észrevenni. IV. Henrik nem egy ember, hanem egy történelmi korszak – érvelt Zsámbéki. Mint ahogy általában egy vezérről az ember meghatároz egy történelmi korszakot. Ehhez hasonlóan, a mi Kádár-korszakunkat – melyre ugyancsak ráillik a „zavaros” jelző - is a pártvezérről nevezték el

A rendező azonban nemcsak a korszakról szólt, hanem a benne lévő szereplőkről, elsősorban a királyfi alakjáról, mellyel közelebb hozható az interpretáció a nézőhöz és az olvasóhoz. Az életkori változások kapcsán arról beszélt, hogy a trónörökös az ifjúságból a férfikorba lép, ráadásul egy olyan férfikorba, melyben nem akármilyen felelősséget kell elvállalnia. Zsámbéki ezzel kapcsolatban azt mondja, hogy nagyon sok családban előfordul manapság is, hogy elkövetkezik az a kor, mikor már tenni kell valamit, hiszen vége a boldog gyerekkornak, az egyetemi vagy a főiskolai éveknél, és beér a ember. A változást azonban mindenkinek magának kell vállalnia, ehhez nincs köze a külvilágnak.⁴¹⁷

A darab életkori változásokról is szól, hiszen legfőbb szereplői fordulóponton vannak. A mához szóló üzenet értelmezhető úgy, hogy a királynak (az egyre idősödő pártvezérnek, vagy akár az egész politikai vezetésnek) át kell adnia a (törvénytelenül szerzett) hatalmat az ifjú hercegnek (egy új generációnak), aki már bebizonyította rátermettségét, hiszen az ifjú Harry azonnal felhagy meghosszabbított kamaszkorával, könnyűvérű életformájával és csínytevéseivel, amint ráköszönt a Nagy Feladat. Zsámbéki tehát a korabeli gondok egyikét, az ifjúság megkésett vállalkozókedvét, és ezért megnyújtott kamaszkorát mutatta be a történelem tükrében.

A bemutató kultúr- és színháztörténeti eseménynek számított, mely olyan méltatásokban nyilvánult meg, mint például: „Visszatérni a shakespeare-i eredetihez, a külön-

⁴¹⁶ Dénes Gábor beszámolója a Nemzeti Színházból. *Színházi Magazin*, 1980. november 16.

⁴¹⁷ *Ibid.*

külön játszott két részhez – ez a gesztus közelít ahhoz a szép ábrándhoz, hogy visszaadni a színház mint társadalmi esemény rangját,⁴¹⁸ vagy „a Nemzeti Színház ezzel az eseménnyel olyan csúcstra juthat fel, amely [...] az utóbbi évtizedek legnagyobb eseményeként szerepelhet majd a színház történetének lapjain.”⁴¹⁹ Az esetleges legnagyobb színházi esemény tehát nem valamely magyar szerző művének bemutatása, hanem a szocialista magyar szerzővé avasztált Shakespeare jegyében történő bemutató. Olyan – olvashatjuk másutt -, melyre más színház nem is igen vállalkozna.⁴²⁰ Ráadásul – emlékezzünk Ungvári Tamás gondolataira -, a bemutató idejére már a magyar közönséget is éretnek tartották a darab két estén való befogadására. 1916-ban már volt ugyan kétestés bemutató, de akkor a második rész néhány hónapnyi szünet után követte az elsőt. 1980-ban azonban két egymást követő estén volt a premier, a bérletesek pedig egy hét kihagyás után tekinthették meg a második részt. A bemutatóról egy rövid cikkben a *Daily News* is beszámolt.

A kritikusok külön örömeire szolgálhatott, hogy a drámát ezúttal vágatlanul, teljes szöveghűségében mutatták be, hiszen – ahogyan már korábban szóltunk róla - egyetlen más drámával kapcsolatban sem olvashatunk annyiszor „csonkítás”-ról, „kibevezés”-ről és „torzó”-ról, mint a *IV. Henrik* esetében. Ez esetben azonban már a bemutató előtt remény volt arra, hogy a teljes tabló bemutatásával nem vesznek el a shakespeare-i részletfinomságok.

A Shakespeare-hez való „hűséget” tükrözte a díszlet is, amennyiben nem vonta el a figyelmet sem a szövegről, sem pedig a színészi játékról. Valamennyi általunk elemzett feldolgozás közül csupán ennek megtekintésére van lehetőség a Színháztörténeti Intézetben, azonban egy videon rögzített bemutató sosem adja vissza az eredeti színházi élményt. Ráadásul, az adott történelmi kontextusból kiragadván, ma már nekünk másról szól a *IV. Henrik*, ezért a bemutató(k) megtekintése korántsem válhatja ki a korabeli kritikákból leszűrt

⁴¹⁸ Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Új Tükör*, 1980. december 28.

⁴¹⁹ Selmeczi, Elek. „A maradandóság titka. A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Pesti Műsor*, 1980. november 26.

⁴²⁰ Rajk, András. „IV. Henrik. Shakespeare ikerdrámája a Nemzeti Színházban”. *Népszava*, 1980. december 13.

következtetéseket. Valamelyest ellenőrizhetjük az elemzésekben leírtakat, azonban ezt is csak részben, hiszen a kritikák a premier estéjén íródtak, míg a felvételt máskor rögzítették. Mindez csupán abból derül ki, hogy a videofelvételen Sinkovits Imre játssza IV. Henrik szerepét, míg a premieren Bessenyei Ferenc volt a drámai alak megformálója. Mindez némi meglepetéssel is szolgálhat a néző számára, hiszen a kritikák olvasása és Bessenyei nyilatkozata után – akitől saját bevallása szerint is kicsit távol állt a szerep – kíváncsian váránk Bessenyei szerepformálását.

Díszlet és jelmez tekintetében azonban vizionálhatóak a kritikákban olvasottakat. A színpadot vastraverzekből egy galériás udvarforma keret fogta körbe. A díszlet tehát egyetlen nagy vasépítmény volt, mely bizonyos változásokkal a legkülönbözőbb helyszíneket tudta felmutatni: hol palotabelső, hol díszterem, míg máskor csatatér dombtetőkkel, vagy éppen intim sarokszoba volt a fogadóban.⁴²¹ A színek változását – hasonlóan más televíziós közvetítéshez – feliratok jelzik a videofelvételen. A jelmezek korhűek, reneszánsz jellegűek, de nem túldíszítettek. A sötét színek dominálnak bennük, s „a komikus-groteszk alaphangot, a nagy történelem és a békaperspektíva kontrasztját vannak hivatva sejtetni.”⁴²²

Zsámbéki a dráma „televíziós dramaturgiájára,” epizodisztikus szerkezetére építette fel az előadást. Azaz egymás mellett futott a két különböző jellegű, minőségű darab, és nem volt köztük szerves kapcsolat. A „két dráma” a darabban ábrázolt (egységes) világ két arca: fönt a történelem krónikája fut egy szikár, tárgyilagos Brecht-féle előadást mintázva, csatajelenetekkel, illúziótlan véleménnyel a világ folyásáról; lent pedig mindezt fonákjáról fogalmazzák meg a Falstaff-jelenetek – a fordító, Vass István megjegyzése szerint – Hogarthoz idéző életképei.⁴²³

A kulcsot az értelmezéshez az ifjú Harry hercegnek kell megadni, aki mindkét világgal összeköttetésben áll: a „felső körökkel” apja, IV. Henrik által, a „néppel” pedig Falstaff révén.

⁴²¹ Almási, Miklós. „Shakespeare: IV. Henrik”. *Színház* 1981. február

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Koltai, Tamás. „A IV. Henrik A Nemzeti Színházban”. *Op.cit.*

A feldolgozásokat aszerint szokták értékelni, mennyire bontják ki ezeket a viszonyrendszereket. A herceg szerepével egyébként eleinte nem tudtak mit kezdeni a magyar színpadokon, s Kosztolányi írta először, hogy a darabnak Falstaffal egyenrangú szereplője a királyfi. Annál is inkább, mert Falstaff nem létezik nélküle, s ő sem létezik Falstaff nélkül.⁴²⁴ Természetesen e két drámai alak kapcsolatának ábrázolása során sincs „helyes” értelmezési mód, hiszen nem ettől függ a színházi előadás sikere. Tovsztonogov például az ifjúkori barátait megtagadó, Falstaffot elkergetett új király kiábrándító portréjával zárja a cselekmény ívét. A Nemzeti Színház többé-kevésbé hagyományos Shakespeare-előadását illetően azonban talán nem meglepő, ha V. Henrik a fiatalkori barátaival való szakítás után úgymond tisztalappal kezdi uralkodását.

A három főszereplő közül a címszereplő, IV. Henrik alakja a legkevésbé markáns. Emlékezzünk rá, hogy maga Bessenyei Ferenc is úgy nyilatkozott, hogy kicsit távol áll tőle a szerep, s az értékelések szerint is kissé „színtelen-szagtalan”⁴²⁵ figurát formázott meg a színész. „Bessenyei csak vesztes lehet az összehasonlításban – olvasható másutt -, s aligha lehet csodálkozni rajta, hogy IV. Henrikét mértéken felül sápadtra, gyötrődőre, gyomorbagosra mintázta.”⁴²⁶ A videofelvételen megtekinthető Sinkovits Imre alakította IV. Henrik is talán kissé morózus és hangos. Mindenesetre nem túlzottan nyeri el a néző szimpátiáját.

A mű savát-borsát azonban kétségtelenül a Falstaff-walesi herceg vonal adja, ennek ellensúlyozása a címszereplő javára valószínűleg nem lehetséges – de nem is feltétlenül szükséges, pláne ha az öreg királyt (a mindenkori politikai vezetőt) kedvezőtlen színben kívánja feltüntetni a bemutató.

⁴²⁴ Dénes Gábor beszámolója. op.cit.

⁴²⁵ Bernáth, László. „IV. Henrik. Hol hideg – hol életvidám. Bemutató – két estén – a Nemzeti Színházban”. *EstiHírlap*, 1980. december 8.

⁴²⁶ Koltai, Tamás. „Conflictus interruptus. A IV. Henrik drámai modellje”. *Színház*, 1981. február

A walesi herceget megformáló Cserhalmi György, valamint Falstaffot alakító Kállai Ferenc játékát a videofelvételről visszanezve meggyőződhetünk arról, hogy a nagyon ritkán tapasztalható egységes kritikai vélemény ezúttal nem túlzás egyik alakítást illetően sem. A két művész zseniális szerepfarmálása már a kezdő képsorokban megmutatkozik, amikor Falstaff kérdésére „No, Harry, mennyi az idő, kölyök?” a herceg egy újabb kérdéssel felel: „Mi az ördögöt akarnál te az idővel?” A walesi herceg bővéru, mozgékony, harcban is jeleskedni képes fiatalemberét Cserhalmi arcátlan könnyedséggel viszi föl a színpadra. Ez azonban csak a külsőségek sokasága, hiszen belülről mindezt egy fájdalmasan ironikus lélek kormányozza. E mozgékonyaságból és belülről szorított iróniából olyan elegánsan vált át a színész királlyá, ahogyan korábban az asztralra ugrott föl. A váltás erőltetés nélkül megy, mivel a hercegen kezdettől fogva megvolt az uralkodás képessége, s idejét csupán azért volt kénytelen kocsmákban és vadászaton tölteni, mert – jó politikai érzéktől vezetve – nem volt más választása. Fájdalmas tisztánlátását megőrzi trónraléptekor is, hiszen jelzi, hogy végetért a magánemberkénti viháncolás, s ezentúl a közember maszkjába kell bújni. ⁴²⁷ Neki még azt is elhisszük, hogy nem szeretheti apját, a királyt nyilvánosan, hiszen az udvarban képmutatással vádolnák. ⁴²⁸ Cserhalmi Harryje a könnyed viselkedés mögött végig átéli azt a konfliktust, mely a kópés szabadság és a korona vonzása között feszül. A királyi szerepet végül ugyan vállalja, azonban érezhető, hogy még a megtagadott Falstaffhoz is több köze van, mint apja szorongásaihoz vagy éppen a bezzeg-példaként eléállított Hóvér komikusan buzgó lelkéhez. ⁴²⁹ Cserhalmi a

szónak abban az értelmében „modern” színjátszást produkál, hogy egy Hamlet intellektusát, csillogó gondolatait egy rockkoncertre is járó mai fiatal hanyag mozgásának és magatartásának természetességével tudja elmondani, eljátszani. [...] Ő, ha történelmi

⁴²⁷ Apáti, Miklós. „Színházi levél: Egyszer egy királyfi”. *Film Színház Muzsika*, 1981. január 3.

⁴²⁸ Almási, Miklós. „Shakespeare: IV. Henrik”. op.cit.

⁴²⁹ Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

tablóképbe lép be, valóban kontrasztot képvisel, mint ahogy az irónia kontrasztját képviseli a bohócos kocsmatöltelékek között is.⁴³⁰

Ez a kritikusai vélemény kitűnően érzékelteti Cserhalmi alakításának zsenialitását, s a herceg alakja így valóban közel kerülhetett a „Nagy Feladat” előtt álló ifjúsághoz, de érzékeltethette a hatalomváltás szükségességét is.

Cserhalmi nagy bravúrja még, hogy a színpadon egyenrangú partnere tudott lenni a Falstaffot ugyancsak zseniálisan alakító Kállai Ferencnek. Bármely bemutató magában hordozza ugyanis a veszélyt, hogy Falstaff-központúvá válik az előadás, pláne, ha kiemelkedően tehetséges színész a figura megformálója. Márpedig itt erről van szó, s Kállai jó arányérzékének is köszönhető, hogy nem játssza le a színpadról Cserhalmit. Falstaff, a „legmagasabb rendű clown, a clownok királya”⁴³¹ korrupt, gyáva, erkölcstelen lovag, aki azonban pusztán létével mégis a körülötte lévő „erkölcsös világ” megsemmisítő kritikája.⁴³² A korabeli elemzésekben efféle jellemzéseket találunk Falstaff figurájáról, nem kerül például hiányként megemlítésre a „lovag aljassága,” annál inkább a Falstaff relatív erkölcsi fölényét a „felső politikai körök”-kel szemben hangsúlyozó nézőpont, mely nyilvánvaló utalás lehet a korabeli politikai vezetéssel szembeni jogos kritikára is. Falstaff józanul látja, hogy a katona pusztán ágyútöltelék, s valóban kérdés, mi erkölcstelenebb: részt venni a háborúban, vagy korrupció árán kimaradni belőle? Már Kott is észrevette, hogy ezt a jelenetet akár Brecht is írhatta volna: „Hagyd csak; elég jök azok ahhoz, hogy felnyársalják őket; / ágyútöltelék, ágyútöltelék. Csakúgy megtelik velük egy / gödör, mint a különbekkel; hagyd csak, pajtás, / halandó emberek, halandó emberek.” (IV. Henrik, I. rész, IV. 2.)⁴³³

⁴³⁰ Bernáth, László. „IV. Henrik. Hol hideg-hol életvidám”. Op.cit.

⁴³¹ Bátki, Mihály. „Egy dráma-két este. A IV. Henrik próbáján a Nemzetiben”. Op.cit.

⁴³² Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

⁴³³ Kott, Jan. op.cit. 64.

Kállai Ferenc szerepértelmezése is a walesi herceg – mint arra minden szempontból megérett és alkalmassá vált – trónra kerülésének jogosultságát támasztja alá:

Abból a morálból nézzük, ahogy Henrik megváltozik. [...] Az az érzésem, hogy akkor játsszák rosszul a darabot, ha az utolsó jelenetet (ami kétség kívül bizonyos érzelmi hatásokkal is telített), pusztán úgy fogják fel, mintha a herceg valami immorális tettet követne el Falstaff megtagadásával. Itt csupán arról van szó, hogy az új feladat, melyet felvállal, az itt ebben az esetben egy ország kormányzása, ahová megfelelő embereket kell kiválasztania. Lehet, hogy tanítómesterének Falstaff gondolatban is jobb volt, mint bárki más lehetett volna. De nyilvánvalóan alkalmatlan arra, hogy tanácsadóként szerepeljen egy ország irányításában.⁴³⁴

Kállai alakítását olyan érzékletesen és valóságghűen festik le a kritikák, hogy szinte magunk elé képzeljük a „legszeretreméltóbb gazember” lovagot, amit teljes mértékben igazol a videofelvétel. Apró mozdulatokból, jellegzetesen visszatérő gesztusokból tevődik össze ez a figura, aki, Cserhalmival ellentétben, általában keveset mozog, akkor is precíz és kiszámítottak a helyváltoztatásai.⁴³⁵ Kállai elkerüli a szerep buktatóit, hiszen érzi, hogy például a pocakot nem lehet külön eljátszani, mivel akkor előbújik a kispárnaprotézis. A színész azonban higgadtan és bölcsen tudja viselni, eggyé válik Falstaff hasával. A szerep fizionómiája észrevétlenül azonosul a színész lényével, a komótos mozgástól az öregesen aszmatikus nevetésig. Kállai Falstaffja szikár, kemény és egy csöppet sem jovialis, legtöbbször inkább mogorvának tűnik, humora pedig afféle angol akasztófahumor.⁴³⁶

⁴³⁴ Dénes Gábor beszámolója. op. cit.

⁴³⁵ Dobák, Lívia. „Az eszköztelenség eszközei. Kállai Ferenc és Cserhalmi György a IV. Henrikben”. *Színház*, 1981. május, 39.

⁴³⁶ Koltai, Tamás. „Sir John Kállai”. *Népszabadság*, 1980. december 29. 7.

Falstaffot már szkeptikussá tették tapasztalatai. A fanyar fölénynek ezek a groteszkségükben is melankolikus árnyalatai sajátos lírával vonják be az alakítást, anélkül azonban, hogy meg kellene sajnálnunk a testes lovagot. A szépszis valósággal védőburokként működik, s megóvjá a végső összeomlástól. Tulajdonképpen rezignáltan távozik a színről, mintha tudata mélyén mindvégig várta volna a csalódást.⁴³⁷ Az eddig leírtak kiváló summázata az alábbi kritikus vélemény, melynél nagyobb dicséretet aligha kaphat színész: „Kállai Falstaffja olyan, hogy látván, mi is azt óhajtjuk, amit annak idején Erzsébet királynő: még egy darabban akarnánk találkozni a pohos lovaggal.”⁴³⁸

Bár Kállai bámulatos alakításával nem játssza le a színpadról szereplőtársait, kétségtelen azonban, hogy ő a bemutató sztárja: „[...] ha évek múlva a Nemzeti bemutatóját idézzük, Kállai Ferenc Falstaffja ugrik be tudatunkba.”⁴³⁹ Felidézhetjük ugyan Kállai gondolatait, aki szerint erről nem a színész tehet, hanem a szerző, valamint a közönség, amely a derűt duplán honorálja. Az is igaz azonban, hogy meghajlaskor a Falstaffot alakító Kállai van középen, egyik oldalán Sinkovits IV. Henrikje, míg a másikon Cserhalmi Harry hercege által körülfogva, a gondosan megkoreografált tapsrendet pedig szintén Falstaff zárja.

Ennek ellenére érzékelhető, hogy Zsámbéki *IV. Henrik*-je egyáltalán nem csak róla szól, hanem rendkívül precízen, művészi igénnyel eleveníti fel azt a gazdag tablót, melyet a dráma szereplői alkotnak, s melynek hiányát oly sokszor megemlíti a kritika az egyrészesre összehúzott előadások kapcsán. Némely elemzésben ugyan felmerült, hogy kissé kontrasztosra sikerült a két cselekményszál bemutatása,⁴⁴⁰ vagy hogy olykor vontatott, hosszú lett az előadás,⁴⁴¹ összességében véve azonban a bemutató valódi siker volt. A Nemzeti Színházhoz méltó művészi előadás, melynek erényei messze túlszárnyalták hibáit.

⁴³⁷ Ibid.

⁴³⁸ Rajk, András. „IV. Henrik. Shakespeare ikerdrámája a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

⁴³⁹ Földes, Anna. „Falstaff és a többiek”. *Nők Lapja*, 1981. január 3.

⁴⁴⁰ Bernáth, László. „IV. Henrik. Hol hideg-hol életvidám”. Op.cit.

⁴⁴¹ Almási, Miklós. „Shakespeare: IV. Henrik”. Op.cit.

A kétrészes feldolgozás megtekintése a Színháztörténeti Intézetben érdekes vállalkozás, ugyanis az apró, hűvös, majd egy idő után hideggé váló helyiségben korántsem tapasztalható meg a színházi élmény. Ha a néző fázik, bármennyire is jó a feldolgozás, a figyelem elkalandozik, s így a hideg helyiségben végigült kétszer két és fél óra után azt tapasztalja, hogy valóban mindkét rész kissé hosszúra sikeredett. Arra ugyan következtethetünk a videofelvételből, hogy a kimunkált előadás, a színészek tiszta, szép, tagolt szövegmondása és színészi játéka minden bizonnyal igen élvezetessé tette a színházi bemutatót. A színház csodája azonban nem pótolható rögzített videofelvétel megtekintésével, kiváltképpen akkor, ha a visszanezés során a körülmények sem ideálisak.

Különös dolog ez a színházi csoda: a legrafináltabb scenikai masinéria sem hozhatja mozgásba a drámai gondolat üzemanyaga nélkül. Hogy kinek az eszméje a drámai gondolat? Szerzőé? Rendezőé? Színészé? Nézőé? Az enyém? Aligha bármelyiké, bármelyikünké, még csak nem is mindegyiké együtt. A színház csodája csak akkor jön létre, ha ezek a széttartó gondolatok, disszonanciára hajlamos szellemi szubsztanciák együtthangzó akkorddá fonódnak össze az előadás közegében. Végtelenül bonyolult hangszert kell helyesen fölhangozni ennek az összhangzatnak a fölszendüléséhez: húrjait feszítik a kor eseményei, szelleme, hangulata, divatja, ám fontos az is, kényelmesek –e a zsöllye székei, nincs –e túl meleg, túlságosan hűvös a nézőtérén.⁴⁴²

Egy hagyományos, mégis korszerű és egyben „minden fellengzőség nélküli modern klasszikus játékmódorú”⁴⁴³ előadás tehát a kritika sokkal egységesebb és elfogadóbb reakcióját váltja ki, mint egy formabontó. Ez az előadás „összeizesült, mint ínycenc módon

⁴⁴² Varjas, Endre. „Csatát nyer a Nemzeti Színház”. *Élet és Irodalom*, 1980. december 27.

⁴⁴³ Almási, Miklós. „Shakespeare: IV. Henrik”. Op.cit.

készített ételben a hús és a fűszerek zamata, összeérlelődött, mint nemes és nehéz italban a sav.”⁴⁴⁴ A klasszikus, Shakespeare-hez hű, szöveghűséget elváró (noha ennek ellenkezőjét valló, író) magyar Shakespeare-kritika számára a Nemzeti előadása maximálisan megfelelt a várakozásnak: „A képi világ [...], a szellemi és stiláris megközelítés [...] az angol Királyi Shakespeare Társulat produkcióira emlékeztet. Az egész előadás együtt: olyan *nemzeti színházi modell* – a konzervativizmus és az avantgardizmus között félúton –, amely shakespeare-i népszínház mivoltában egyszerre szól a legszélesebb nézői rétegeknek, illetve a „vájtfülűeknek.” A Nemzeti jövője iránti elszánt aggódók is tapsolhatnak hozzá.”⁴⁴⁵ Joggal vetődhet fel bennünk az a kérdés, hogy miért is kell(ene) feltétlenül egy nemzeti színházi modell előadásának a híres angol társulat bemutatóira hasonlítani.

A nagyra tartott, színháztörténeti eseményként aposztrofált bemutatóval kapcsolatban nyomtatásban is igazolódni látszik az a kifogás, melyet az elméleti szakemberek emelnek az ellen, hogy a színikritikákban egyáltalán nem, vagy nagyrészt nem az előadás megvalósulásának leírásával foglalkoznak az ítések. Két elemzésben is olvasható, hogy valójában nem az előadás kritikáját írják le: „Amit írok, nem kritika tehát, csupán lelkes minősítés.”⁴⁴⁶ – olvashatjuk egyik helyen. Míg másutt: „Ha kritikát írnék az előadásról – és nem a kétrészes Henrik-dráma rendezői értelmezésének modelljét keresném csupán –, akkor most kellene eljutnom a nemzeti színházi produkció *részleteinek* elemzéséig. Mindenekelőtt a szerepfölfogásokat és ezzel összefüggésben a több szerepet is játszó színészek teljesítményét [...] Ezúttal nem térvén ki e lényeges kérdésekre [...]”⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ Varjas, Endre. „Csatát nyer a Nemzeti Színház”. Op.cit.

⁴⁴⁵ Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

⁴⁴⁶ Varjas, Endre. „Csatát nyer a Nemzeti Színház”. Op.cit.

⁴⁴⁷ Koltai, Tamás. „Conflictus interruptus”. Op.cit.

5.4. Egy klasszikus a rendhagyó drámaciklusban.

1986 (Várszínház): Vámos László rendezése

A Vámos László rendezte *IV. Henrik* a Várszínház-beli királydráma ciklus részeként került bemutatásra, noha a direktor már több alkalommal kapcsolatba került a drámával addigi pályafutása során. 1972-ben Müller Péterrel közösen készítettek egy meghúzott változatot, Pécsi Sándor halála azonban megakadályozta a Madách Színház bemutatóját. Később viszont Vámos előbb a rádióban, majd a televízióban is megrendezte a darabot, *Falstaff* címmel. 1972-ben így nyilatkozott tervéről:

Vas István nagyszerű fordítását alapul véve Müller Péterrel, az ismert íróval, a színház dramaturgiájával közösen új átdolgozást készítettünk. Elgondolásunk lényege, hogy a cselekményt a darab talán legnépszerűbb figurája, Falstaff, a >> lecsúszott lovag<< köré központosítjuk, amint arra a tervezett cím is vall. Alapos átgondolás után elhagytuk az egyidejű történelmi eseményekre vonatkozó, ám a magyar néző számára már vajmi keveset mondó, hosszadalmas részleteket [...] Külön súlyt fektettünk arra, hogy kimutassuk az alsóbb osztályok küzdelmes, nehéz életét a történelem viharai, a háborúk, a hatalmi viszályok közepette.⁴⁴⁸

A kritika szerint az 1986-os előadás azt mutatja, hogy a rendező következetesen ragaszkodott eredeti elképzeléséhez, s feltehetően a királydrámaciklus „hű” megvalósításának terve akadályozta, hogy megtartsa az akkori címet: *Sir John Falstaff*.

Az 1975-ben adásba kerülő rádiójáték értelmezésében Mesterházi Márton írása kínál némi fogódzót, aki dramaturgként működött közre a produkció létrehozásában. Mesterházi

⁴⁴⁸ Bérczes, László. „Harrytól Henrikig. Shakespeare királydrámák a Nemzeti Színházban”. *Színház*, 1987.3.

szerint a dráma két hőse a király, IV. Henrik, valamint a király tükre, Falstaff. Interpretációja értelmében IV. Henrik számára nem a hatalom mindenáron való megtartása a tét, hanem sokkal inkább a közösség érdeke, s a királynak az országot megtartó hadvezér és politikus szerepét juttatja. Az írásban nem esik szó a trónbitorlásról, sőt a király alakját „nagy formátumú”-nak nevezi, s véleménye szerint azért szükséges a feldolgozásban is ilyennek ábrázolni, hogy „ne hamisítsuk meg Shakespeare-t.”⁴⁴⁹ Mesterházi a Falstaff-központúságot nem tartja „egyedül üdvözítően shakespeare-inek,” de annak érdekében, hogy a hallgató szívesen végigüljön kétszer nyolcvan percet, szükség van a „csirkefogó faggyúbányára.”⁴⁵⁰ Érdekes módon Mesterházi Harry herceg alakját meg sem említi rövid írásában.

A dramaturg elemzéséből tehát az tűnik ki, hogy az idős uralkodó („a király cselekményszálát ma is aktuálisnak tartom”) – országunk akkori idős vezetője talán? – nagy formátumú politikus, akinek még hatalomvágya sincsen, mivel ezt a szerepet Mesterházi írása szerint Shakespeare a király helyett annak ellenségeinek adja. S hogy teljes legyen az ideológiai megerősítés, a cikk leszögezi, hogy Mesterházi nem kedveli a hatalmat „vezető funkció” és „intézményes” (hivatal, pecsétnyomó) értelemben, a szocializmust és a proletárdiktatúrát azonban igen. Szereti, „mint kommunista, mint magyar, mint humanista.”⁴⁵¹

Érdekes módon azonban a rádióelőadásról írt rövid elemzésben az adaptáció „két vezérsillaga” már Harry herceg és Falstaff, akinek „gyökértelen magatartás(a) az erős központi hatalom megteremtésében gátat képez, tehát elvetendő.”⁴⁵² IV. Henrikről mint drámai alakról ezúttal egyetlen szó sem esik, csupán a figurát megszólaltató színész neve kerül megemlítésre, s a színészi teljesítmények közül egyedül a Falstaffot életre keltő Kállai Ferenc nagyszerű rádió alakítása kerül rövid értékelésre. Kállai nevét később is számos alkalommal olvashatjuk majd két fergeteges színpadi alakításával kapcsolatban.

⁴⁴⁹ Mesterházi, Márton. „Sir John Falstaff”. *Rádió- és Televízióújság*, 1973. augusztus 3.

⁴⁵⁰ *Ibid.*

⁴⁵¹ *Ibid.*

⁴⁵² Barta, András. „Shakespeare: Sir John Falstaff”. *Film Színház Muzsika*, 1975. augusztus 2.

Vámos 1977-es televíziós feldolgozásában – ahogyan a cím, a *Sir John Falstaff* is mutatja – a Falstaff-szálla fűzte fel a cselekményt, azaz az 1972-es végül elmaradt színházi bemutatóhoz hasonlóan a felső körök bírálata, az „alsóbb néposztály” nehéz helyzetének bemutatása került előtérbe. Falstaff figurája – az őt alakító Bessenyei Ferenc véleménye szerint – azért fontos, mert a kövér lovag „az állandó háborúk közepette, az emberi élet elértéktelenedése idején is érzi az élet, a túlélés szépségét, értelmét, fontosságát.”⁴⁵³ Vámos rendezése értelmében azonban – Tovsztogonovval ellentétben, aki V. Henrik esetében Falstaff megtagadását a zsarnokság tovább élésének példájaként állítja be filmen és írásában egyaránt – V. Henrik igazságos, nagy formátumú, a mi Mátyás királyunkhoz hasonlítható uralkodó, akinek Falstafftól való elfordulása csupán reálpolitikusi tett, az uralkodásra való érettség jele.

Vámos a dráma filmes- vagy tévétechnikájára épített, s érdekes módon a Peter Brook nevével fémjelzett cirkuszszínházról azt vallja, hogy ebben a darabban a kocsmahang és a mély filozófia, az udvari jelenetek és a nép között játszódó részek váltakozása idézi a cirkusz sokszínűségét, változatosságát.⁴⁵⁴

A rendező tehát az 1972-es koncepciót úgy tűnik, a Várszínház-beli bemutatóra is megtartotta. A kritika szerint az egy estés előadásá történő összevonás azt jelenti, hogy a komikus jelenetek nagyobb súlyt kaptak, pontosabban: az úgynevezett „tragikus vonulat” nem ellenpontosította a Falstaff-jelenetek súlyát. „Vámos rendezése maga a higgadt, méltóságteljes krónikásság.”⁴⁵⁵ S ha az 1977-es filmfeldolgozásra gondolunk – amit, a színházi produkcióval ellentétben, lehetőség nyílik megtekinteni -, egyetérthetünk ezzel a véleménnyel, noha színpadkép és jelmez tekintetében a rendelkezésre álló képanyag szerint is egységes volt a Várszínház királydráma-ciklusa.

⁴⁵³ (bátki). „A címszerepben Bessenyei Ferenc. *Sir John Falstaff*”. *Film Színház Muzsika*, 1977. május 28.

⁴⁵⁴ „Ahogyan ott a légtornászok után a bohócok, majd a vadállatok következnek, úgy követik itt egymást a legváratlanabb hangvételű és tartalmú jelenetek.” – nyilatkozta Vámos. (bátki). op.cit.

⁴⁵⁵ Mészáros, Tamás. „A IV. Henrik a Várszínházban. Az idő bohócai”. *Magyar Hírlap*, 1986. május 7.

Tartalmilag azonban már sokkal jelentősebb a két előadás (a *II. Richárd* és a *IV. Henrik*) különbsége, ami a két rendező – Kerényi Imre és Vámos László – homlokegyenest eltérő történelemszemléletére vall: „Kerényi Shakespeare-je illúziótlan és ironikus, fityiszt mutat a Históriainak, míg Vámosé olykor hajlamos az érzelmességre, a meghatódásra, és általában komoly képpel figyel, mi történik a trón körül.”⁴⁵⁶ Talán jogos az a kritikai észrevétel, mely szerint a két egymást követő, a színház szándéka szerint is összetartozó dráma előadásait üdvös lett volna valamiféle egységes értelmezés jegyében interpretálni.

Az egy estére összevont változattal kapcsolatos kritikai megnyilatkozásokról már többször szó esett, s a mostani bemutató kapcsán is számtalanszor felmerül a „csonkítás,” „kibelezés,” „formátlan torzó” motívum, mivel az összevont változat – bár elvileg korántsem tilos – a kritikusok szemében sok tekintetben csökkenti a dráma gazdagságát. Hiszen így a bemutató végső soron „hütlén” lesz Shakespeare-hez, akinek „volt mersze a kegyetlen történettel párhuzamosan egy vígjátékot is írni.”⁴⁵⁷ Az azonban, hogy Vámosnak is „volt mersze” jelentősen megvágni a darabot, már megbocsáthatatlan bűn, hiszen így – mivel a húzások jobbra az „odafenti” világot érintették – a *IV. Henrik* világának egyik féltekéjét „színpadellenes módon” összezsugorították.⁴⁵⁸ Ez az eljárás az egyik kritikus szerint olyan, mintha valaki a *Háború és béke*-t akarná karcsúsítani,⁴⁵⁹ hiszen „a tönkretett szerkezetből kipereg az alapgondolat, mely által megszűnik a tükörszerkezet, a következmények pedig egyenesen beláthatatlanok.”⁴⁶⁰

Az összevont változatot csupán abban az esetben fogadja el a kritika – hiszen a praktikus szempontok előtt meg kell hajolni -, ha nagyjából egységesen, arányosan érintik a húzások a „felső” és az „alsó” világot, és megmarad a „fejlődésdráma,” azaz a fent és lent között a koronáig jutó Harry herceg pályája megérthető és átélhető lesz.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Szántó Péter író a *IV. Henrikről. Képes* 7, 1986. május 3.

⁴⁵⁸ Mészáros, Tamás. „A IV. Henrik a Várszínházban. Az idő bohócai”. Op.cit.

⁴⁵⁹ Érdekes módon például Tovsztogonov összevont változatát nem tekintik kibelezésnek a kritikák.

⁴⁶⁰ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. *Élet és Irodalom*, 1986. május 23.

A főszereplőkről írt elemzésekből az derül ki, hogy – talán a Várszínház-beli ciklus következetlensége miatt – a IV. Henriket alakító Hirtling Istvánnak és a Harryt megformáló Funtek Frigyesnek nem sikerült az újra Falstaff bőrébe bújó Kállai Ferenc egyenrangú társává válnia a színpadon.

IV. Henriket Hirtling István személyesítette meg, aki már abból a szempontból sem volt könnyű helyzetben, hogy Kerényi Imre *II. Richárd* rendezésének Nagy Mechanizmusa a drámaciklus előző részében Richáddal együtt őt is a halálba taszította. Mivel azonban a folytonosság jegyében ragaszkodtak a színészhez, először is „fel kellett támasztani”, majd pedig ebben a darabban életkort tekintve tulajdon apját kellett eljátszania – a kihívás tehát adott volt. A kritikákból egyöntetűen az derül ki, hogy Hirtling ugyan technikailag jól oldotta meg a feladatot,⁴⁶¹ de a rendezői koncepció miatt helyzete eleve esélytelen volt. Érdekes az alábbi kommentár IV. Henrik drámai alakjával kapcsolatban: „Henrik címszerepe Shakespeare-nél kicsit kevésbé hálátlan, mint ebben a verzióban, bár az író sem szerette őt igazán.”⁴⁶² 1986-ban tehát még belefér egy kritikai elemzésbe, hogy egyrészt Shakespeare neve íróként kerüljön megemlítésre, másrészt pedig a drámaszöveg ismerete és az abból saját maga számára levont következtetés feljogosítani látszik az elemzőt arra, hogy behelyezkedjen a szöveg speciális funkciójaként értelmezett szerző gondolataiba, s azokkal kapcsolatban ilyesfajta kijelentést tegyen.

A Harry herceget alakító Funtek Frigyes játékát nem fogadja lelkesedéssel a kritika, s egyöntetűen azt állítják az elemzők, hogy nem került bemutatásra a Falstaffal cimboráló léhűtő herceg: „Nem érinti meg a törvényen kívüli tombolás élvezete, sem a mögötte lappangó tudat, hogy egyszer végeszakad.”⁴⁶³ Falstaffal sem tudott igazi viszonyt teremteni, mivel többször is sugallta, hogy hivatott a trónra, s csak jobb híján játszik együtt Falstaffal és

⁴⁶¹ „Hirtling becsületesen küszködik a goncterhelt IV. Henrik nem neki való, koravén karakterként megoldott szerepével – csak mert cipelnie kell magával a *II. Richárd*-ból.” Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. Op.cit. 1986. Hasonló véleményt közöl Bogácsi és Almási is.

⁴⁶² Csáki, Judit. „Sir John. A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Új Tükör*, 1986. június 1.

⁴⁶³ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. Op.cit.

„rossz társaságával, játékán mindig érezni lehetett egyfajta distanciát.⁴⁶⁴ Olvasható olyan vélemény is, hogy alakítása két külön szerepre hasad: egy léha, könnyelmű Harryre, és egy merev, szigorú királyra, aki nem tudja összekötni az alsó és a felső világot.⁴⁶⁵ Ezek az észrevételek talán abból a szempontból lehetnek fontosak, hogy jelzik: a bemutatóra még nem lett kiforrott a színész játéka, így a három főszereplő közül már a másodikról olvasható, hogy a rendezői koncepció vagy éppen a szerepértelmezés miatt nem vált egyenrangú társává Falstaffnak.

Kizárólagos kritikai vélemény szerint tehát sem IV. Henrik, sem pedig a walesi herceg alakja nem lett kellőképpen kidolgozott a bemutatóra, melynek következtében a Falstaffot megformáló Kállai Ferenc játékaról írt dicséző megnyilatkozások még pozitívabbnak tűnnek. Kállai immáron harmadszor alakította a kövér lovagot: először a Vámos László rendezte rádiójátékban, majd pedig Zsámbéki Gábor nevezetes Nemzeti Színház-beli produkciójában nyílt alkalma Falstaff figurájának tanulmányozására. A színész így vélekedik az immár harmadízben megformált drámai alakról:

Most más közegben, egy másik „zenekarral”, új rendezői elképzelések szerint kell életre keltenem a figurát. Alkalmazkodom a partnereimhez, de a lényegen, Sir John egyszer már megtalált jellemén, megkeresett igazságán nem változtatok, a bennem élő Falstaff ugyanaz, aki volt. [...] Falstaff az új időket már nem érti, Henriket nem tudja követni.⁴⁶⁶

A kritika úgy vélekedik, hogy Kállai szípkorokban gazdag, magányos formátumú játékot produkált, s a színpadon kapcsolattalan, társtalan maradt.⁴⁶⁷ Olyan erőteljes figurát

⁴⁶⁴ Almási, Miklós. „Jól nevelt csinytevések. A IV. Henrik a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. július 11.

⁴⁶⁵ Bérczes, László. „Harrytól Henrikig. Shakespeare királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

⁴⁶⁶ Seress, Eszter. „Premier – Várszínház. IV. Henrik”. *Pesti Műsor*, 1986. május 4.

⁴⁶⁷ Csáki, Judit. „Sir John. A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

formált, amely már külsődleges eszközeivel is képes volt elnyomni a dráma többi alakját, alakítása magabazártabb, a partnerektől függetlenebb lett,⁴⁶⁸ mint hat évvel korábban. Kállai most megtörtebb, esettebb öreg Jacket formál.

Ez a Falstaff [...] most kopottabb, kevésbé vidám, mint az egykori. Hazudik, mint a vízfolyás, de már valahogy nem élvezi úgy a csínyjeit, mint korábban. Valahogy a közelgő halál színezi át az alakját – ettől rezignáltabb, valahogy háttérbe szorulnak kisebb-nagyobb aljasságai is. Rokonszenvesebb, mint aminek ismerjük. Vagy talán filozofikusabb. A túlélés művésze és kommentátora, aki úgy ugrik át saját rossz hírére, rábizonyított lódításain, mint árnyékán [...] Az előadás ezekben a jelenetekben izzik fel [...] valami őszi melankóliával.⁴⁶⁹

Kállai magára maradása szinte metaforikus volt, s a színésztechnika bravúrjai drámai szituációkat, emberi viszonyokat és előadás ritmust egyaránt helyettesítettek. Minél üresebb szellemi térben mozgott, annál több fiziológiai életmegnyilvánulással ruházta föl a figurát, az apró köhécselésektől a közelgő szenilitás árulkodó jeleig.⁴⁷⁰

Egységes kritikai vélemény, hogy bár Kállai alakítása a hat évvel korábbihoz hasonlóan ezúttal is zseniális volt, a rendezés nem teremtette meg számára azokat a Harry herceggel és általa a leendő hatalommal fennálló oksági viszonyokat, amelyekben igazán létezhet.

Az előadás tehát úgy tűnik, nem mutatta meg (elég markánsan) a Harry hercegre rejlt lehetőségeket és ígéretet, mint leendő nagy formátumú uralkodó,⁴⁷¹ bár Vámos koncepciója és Kállai szerepfelfogása – hogy Falstaffnak a végén szükségszerű a bukása –

⁴⁶⁸ Kállai, Katalin. „A Várban: IV. Henrik”. *Esti Hírlap*, 1986. május 22., Mészáros, Tamás. „A IV. Henrik a Várszínházban. Az idő bohócai”. Op.cit.

⁴⁶⁹ Almási, Miklós. „Jól nevelt csinytevések. A IV. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

⁴⁷⁰ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. Op.cit.

⁴⁷¹ Egyik értékelés szerint például a herceg előadásbeli alakja inkább a mai közéletből, köztevékenységből kirekesztett vagy oda késő bebocsátást nyerő fiatalokhoz hasonlít, mint a „shakespeare-i zsenihez”, aki igazi átváltozóművész is egyben. Almási, Miklós. „Jól nevelt csinytevések. A IV. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

talán sugallhatna egy, a Harry hercegből lett királyban megtestesülő pozitív jövőképet. Ez persze önmagában még nem lenne baj, hiszen ettől még lehetne élvezhető egy előadás, azonban effajta véleményt egyetlen kritikában sem olvashatunk. A legpozitívabb vélemény az, hogy a néző egy korrekt módon üzemelő, érdektelen előadást láthatott.⁴⁷²

Érdekesek azonban az afféle kifogások, hogy például azért nem hihette el a néző a csatát, mert azt csupán néhány karddal és pajzzsal jelképesen összecsapó statiszta jelentette, vagy hogy a koronázásra készülve a ceremóniamester a semmit söpörtette fel a seprőt beletörődött ide-oda mozgató segédszínésszel.⁴⁷³ Utóbbival kapcsolatban emlékezhetünk a Kerényi Imrével a királydrámaciklus első darabjának bemutatója kapcsán készült beszélgetésre, amikor is azt nyilatkozta a rendező, hogy minél tisztességtelenebb dolgok történnek a háttérben, annál tisztábbnak, makulátlanabbnak kell lennie a felszínnek. Eszerint a magyarázat szerint tehát a padlósöprésnek is volt helye az előadásban.

Az is igaz azonban, hogy úgy tűnik, – ugyancsak egyöntetű kritikai álláspont szerint – az addigi bemutatók (*János király, II. Richárd, IV. Henrik*) az átfogó elképzelés hiányáról tanúskodtak. Az állandóságot jelentik ugyan Csikós Attila díszlete, a jelmez és az ismétlődő zene, valamint a királydrámaciklusban használt szokásos hatalmas lepel, mely alatt azonban ezúttal mintha puha, terpeszkedő unalom terjedt volna szét: „A *II. Richárd* színpadján fel- és leereszkedő pillékönnyű lepelt most egy nehezkesebb, sűrűbb szövésű anyag váltotta fel, súlya mintha rátelepedne az előadásra.”⁴⁷⁴ Az előadással kapcsolatban felmerülő technikai nehézségek – például a díszletek között nehezkésen mozgó szereplők, a körülményes bejárások, a díszlet lépcsőin való állítólagos fölösleges föl- és leközlekedés, a túlzott hangerő valamint a szabatos és nyelvileg pontos kiejtés hiányának megemlítése – megerősítheti

⁴⁷² Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit.

⁴⁷³ Ibid.

⁴⁷⁴ Kállai, Katalin. op.cit.

Kerényi Imre véleményét, miszerint ezek az előadások nem minden esetben lettek kiforrottak.⁴⁷⁵

A Várszínház Nagy Vállalkozása tehát úgy tűnik, ennél a bemutatónál az előző előadásokhoz képest más stílusjegyeket öltött, s valóban jogosnak tűnhet az a kritikus felvetés, mely szerint egy egységesebb koncepció szerinti feldolgozással a színházlátogató jobban nyomon követhette volna a drámaciklus menetét, a Várszínház kétségkívül nemes szándéka elismerése mellett:

A vállalkozás összehangolt művészi elveket, átfogó szellemiséget, gondolati és stílári ívet föltételez. Ehhez képest már Kerényi úgy rendezte meg a *II. Richárd*-ot, mintha nem következne utána a *IV. Henrik*, és most Vámos is úgy fejezi be a saját előadását, mint aki elfeledkezik az *V. Henrik*-ről. A stílusjegyzetetést már el sem várva, oktalan kívánság volna koherens esztétikai szemléletet, világnézetet, mondanivalót keresni egy összefüggő Shakespeare-sorozatban? S egy színház működésében?⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ Interjú Kerényi Imrével. 2010. február 16.

⁴⁷⁶ Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. Op.cit.

6. FEJEZET. A KIRÁLYDRÁMÁK „RÚT KISKACSÁJA”?

AZ *V. HENRIK* MAGYARORSZÁGON

6.1. Bevezetés

Shakespeare *V. Henrik*-je ritka vendége a magyar színpadoknak. A *Daily News* 1973. január 16-i számából is értesülhetünk arról, hogy ekkor volt hazánkban a darab első bemutatója a békéscsabai Jókai Színházban.⁴⁷⁷ Bár Sándor János elmondása szerint a színpadi adaptációt, hasonlóan a Lancaster-tetralógia többi darabjához, a Magyar Televízió is közvetítette, a bemutató még irodalmi körökben sem keltett nagy feltűnést, hiszen több monográfia és újságcikk is 1986-ra datálja a premier időpontját, amikor a Várszínházban állították színpadra a művet, a királydrámaciklus előző epizódjának folytatásaként, Kerényi Imre rendezésében. Az 1984-ben megjelent *Magyar Shakespeare Tükör* bevezetőjéből például arról értesülünk, tévesen, hogy „a *Titus Andronicus* és az *V. Henrik* kivételével minden Shakespeare-darabot bemutattak nálunk.”⁴⁷⁸ A pár évvel később, 1988-ban megjelent *Shakespeare Összes Drámái* jegyzetéből pedig azt tudhatja meg tévesen az olvasó, hogy – noha Lévy József fordítása már 1870 óta rendelkezésre áll – a darabot csupán 1986-ban mutatták be először hazánkban.⁴⁷⁹ A tudományos munkákban tapasztalható tájékozatlanság

⁴⁷⁷ A Shakespeare – rajongók azonban már az 1973-as premier előtt is találkozhattak az *V. Henrik*-kel, mivel Laurence Olivier 1944-ben készült legendás filmjét nagy sikerrel vetítették a magyar mozikban is, 1961-ben magyar nyelvű rádiójáték készült belőle.

⁴⁷⁸ Maller Sándor-Ruttkay Kálmán szerk. *Magyar Shakespeare-tükör. Esszék, tanulmányok, kritikák.* Budapest: Gondolat, 1984, 46.

⁴⁷⁹ *William Shakespeare összes drámái. I. Királydrámák.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1988, 1225.

után kevésbé lepődünk meg talán azon, hogy az egyik újságcikk főcímében a Várszínház-beli állítólagos premierről olvashatunk.⁴⁸⁰

A drámát egyébként azóta sem állították színpadra hazánkban. A népszerűtlenség oka többféle módon magyarázható. Mindenekelőtt érdemes szem előtt tartanunk, hogy a darab – Amerikán kívül – másutt sem gyakori vendég a színpadokon. Ahogyan Emma Smith bevezetőjéből megtudjuk: „[...] nincs még egy Shakespeare-darab, melyet ennyire elhanyagolnának az angolszász világon kívül.”⁴⁸¹ Thomas Healy tanulmányából pedig – Boika Sokolova megállapítására utalva – arról értesülhetünk, hogy „az *V. Henrik* az egyetlen királydráma, melyet Európában és a szláv világban lényegében figyelmen kívül hagynak.”⁴⁸² A darabot egyébként a környező országokban is a miénkkel hasonló időben mutatták be első ízben, néhány esetben Falstaff figurájának felélesztésével.

A korabeli magyar kritikákban is számos lehetséges magyarázatot találhatunk a dráma hazánkban való népszerűtlenségének okára. Az egyik kritika szerint elavult a mű: „Olyan velejég „hazapuffogató” dráma ez, mint amelyet nálunk, Magyarországon valamikor a XIX. század első felében gyártottak tucatszám – kisebb tehetséggel természetesen, mint az *V. Henrik* írója.”⁴⁸³ Ez a magyarázat meglehetősen érdekes, hiszen hasonlót bármely klasszikusról el lehet mondani. Egy másik kommentár szerint pedig sokan „épp azért nem szeretik ezt a művet, mert túl sok benne a brit nacionalizmus, túl dicsőre rajzolt a király, s túl pompázatos a brit hadi dicsőség.”⁴⁸⁴ Ez a kommentár a szocialista rendszer történelemszemléletének tükröződése, melynek értelmében az internacionalizmus az egyetlen helyes politikai irányvonal. Lehetséges magyarázatként merül még fel az ideológiai meg nem feleléseken túl magának a drámaszerkezetnek és a cselekménynek a magyar néző számára

⁴⁸⁰ Tripolszky, László. „Előszőr: V. Henrik”. *Népszabadság*, 1986. december 5.

⁴⁸¹ Smith, Emma (szerk.). „King Henry V.” *Shakespeare in Production*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 1.

⁴⁸² Thomas Healy. „Remembering with Advantages: Nation and Ideology in *Henry V*,” in: *Shakespeare in the New Europe*. eds. Michael Hattaway, Boika Sokolova and Derek Roper. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994, 174-93., 175.

⁴⁸³ Bárti, Mihály. „V. Henrik. Shakespeare-bemutató Békécsabán”. *Magyar Hírlap*, 1973. január 17.

⁴⁸⁴ Takács, István. „Színe, visszája. Az *V. Henrik* a Várszínházban”. *Népszava*, 1987. január 8.

meglehetősen kevés izgalmat, a rendezőnek pedig kevés lehetőséget kínáló volta, valamint a drámai alakok – elsősorban az angol király – kevésbé érdekes ábrázolása. A darabot ezen magyarázatok szerint „az irodalmárok statikus drámának tartják, [...] (melyben az) összeütközés elsősorban gondolati síkon zajlik,“⁴⁸⁵ Henrik pedig „legyen akár ideális uralkodó, drámai hősnek alkalmatlan, sőt érdektelen ember. [...] Ebből csak szép és okos mondatok rendezett halmaza lesz, de dráma nem.“⁴⁸⁶

A darabból készült számtalan színpadi és filmes adaptáció azonban az előbbi véleményeknek gyökeresen ellentmondván azt mutatja, hogy Shakespeare *V. Henrik*-je kiválóan alkalmas arra, hogy a kreatív rendezők segítségével a közönség elé egymástól nagyon különböző, izgalmas és gondolatébresztő interpretációk kerüljenek. A lehetőségeket tekintve az *V. Henrik* sokkal több egy olyan drámánál, melyet csupán az angol nacionalizmus és a dicső király ábrázolása szempontjából lehet megközelíteni. Természetesen ez az aspektus is benne van a darabban, s legszemléletesebb feldolgozása a magyar mozikban is vetített Laurence Olivier-féle filmfeldolgozás, amely 1944-ben Churchill személyes felkérése nyomán, közpénzből készült. Az adaptáció célja Anglia nemzeti büszkeségének és az angol hadsereg harci kedvének erősítése a náci elleni harcban, ezért is olvasható rögtön a film elején az ajánlás: „Anglia hős pilótáinak.”

Norman Rabkin elemzése szerint az *V. Henrik* - hasonlóan ahhoz az ismerős rajzhoz, melyet attól függően, honnan nézzük, nyúlunk és kacsának is láthatunk – vagy egy heroikus darab a keresztény királyok tükréről, vagy pedig egy cinikus mű egy könyörtelen, álszent machiavellista zsarnokról. Ahogyan a két állat sem látható egyszerre, csupán egymást felváltva oszcillálhatnak, a rendezőknek is ki kell választaniuk a két lehetséges értelmezés egyikét.⁴⁸⁷

⁴⁸⁵ Nánay, Isván. „Klasszikusok ma”. *Színház*, 1973, 4. 27.

⁴⁸⁶ Bérczes, László. „Harrytól Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. *Színház*, 1987, 3. 21.

⁴⁸⁷ Norman, Rabkin. „Either/Or: Responding to *Henry V*” in: *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981, 34. 49.

A képmutató machiavellista zsarnok király figurája legjobban talán Michael Bogdanov rendezésében rajzolódik ki, ahol V. Henriket Michael Pennington alakítja. Bogdanov először csak a Lancaster-tetralógiát állította színpadra, majd a *VI. Henrik* 1-3. részével, valamint a *III. Richárd*dal bővült a királydráma ciklus. A színpadi feldolgozással több helyen felléptek, 1990-ben pedig videofelvétel is készült, melyet Magyarországon a Színház- és Filmművészeti Intézetben is megtekinthetünk. Bogdanov szerint a királydrámák „a mai kor számára íródtak, a történelem során még mindig meg nem tanult leckék,” az *V. Henrik* pedig e tekintetben különösképpen modernnek számít, „mondvacsinált háborújával, könyörtelen manipulációjával, korrupciójával és szinte tapintható pacifizmusával, melyben a franciák ugyan számbeli fölényt élveznek, de mégis vesztenek az ellenség korszerű haditechnikája miatt.”⁴⁸⁸

Bogdanov háborúellenes üzenete néhány valóban meghökkentő jelkép használatával is kifejezésre kerül. A színpad erkélyéről például angol zászlókat és egy „Baszd meg a Békákat!” (Fuck the Frogs!) feliratú transzparenst gördítenek le, a Kórus pedig egy plakáttal a kezében sétál át a színpadon, melyen a „Gotcha” felirat olvasható. Mindez a *Sun* hírhedt főcímének felidézése, az 1982-es falklandi háború során az argentin *General Belgrano* cirkáló britek általi elsüllyesztésére utalva. Bogdanov kommentárja szerint párhuzamot kívánt vonni a darabban ábrázolt angol-francia ellentét és a korabeli helyzet között: „Az imperializmus előmozdítja a sovinizmust. Falkland is. Agincourt is. A Southamptonnál a katonák búcsúztatásakor legördülő transzparenszel az volt a célunk, hogy felmutassuk a közel hatszáz éve még mindig jelenlévő bigott idegengyűlölő patriotizmust.”⁴⁸⁹

A produkció fogadtatása nagyon vegyes volt, inkább negatív, ahogyan az egyik nézői kommentárból is kiderül: „A „Békák” szó használata igen sértő volt, és aligha segít

⁴⁸⁸ Michael Bogdanov és Michael Pennington. *The English Shakespeare Company: The Story of The Wars of the Roses, 1986-1989*. London: Nick Herns Books, 1990, 24., 30. Idézi Smith, Emma. Op.cit. 73.

⁴⁸⁹ Smith, Emma. Op.cit. 73.

megteremteni a két náció közötti harmóniát, a régi előítéletek megszüntetését. Szégyelltem magam, hogy angol vagyok.”⁴⁹⁰ A *Guardian* kritikusja pedig úgy kommentálta a produkciót, hogy „ez volt az első olyan verzió, melynek megtekintése közben azt kívántam: bárcsak a franciák nyernének!”⁴⁹¹

Rabkin elmélete szerint tehát a darab kétféle, egymással összeegyeztethetetlen olvasata lehetséges csupán, melynek megtestesítője az eddig bemutatott két feldolgozás. James Shapiro azonban úgy érvel, hogy nincs a darabnak két, egymással nem összeegyeztethető olvasata, hanem „nagy részt olyan színekből áll, melyekben egymással ellentétes hangok és vélemények ütköznek a háború levezénylésével kapcsolatban.” Shapiro szerint ez nem háborút pártoló, s nem is háborúellenes darab, hanem háborúra készülő. (going-to-war play)⁴⁹²

Kenneth Branagh 1989-ben készült *V. Henrik* filmje – melyben saját maga játssza a király szerepét és amely magyar szinkronnal is megtekinthető – talán a legismertebb példa arra, hogy a kétféle olvasat korántsem összeegyeztethetetlen. Rabkinre utalva Szőnyi György Endre megjegyzi, hogy a híres Crispian - beszédétől kezdve mintha a két ábra egy filmben kezdene oscillálni, hiszen Henrik egyre derekabbnak és emberközelibbnek tűnik fel. Szőnyit idézve azt mondhatjuk, hogy

Branagh változata attól jó, hogy nem politikai vagy erkölcsi moralitás, hanem azt tételezi fel [...], hogy még az összeegyeztethetetlen ellentétek is megélhetnek egymás mellett: a reálpolitika aljassága nem zárja ki az egyéni hősiesség, netán naiv idealizmus létét. Nemcsak rendezői intuícója, de Branagh színészi habitusa is tökéletesen illeszkedik e felfogáshoz. Kitűnően egyesíti a faragatlan walesi nemest, a

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ *Guardian*, 1987 március 23. Idézi Smith, Emma. Op.cit. 73.

⁴⁹² Shapiro, James. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London: Faber, 2005, 104-105. Idézi Chernaik, Warren. Op.cit. 150.

csapodár ifjúból érett politikussá emelkedett királyt, kiben egyként megfér a hit, az eszmény és a machiavellista praktikum.⁴⁹³

Az Anglián kívüli feldolgozások is azt mutatják, hogy önállóan is érdemes a darab bemutatásra. A legjelentősebb amerikai interpretációt 1969-ben mutatták be a stratfordi (Connecticut) Shakespeare Fesztiválon. Talán nem meglepő, ha az éppen zajló vietnámi háború elleni tiltakozások időszakában színpadra állított feldolgozás rendezője, Michael Kahn kevésbé lelkesedett a háború darabbeli ábrázolásáért, és ennek kritikáját állította a bemutató fókuszába. A játék metaforáját használva improvizációval kezdődött a produkció, melynek során a farmerbe és pólóba öltözött színészek labdázta a színpadon, miközben a közönség elfoglalta helyét, majd pedig hátukra fekvé rúgkapáltak a levegőben és pisszegtek, füttyültek. A díszlet a későbbiek során is a játszóteret idézte, ahol Henriket egy nagyméretű hintán megkoronázták. A háborút játékfegyverekkel vívták, a kartondobozokból igen ötletesen összeállított Hartfleur-t kisméretű labdákkal dobálták, a franciák pedig erősen kitömött sportruházatot és a krikett ütőjátékosaira jellemző lábszárvédőt viseltek. A kritikák szerint Kahn próbálta bemutatni a királyban mint drámai alakban lévő ellentmondásokat, de az összbnyomás mégiscsak az volt, hogy a rendezés sokkal inkább egy negatív, mint bizonytalan vagy kiegyensúlyozott Henriket állított a közönség elé. A *New York Times* egyik cikke pedig egyenesen „A Bárd elárulása” címen jelent meg, s a szerző szerint Kahn leginkább a darabbal szemben érzett fölényét kívánta megmutatni rendezésével.”⁴⁹⁴

Európában Peter Zadek német direktor rendezése tekinthető kurióznak, aki 1964-ben állította színpadra a drámát *Held Henry (Henrik, a hős)* címmel. A feldolgozás úgy jellemezhető, mint „egy pacifista kollázs, egy heroizmus- és militarizmusellenes multimédia show,” s azt az üzenetet közvetíti, hogy a patriotizmus „megcsinált”, a hős pedig a kultusz és

⁴⁹³ Szőnyi, György Endre. *Kacsanyúl? Shakespeare V. Henrikjének két filmváltozata*. *Apertura*, 2007 nyár

⁴⁹⁴ Cooper. *The American Shakespeare Theatre*. 148-49., *New York Times*, 15 June 1969. Idézi Smith, Emma. *Op.cit.* 65.

manipuláció produktuma. Filmrészlet mutatja például Hitler csapatainak bevonulását Párizsba, miközben Henrik tisztelgésüket fogadja. A háttérfüggönyön ábrázolt királyok és királynők bármikor felcserélhetőek korabeli hírességekkel és politikusokkal, mint ahogyan közülük néhány valóban Hitler, Sztálin, Billy Graham, vagy éppen valamely futball sztár képmásává is változik.⁴⁹⁵

Talán nem meglepő, hogy Franciaországban a darabot első ízben csak 1999-ben mutatták be, az Avignon-i Fesztiválon. Thomas Healey 1994-ben megjegyzi, hogy V. Henrik modern francia feldolgozásban egy „perverz állat” lenne.⁴⁹⁶ Phillipe Torretton pedig öt évvel később a kritikák szerint valóban egy kegyetlen, hirtelen haragú királyt formált meg, aki állandóan szítja a tüzet: „Shakespeare valóban hencegő kreteknak ábrázolja a franciákat. Attól tartok azonban, hogy manapság saját honfitársaim is meglehetősen ilyenek – azaz inkább arrogánsak a csatatéren, semmint hatékonyak.”⁴⁹⁷ – írja a *Guardian* kritikusa.

A huszonegyedik századi brit feldolgozások közül kiemelhető a 2002-ben Cardiffban Richard Hand *V. Henrik* rendezése, mely a futball és a rögbi ikonográfiáját kihasználva, a spin-doktorok tanácsaira támaszkodó, de a darab végén a Kórus által a földre taszított angol király ábrázolásával a háború és erőszak elítélése, s a nemzetek, kisebb csoportok közötti összefogás hangsúlyozása melletti voks.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Hortman, Wilhelm. *Shakespeare on the German Stage: The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, 222. Idézi Smith, Emma, op.cit. 65.

⁴⁹⁶ Healy. „Remembering with advantages”. In: Hattawy, Sokolva, Roper. Op.cit. 177.

⁴⁹⁷ *Guardian*, 1999 július 12. Idézi Smith, Emma. Op.cit. 66.

⁴⁹⁸ Hand, Richard. „Shakespeare, Soccer, and Spin-doctors: Staging a Contemporary Henry V; Henry V at Chapter Arts Centre, Cardiff, Wales, UK, November 2002”. in: *College Literature*, 31.4., 2004 ősz, 61-71.

6.2. Az eszményi uralkodó.

1973 (Békéscsaba): Sándor János rendezése

Sándor János rendezése – hasonlóan a trilógiaként bemutatott Lancaster-tetralógia előző darabjaihoz – továbbra is a hatalom és az ember viszonyát boncolgatta. „Aki hatalmat képvisel, nem emberfeletti lény az, ő is csak ember. Tehát éljen is úgy, mint egy ember. Az *V. Henrik* előadása ezt a humanista magatartást hangsúlyozza.”⁴⁹⁹ – olvashatjuk az egyik kritikában. A rendezés másik alap gondolata, hogy a hatalomnak nem szabad eltorzítania viselőjét.⁵⁰⁰

Sándor János célja tehát az ideális uralkodó bemutatása volt. A rendező elmondása szerint abból az aspektusból közelített, hogy a király saját országa és nemzete szempontjából jó. Ma is gyakran tapasztalja Magyarországon, hogy szeretjük magunkat deheroizálni, s szerinte az egyik bajunk az, hogy kevés ideált mutatunk a színpadról, holott a színpad tanít, az valójában egy katedra.⁵⁰¹ A békéscsabai *V. Henrik* rendezése során egy ilyen ideál felmutatására törekedett, s az idolt a maga hibáival együtt kívánta ábrázolni. Hasonlóan más produkciókhoz, itt is azt az instrukciót adta a királyt alakító színésznek, Csernák Árpádnak, hogy aki hőst akar játszani, annak először meg kell nézni a darabban, hogy a drámai karakter mitől félhet, s azt kell legyőzni, mivel csupán ezáltal válhat valaki hőssé. Ebben a darabban egy ilyen lehetőség volt például, hogy mikor a mű elején a francia követ felkeresi a királyt s teniszlabdákat hoz neki, akkor a király nem hirtelen felháborodásában egyszerűen visszaküldi

⁴⁹⁹ Nánay, István. „Klasszikusok ma”. Op.cit.

⁵⁰⁰ Bárti, Mihály. „V. Henrik-bemutató Békéscsabán”. Op.cit.

⁵⁰¹ „Én pedig nagyon rossz véleménnyel vagyok a mostani színházról. Nem a tehetséggel van gond, hiszen tele vagyunk tehetséges emberekkel. Hanem megfelelni akaró színház a mienk. Megfelelni Nyugatnak, megfelelni a világszínháznak, a világszínházi fesztiválnak – csak az önmön népünknek nem akarunk megfelelni. Holott Lorca azt írja, hogy annak a színháznak, amelyik nem a népe szívét, gondolatát ábrázolja, nincs joga színháznak neveznie magát. És ez igaz. A mi bajunk ez. Szégyelljük a múltunkat, szégyellünk becsületesnek lenni. Nem divat. Szégyellünk szépek lenni.” Interjú Sándor Jánossal. Szege, 2010. április 9.

azokat, hanem kivesz először két teniszlabdát, elkezdi velük zsonglörködni, aztán pedig egy harmadikat is, s azokkal zsonglörködvé mondja el a monológot: „Kedves, hogy így tréfál velünk a herceg. / Ajándékát és fáradságokat / Köszönjük; e labdákhöz igazítjuk / Ütönket, s Isten kegyelméből akkor / Franciaországba megyünk a szet –et / Eljátszani, mely apja koromáját / A hálón átüti.”⁵⁰² Hiszen egy ilyen királyra már oda kell figyelni – mondja a rendező.⁵⁰³

A színpadképben és a díszlet elemeiben a tetralógia korábbi darabjaihoz (*II. Richárd, IV. Henrik*) képest az államhatalom szilárdabbá válása mutatkozott meg.

A forgószínpadra felépített deszka-alumíniumcső-hullámpalalemez-létra-lépcső-kombináció, ahogyan elfordul, lehet ostromlott erőd, bástyaszeglet, utca Londonban, vagy fogadóterem a francia király kastélyában. De hogy éppen mi, azt nekünk nézőknek kell a szituációknak megfelelően képzeletünkben továbbépíteni. A jellegzetesen és hangsúlyozottan mai anyagokból készített díszlet [...] egyszerre hű a shakespeare-i kopár színpadhoz, és utal a XX. századra.⁵⁰⁴

A történelmi múlt és a jelen közötti kapcsolat ábrázolásának létjogosultságára magyarázatként szolgálhat a középkori lovagok páncélzatát idéző, láncszemekből szőtt függöny, mely az előadás kezdetén a színpadot választotta el nézőtértől. Ezen keresztül a néző átláthat a múltba, a sodronyfüggöny ugyan elválasztja őt a színpadon életre keltett világtól, de egyúttal azt is jelzi, hogy köze van mindahhoz, ami ott történik.⁵⁰⁵

Jelmezek tekintetében – szintén hasonlóan a tetralógia előző darabjaihoz – a modern kosztümök dominálnak, a jelmeztervező ezúttal is Vágvölgyi Ilona volt. A darab három

⁵⁰² Shakespeare, William. *V. Henrik*. 1. felvonás, 2. szín (ford.: Vas István). in: *Shakespeare összes drámái. I. Királydrámák*, Budapest: Európa Könyvkiadó, 497.

⁵⁰³ Interjú Sándor Jánossal. Szeged, 2010. ápr. 9.

⁵⁰⁴ Nánay, István. „Klasszikusok ma”. Op.cit. 27.

⁵⁰⁵ Bátki, Mihály. „IV. Henrik-bemutató Békéscsabán”. Op.cit.

tábora – az angol király és udvara, a francia udvar, és a tömeg - élesen elkülönült egymástól a jelmezek vonatkozásában is. Az angolok viselete hasonlított leginkább a korabeli fiatalok ruhájára, hiszen Henrik király matt bőrdzsekiben, magas nyakú sűrű pulóverben és rojtos szárú csizmában volt, a katonák pedig sátorlapot terítettek magukra. A francia udvar tagjai vakító fehér, utcai ruhákban díszlegtek, s a tábornagyot csupán az különböztette meg a többi főúrtól, hogy rajta nem zakóforma, hanem négy nagyzebes, öves kabátka volt. A harácsoló, léhűtő társaság öltözete pedig szedett-vedett, színes, rongyos, mindenben túlzásokra hajló volt.⁵⁰⁶ A fényképek tanúsága szerint melegítőfelsőt, kapucnis mellényt és félrekapott sapkát viseltek.

A táborokat az eltérő mozgással is jellemezte a bemutató. A király és környezete csupa mozgás volt, kúsztak a harcok során, a hálólhelyük és ülőalkalmatosságuk a csupasz föld volt, s könnyed mozdulatokkal mászták meg az ostromlott vár falát. A franciák finomkodó-pipiskedő mozdulataival szemben Bardolphék keveset mozogtak, nehézkesek és rusztikusak voltak.⁵⁰⁷

Sándor János arra a kérdésre, hogy vajon miért nem mutatható be nálunk önállóan, nem drámaciklus részeként a mű, így válaszol:

Én azt gondolom, hogy Krisztus történetét előszeretettel állítanák színpadra mindig, hiszen egy nagyon mozgalmas történet. De ha csak Krisztus mennybemenetelét akarnák, akkor azt mondanák, hogy unalmas. Mi az, hogy jön egy jó, aki végig jó?⁵⁰⁸

Sándor rendezésében tehát a darab hagyományos értelmezését láthatták a békéscsabai nézők, tanító szándékkal – hiszen „a színpad katedra” – ábrázolta a hazája szempontjából

⁵⁰⁶ Nánay, István. „Klasszikusok ma”. Op.cit. 27.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ Interjú Sándor Jánossal. 2010. április 9.

ideális királyt, vezetőt, aki azonban „meztelenségében (maga is) csak ember.” A darabbeli fiatal, energikus Henrik király és Sándor János ideális uralkodója éles kontrasztban állt Magyarország akkori idős politikai vezetőjével. A király ilyen ábrázolása már önmagában is rendezői véleménynyilvánítás és társadalomkritika. Ha pedig felidézzük az egyik ítésvéleményét, kiderül, hogy a bemutató egyik legerőteljesebb jelenete az volt, mikor a döntő csata előtt Henrik áruházban – sátorlapba burkolózva – katonái közé megy megtudni, hogy milyen a hangulat és harcra buzdítani őket. Ekkor hangzik fel a nevezetes, az emberséges hatalomról szóló monológ is. Sándor rendezésében azonban a hitvallás elvesztette monológjellegét, mivel a katonák közbeszólásainak erőteljes hangsúlyozásával valóságos dialógus, vita kerekedett.⁵⁰⁹ A katonák valóban magukkal egyenrangú emberként veszekedtek a királlyal, s vágták szemébe az uralkodójuknak szóló vádakat: „Akkor lenne inkább itt egy szál maga, mert bizonyos lehetne abban, hogy kiváltanák, sok szegény ember élete pedig megmaradna.” Valamint: „Márpedig ha ezek az emberek nem jól haltak meg, fekete napja lesz a királynak, aki rossz halálba vezette azokat, akiktől az engedelmesség megtagadása ellentmondana minden alattvalói rendnek.”⁵¹⁰ A békéscsabai színpadon tehát az egyszerű emberek is kimondhatták a vádakat az uralkodónak.

A kritikákra egyébként ez esetben is jellemző, hogy sokkal többet megtudunk belőlük a darab értelmezéséről, a főhős jelleméről, mint magának az előadásnak a megvalósulásáról. A főszereplő játékan kívül a többi szereplőről alig olvashatunk. A rendező kezdeményezését több helyen is méltatják, hiszen azon túl, hogy vidéki színházban vállalkozott egy ilyen nagyszabású feladatra, maga a darabválasztás is rendkívül bátor tettnek minősült, hiszen „Shakespeare nagyon nyíltan vagy nem túlságosan virágnyelven politizál is ezekben a drámákban.”⁵¹¹ Sándor János is ezt tette a békéscsabai színpadon.

⁵⁰⁹ Nánay, István. „Klasszikusok ma”. Op.cit. 27.

⁵¹⁰ Shakespeare, William. *V. Henrik*. IV. felvonás. 1. szín (ford. Vas István). in: *Shakespeare összes drámái. Királydrámák*. 551., 552.

⁵¹¹ Sass, Ervin. „V. Henrik”. *Békés Megyei Népiújság*, 1973. január 21.

6.3. Ironikus távolságtartás és deheroizálás.

1986 (Várszínház): Kerényi Imre rendezése

A Várszínház királydráma-ciklusában a Vámos László rendezte *IV. Henrik* után ismét Kerényi Imre vette át a direktori stafétabotot. Kerényi maga is úgy nyilatkozik, hogy a darab önálló megrendezése nem jutott volna eszébe,⁵¹² s néhány kritikában arról is olvashatunk, hogy a bemutató kizárólag amiatt jött létre, hogy éppen ez a darab következett: „Feltehetően arról van szó, hogy a Nemzeti vállalkozása, a királydráma-sorozat „kis mechanizmusa” forgatta egymás mellé az *V. Henriket* és Kerényi Imrét,”⁵¹³ s mivel most „könyörtelenül” ez a dráma következett, színre kellett vinni.⁵¹⁴

Kerényi egy, a premier előtt pár nappal készített interjújában nyilatkozott arról, hogyan értelmezi újra ezt a művet is a huszadik századi magyar közönség számára:

A győzelem (az agincourt-i csata) egyperces eredményt hozott a történelemben. Az angol támadás Franciaországra ha jogilag alátámasztható is, mindenképpen vitatható. Ezzel az érdekháborúval mi csak akkor tudnánk azonosulni, ha angolok lennénk. [...] Ezért az *V. Henrik* számunkra a Jan Kott-i értelmezés felől közelíthető meg: a hatalom „nagymechanizmusáról” szól. A hatalomért való marakodás modellje teátrumban játszódik. Ezért kell teátrális eszközökkel megvalósítani. Ez indokolja az előadás stílusát.⁵¹⁵

⁵¹² Interjú Kerényi Imrével. 2010. február 9.

⁵¹³ Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 21.

⁵¹⁴ Csáki, Judit. „Idézőjelben. Az *V. Henrik* a Várszínházban”. *Új Tükör*, 1987. január 4.

⁵¹⁵ Ézsaiás, Erzsébet. „Az *V. Henrik* próbáján a Várszínházban”. *Film-Színház-Muzsika*, 1986. november 29.

A rendező elmondta azt is, hogy bár az előkészületek során megtekintette Laurence Olivier legendás filmjét, melynek jelenetei az életben – például a normandiai partraszállással – szinte megismétlődtek, így teremtve meg a filmművészet és a történelem egybeesésének ritka pillanatát. Ez az út azonban számunkra nem járható, csupán a dűrenmatti: a távolságtartás iróniája.⁵¹⁶ Anglia és Franciaország háborúja tehát a magyar néző számára nem több, mint üres színjáték.

Kerényi rendezése a *János király* és a *II. Richárd* stílusát folytatta – természetesen díszlet és jelmez tekintetében is -, s bár a bemutató némileg kényszer hatására született, a kritikák igen érdekes, rendhagyó feldolgozásról számoltak be, amely – ahogyan az ilyen produkcióknál lenni szokott – megosztotta az ítézeteket. A rendező elmondása szerint az egész drámaciklust elvitték vendégszerepelni Ausztriába is, ahol osztatlan sikert aratott.⁵¹⁷

Kerényi mind az angoloktól, mind pedig a franciáktól egyaránt „távolságot tartó iróniája” („angol vagy francia kormány – eben guba”⁵¹⁸), a két nemzet történelmét és a politikai retorikát éles kritikával illető koncepciója végigvonult az egész bemutaton, és igen ötletes megjelenési formákban öltött testet.

Kerényi dupla szereposztással dolgozott, a szimmetrikus színjátszás hét színésznél jelentett dupla alakváltozást. Erre azért is nyílt kiváló lehetőség, mert az angoloknak és a franciáknak nincs közös jelenetük. A Kórust alakító Mácsai Pál még további hét szerepet alakított, a többieknél azonban rang szerint oszlottak meg a dupla szerepek: V. Henriket és a Dauphinet például Funtek Frigyes alakította, de ugyanaz a színész keltette életre többek között Exeter és VI. Károly, valamint Westmoreland és a tábornagy figuráját is.

Jelmezek tekintetében mindezt úgy oldották meg, hogy egy semleges alapruhára különböző köpenyek kerültek. Nem a karakterek jellemzésére volt a fontos, hiszen a személyiségértéktelenedés kifejezése, a militáns uniformizáltság hangsúlyozását tüzte ki célul

⁵¹⁶ Ibid.

⁵¹⁷ Interjú Kerényi Imrével. 2010. február 16.

⁵¹⁸ Ézsaiás, Erzsébet. „Az V. Henrik próbáján a Várszínházban”. Op.cit.

a bemutató. Az egymással szemben álló katonai tábor tagjai ugyanazok az emberek voltak. A jelmezek konkrét huszadik századi helyzeteket idéztek, ilyen például a brit flotta jól ismert kék köpenye vagy a búcsúzkodó bakák zöld posztókabátja.⁵¹⁹

A - Kerényi szavaival szólva - színházban való marakodás teátrális eszközökkel való kifejezésére valóságos ötletparádét vonultatott fel a rendező, számos figyelemreméltó vizuális és hangeffektust alkalmazva. A nagy csata kezdetén például elhangzott egy lövés, amire a magasból egy óriási ponyva hullt alá. Ez a padlón felpúposodott, s az alászorult levegőtől olyan volt, mintha hullámszava – ebben a „tengerben” taposták egymást a katonák. Később Fluellen kapitány egy hatalmas bombával a kezében panaszkodott a többi, haditudományban járatlan tisztre, majd eldobta az aknát, ami olyan óriási pukkanással robbant, hogy „majdnem behaltak.”⁵²⁰ A színpadon feltörték két tojást – az egyik kemény, a másik nyers -, pisztolyból füstkarikákat eregettek, majd cigarettára is gyújtottak.⁵²¹ A csata reggelén a francia urak önfeledten pezsgőztek, ömlött belőlük a fecsegő öntudat, végül már értelmetlenül dobálták a szavakat, így kerültek bele halandzsaszövegükbe az olyan focista nevek, mint például Platini, Altobelli, Rossi vagy éppen Maradona.⁵²² Fehér szmokingos zenészek játszottak, lent táncot lejtettek a hölgyek és az urak, Mácsai Pál cilinderesen vezényelte a táncot, kissé a *Kabaré* konferansziéjára emlékeztetve.⁵²³ Kiváló, és az előadás legjobban megoldott jelenetének tartják az angol, skót és a walesi kapitány abszurd eszmecseréjét. A walesi hagyományról papoló Fluellen és „azs én nemzetemről” fröcsögő skótszoknyás Macmorris ugyanis pompás karikatúrái voltak a „saját levében fővő, saját gőzében nekiveresedő, korlátoltsága fedőjébe ütköző elvakult nacionalizmusnak.”⁵²⁴

⁵¹⁹ Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 22.

⁵²⁰ Almási, Miklós. „Háborús nyelvecskék. Shakespeare V. Henrikje a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. december 22.

⁵²¹ Csáki, Judit. „Idézőjelben. Az V. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

⁵²² Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 23.

⁵²³ Morvay, István. „Shakespeare-orfeum. Az V. Henrik a várszínházban”. *Esti Hírlap*, 1986. december 16.

⁵²⁴ Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 23.

A kritikákban nagy hangsúlyt kap annak taglalása, hogy vajon a Henriket és a Dauphent alakító Funtek Frigyesnek sikerült –e, egyáltalán sikerülhet –e mindkét drámai figura megjelenítése, egymástól való elkülönítése. Hogy ennek megítélésében megoszlanak a vélemények, nem meglepő. Egyes ítések szerint Funtek játékból kiderült „Henrik valóságos nagysága,“⁵²⁵ s kitűnően mutatta föl a két figurában fellelhető azonosságokat, anélkül, hogy összemosta volna a két drámai Más vélemények szerint azonban egy színész számára a két szerep ilyen formában való eljátszása eleve megoldhatatlan, így az eredmény sem lehet jó:

Funtek Frigyes [...] elvész a figurák között, s gesztusaiból egy különlegesen semleges színhatást sikerül létrehoznia. Még megszokott romantikus karakterét sem ölti fel, annyira leköti őt a rendezői utasítások pontos végrehajtása. Nem is csoda, ha két figura helyett egy sem jön létre.⁵²⁶

Egy másik kritikus úgy érvel, hogy Funtek néhány esetben meg tudta valósítani ezt a valóban nem könnyű feladatot – például amikor az Agincourt előtti hideg őszi reggelen magabiztos hódító ledobja válláról az uralkodás terhét, alakítását azonban mégis megsínylette, hogy „fontosabb érdekesnek lennie, mint mélynek.“⁵²⁷

Egy részletes elemzésben viszont az olvasható, hogy ha nem is végig, de Funtek mindkét drámai karakter lényegét meg tudta ragadni. Két nagyon erőteljes pillanatot említ a kritikus: az egyik a Dauphin-nel kapcsolatos, aki a franciák hajnali ivászatán szinte tombol, vedeli a pezsgőt, gögösen üvöltözik és harsányan dalol. Funtek azonban érzékeltetni tudta, milyen sápadt és halálrészán, riadt és önpusztító ez a tombolás. A másik jelenet a magára maradt Henrikkel kapcsolatos, aki sírva kaparná magát a földbe, hogy uralkodói szerepét ledobja elbújjon a világ előtt. A könnyezve szűkülő, összekucorodott király fölött megállt

⁵²⁵ Almási, Miklós. „Háborús nyelvecskék. Shakespeare V. Henrikje a Várszínházban”. Op.cit.

⁵²⁶ Csáki, Judit. „Idézőjelben. Az V. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

⁵²⁷ Koltai, Tamás. „Shakespeare: V. Henrik”. *Kritika*, 1987/2.

Gloster, aki néhány év múltán már az új uralkodó védnöke lesz. Funtek pedig ijedten felül, miközben arcán az utolsó titkától megfosztott, pőrén kiszolgáltatott, védtelen ember rettenete ült. A színész alakításában tehát e leírás szerint „a világnak mutatott szerep mögött mindvégig jelen van a győzelemtől is, vereségtől is rettegő, magányosan nyűszítő ember.”⁵²⁸

Egyáltalán nem biztosan problematikus tehát az, hogy – bár jó pár kritikus így látta - nem különült el végig és mindig a két szerep s ezáltal a két drámai figura, (az elemzésekből egyébként is nagyrészt az olvasható ki, hogy egyes jelenetekben nagyszerűen kirajzolódta bizonyos jellemvonások mindkét figurából), hiszen Kerényi célja pontosan a két ön-heroizáló, militáns drámai alak egymásba vetítése, a mindkettőtől való „ironikus távolságtartás” ábrázolása volt.

Hasonlóan megosztó a kritika Mácsai Pál nyolcas szereposztásával és szerepjátszásával kapcsolatban. Az inszalag-szakadás következtében járógipszet viselő színész azonban néhány hét kényszerpihenő után – amikor az előadások is elmaradtak – újra színpadra állt, az előadás pedig – melynek szellemétől amúgy sem idegen a groteszk és a bizarr – egy „átigazító” próba után ügyesen alkalmazkodott Mácsai korlátozott mozgásához és gipszéhez.⁵²⁹ Mindez csak érdekesebbé és még inkább kuriózumává tette az amúgy sem szokványos feldolgozást.

Felvetődött az is, hogy a végig fergeteges tempóban zajló, ironikus hangvételű előadás során pont azok a jelenetek voltak kevésbé sikeresen megoldottak, ahol a darabban is a komikus felhang az uralkodó:

Kerényi és színészei szinte minden jelenetbe megpróbálnak humort préselni.

Furcsa módon ez olyankor sikerül nehezebben, amikor az író szándéka szerint is

⁵²⁸ Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 24.

⁵²⁹ „Királydráma-különlegesség”. *Film-Színház-Muzsika*, 1987. február 24.

komikus helyzetekkel van dolgunk. Nym, Pistol és Bardolph vérszegény trióján túlzott gesztusokkal, hangos handabandázással próbálnak segíteni.⁵³⁰

Túlzásnak minősült a franciák egy részének fölösleges raccsoltatása⁵³¹, ahogyan a francia király *János vitézből* importált agylágyítása is, aki fordítva tette fejére a koronát, és vizelési ingerrel küszködött. Így „szegény király – nincs jobb szó rá - olyan hülyévé válik, hogy szinte igazságosnak találjuk a háborút, mely egy idiótát megfoszt az országtól.”⁵³² Az utóbbi észrevételek arra is irányulnak, hogy ezeknél a jeleneteknél Kerényi mégiscsak részrehajló volt az angolok javára. Még ha esetleg lehetett is néha ilyen érzése a nézőnek, ezt egyáltalán nem lehet a rendezés hibájának felróni, hiszen nem lehet mindig ennyire patikamérlegesen kiszámítani az arányt.

Kerényi ötletparádéja kivétel nélkül lenyűgözte a kritikusokat: „Nem titkolom, hogy engem ez a játékosság, ez az ironikus (szemtelen) alaphang, s főképp a színpadi ötletek karneválja lebilincsel, sőt leszerelt.”⁵³³ – olvashatjuk egyik elemzésben. „Számos szándékos anakronizmus, rengeteg sziporkázó ötlet, ragyogóan megkoreografált jelenetek teszik igen szórakoztatóvá az előadást.”⁵³⁴ – írja egy másik ítéző, s a sort még számos további elismerő véleménnyel folytathatnánk.

Színházi élményként tehát kivétel nélkül minden kritikus nagyra értékelte az előadást, s több helyütt azt is olvashatjuk, hogy a közönség is igen jól szórakozott. A színháznak pedig ez a lényege. Az olyan „hibák” megemlítése azonban, hogy például Kerényi rendezése általános gesztusokban mondott gunyoros véleményt a történelemről, s ezzel eleve bagatellizálta, eljelentéktelenítette a tétet⁵³⁵, vagy hogy „a geg-petárdák szünet nélküli

⁵³⁰ Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 23.

⁵³¹ Róna, Katalin. „V. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1986. december 13.

⁵³² Bérczes, László. „Harrytől Henrikig. Shakespeare-királydrámák a Nemzeti Színházban”. Op.cit. 23.

⁵³³ Almási, Miklós. „Háborús nyelvleckék. Shakespeare V. Henrikje a Várszínházban”. Op.cit.

⁵³⁴ Takács, István. „Színe, visszája. Az V. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

⁵³⁵ Koltai, Tamás. „Shakespeare: V. Henrik”. Op.cit.

pukkanása, a szemkápráztató, virtuóz rendezői ötletroham” mögül nem tűnt ki, mit akart mondani a rendező ezzel az előadással⁵³⁶, valamint hogy „az egész olyan (volt) mint valami népünnepély”⁵³⁷, amiből azonban nem derült ki, kit és miért ünnepelnek, azt mutatja, hogy a kritika – úgy tűnik – mégsem bocsátja meg egy rendezőnek, ha Shakespeare ürügyén ennyire önálló gondolattal és eredeti megközelítéssel áll elő. Mert így mégsem „hű” Shakespeare-hez, hiszen egy ilyen interpretációban a shakespeare-i karakterek nagysága a háttérben marad, vagy egy olyan darabban is működtette a Nagy Mechanizmust, melyben „Shakespeare leállítja” azt.

Nem biztos azonban, hogy egy előadáson ennyire számon kell kérni a rendező Nagy Mechanizmusra való „helytelen” hivatkozását. Bár a „helytelen hivatkozás” megemlítése az ítéskész részéről a drámakritika alapos ismeretére vall,⁵³⁸ az értelmetlen harc, a hódító háború vonulata végighúzódik a darabon, s meglehetősen sok áldozatot „bedarál”, noha a király valóban nem abból kifolyólag képtelen sokáig élvezni a hódítás során megszerzett francia területeit, mert egy jogtalan trónkövetelő megfosztja koronájától, hanem egyszerűen azért, mert pár év múlva meghal, s akkor az ország újra anarchiába hull – ahogyan ezt a darab végén a Kórustól meg is tudjuk.

Egyébként is úgy tűnik, hogy Kerényi következetes volt a maga elgondolásrendszerén és gondolatmenetén belül.⁵³⁹ A közönség jól szórakozott, s ezek szerint a színpadi energia – Volker Klotz szavaival szólva - felszínre került, a „túlságosan ütődött,” saját lábában elbotló, zeneszóra sasszézva járó francia király ellenére; az egyszer az angol, néhány perccel később pedig már a francia tábor jelmezébe bújó, folyton szerepet cserélő figurák által benépesített „népünnepélyen” is.

⁵³⁶ Takács, István. „Színe, visszája. Az V. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

⁵³⁷ Barta, András. „V. Henrik. Shakespeare-bemutató a Várszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1987. január 3.

⁵³⁸ Koltai, Tamás. „Shakespeare: V. Henrik”. Op.cit.

⁵³⁹ Róna, Katalin. „V. Henrik”. Op.cit.

A bemutató kíméletlen kritika volt az öntelt angol király, a gógós dauphen és az agyalágyult francia király személyében megnyilvánuló politikai vezetés ellen, s a groteszk, ironikus színjátszósdi nem kímélt se hazaszeretetet, sem pedig hódító háborút. Kerényi egyedi, ötletgazdag feldolgozása azonban felveszi a versenyt bármely kuriózumnak tartott, külföldi – Anglián belüli és kívüli – produkcióval. Osztozhatunk az alábbi kritikus véleményében: „Reveláció ez a Kerényi rendezte előadás, [...] mert a rendező abszolút eredeti megközelítési módot talált, s leleményét kitűnő csapatmunkával valósítja meg.”⁵⁴⁰

⁵⁴⁰ Morvay, István. „Shakespeare-orfeum. Az V. Henrik a Várszínházban”. Op.cit.

7. FEJEZET. ÖSSZEGZÉS

A Kádár-rendszer hetvenes és nyolcvanas éveiben a hazánkban addig ritkán bemutatott Lancaster-tetralógia (*II. Richárd, IV. Henrik* 1-2. rész, *V. Henrik*) darabjainak népszerűsége megnőtt. Több esetben előfordult az is, hogy ugyanabban az évben egyszerre két bemutató is műsorra került, vagy pedig ugyanaz a rendező többször is feldolgozott egy történelmi drámát. A dolgozat ennek okait és következményeit, a bemutatók által beindított vagy éppen igazolt kulturális és történelmi folyamatokat, valamint azok jelenre gyakorolt hatását vizsgálja.

A múltbeli előadások rekonstruálása eleve nem lehet célkitűzés, azonban analizisük is meglehetősen problematikus, hiszen legtöbb esetben csupán színikritikák, szöveggönyvek, némi képanyag és jobb esetben rendezőkkel készített interjúk állnak rendelkezésre. Az elemzést nehezíti, hogy a totalitárius rendszerekben – így a Kádár-korszakban is – átpolitizált, cenzúrázott és öncenzúrázott elemzéseket olvashatunk csupán, ezért is van szükség a vizsgálódáshoz más tudományágak bevonására, s lehetőség szerint a még ma is élő alkotókkal folytatott beszélgetésekre. A kérdés azonban tovább bonyolódik azáltal, hogy az előadások elemzésével kapcsolatban nincs segítségül hívható pontos magyar terminológia, sőt magának a tudományterületnek is többféle, párhuzamosan futó elnevezése létezik, például *előadáskritika*, *előadás tanulmányok*, vagy legújabban – Márkus Zoltán szóhasználatával élve – a *Shakespeare-Performance-Studies*.

Mivel az előadások elemzése már egy ideje fontos részét képezi a Shakespeare-tudománynak, jogosan merül fel a kérdés, mi újdonságot adhat a *Shakespeare-Performance-Studies* a korábbi gyakorlathoz képest. A legnagyobb módszertani ígéret talán a múltbeli Shakespeare-előadások kulturális és antropológiai elemzésében lehet. Az elemzés

elsődlegesen nem az adott előadás esztétikai értékelését tűzi ki célul, hanem azokra az ideológiai, kulturális és politikai (sőt akár gazdasági) folyamatokra koncentrál, melyeket az adott előadás létrehoz, megjelenít vagy esetleg magában rejt. Az „új klón” a színházat a társadalmi és politikai drámák és rituálék színhelyének fogná fel – a Kádár-korszakban például a társadalomkritika platformjával -, s különösen érdekelnék a Shakespeare-előadások által exponált politikai, társadalmi és kulturális kérdések, például esetünkben szerepük a rendszerváltás felé vezető úton, vagy a színikritikák értékelése, stílusuk és tartalmuk változtatásának szükségessége, vagy éppen a kritikusok és a színház (vagy a kritikusok és a közönség) közötti párbeszéd átalakításának kívánalma.

Az elemzés tárgya pedig nemcsak a színpadi előadás, hanem a közönség, a személyzet és a színházi épület, illetve egyéb más fentemlített kulturális folyamatok, melyekben a Shakespeare-mítosz megjelenik. Természetesen az a tény, hogy múltbeli előadásokat és ahhoz kapcsolódó folyamatokat vizsgálunk egy problematikus korszakban, bizonyos fokig behatároltá teszi az elemzést, s a rendelkezésre álló forrásokat a megszokottnál sokkal erőteljesebb kritikával szükséges kezelni.

A *Performance Studies* oldaláról nézve az „új klón” legfontosabb részesedése egyrészt az előadás fogalmának kiterjesztése (proto-performansz és utóhatás, illetve a „széles spektrumú szemlélet”), másrészt pedig az antropológiai megközelítés lehet, a Shakespeare-tudomány felől viszont Shakespeare kitüntetett szerepének feldolgozása. Shakespeare mint szerző több szempontból értelmezhető: a szöveg speciális funkciójaként vagy pedig a szöveg értelmezésének, illetve kisajátításának melléktermékeként. Shakespeare „mítosz,” „kultusz,” „fétis,” aki Barthes híres-hírhedt elméletével ellentétben „nem halt meg,” így a szerző fogalmának kiiktatása helyett annak átértelmezése szükséges.

Shakespeare-t mint kultuszt, mítoszt, fétist, a kommunista ideológia különösen kisajátította. Hazánkban is folytatódott az előző korszakokból átörökített Shakespeare-kultusz

ápolása, melyet a kultúrpropaganda különösen szorgalmazott. A drámaköltő magyar szocialista szerző lett, a magyar irodalom és színházi kultúra része. A magyar Shakespeare-kultusz közvetve hozzájárult a színészet társadalmi megbecsüléséhez, szintre emelt, *communitas* élményt is nyújtott. A népművelés eszköze lett, a kultuszhoz tartozás jóleső érzését nyújtva a kevésbé iskolázottaknak is.

Paradox módon azonban mindez egyúttal szubverzív is volt, hiszen a színpad kiválóan alkalmasnak bizonyult társadalomkritika gyakorlására, a pódium ugyanis – Kazimir Károly szavaival szólva –, „feszült időszakokban arra is való, hogy kimondja, amit mások csak gondolnak,” s ezt a rendezők ki is használták. A színházi társasjátéknak azonban a közönség is része, akik ha látják, hogy a bűnös király elbukik, katarzist élnek át, s elégedetten távoznak a színházból. A hatalom birtokosaiban pedig lelkiismeret furdalást ébreszthettek a színházban látottak, s eleinte ugyan tiltakoztak, de egy idő után maguk is igent mondtak, s tüntetően tapsoltak. A színpad és a társadalom kettős tükre így nézett szembe egymással, s állandóan reflektált a másikkal kapcsolatos történésekre.

A színház, efemerális voltának köszönhetően, az Aczél György nevéhez fűződő híres-hírhedt „három T”-rendszerben a túrt kategóriába tartozott, ami azt jelenti, hogy a színházak viszonylagos szabadsággal rendelkeztek repertoárjaik összeállítását illetően. A Lancaster-tetralógiát a hetvenes évek elején megrendező Sándor János, és azt a nyolcvanas évek vége felé, már a rendszerváltáshoz közeledve színpadra állító Kerényi Imre véleménye egybehangzóan az, hogy a cenzúra nagyon ritkán akadályozta őket abban, hogy kifejezzék a színpadon mondanivalójukat. Ha volt betiltás, akkor az valóban „nagyot szól,” de ha már a cenzorok egyszer igent mondtak, nem szóltak bele a megvalósítás részleteibe. Sándor szerint kellő leleményességgel nagyon sok mindent el lehetett mondani a színpadon, hiszen a megfogható hatalom kijátszható. Mindez a rendezők szerint még annak ellenére is így volt, hogy Révész Sándor *Aczél és korunk* című könyvében arról olvashatunk, hogy a nyolcvanas

évektől kezdve – menteni próbálva a menthetetlent – az Agit-Prop. Bizottság újra szorított a színházak ellenőrzésén például azért, hogy a kialakult gyakorlathoz képest korábban bekérték a műsortervet, s az addigiaknál több darabot hagytak ki abból.

Ez a példa is azt mutatja, hogy egy bomlásnak indult rendszert már nem lehet cenzúrával, rendeletekkel és besűgőhálózattal megmenteni. Bár Ständeisky Éva történész szerint a Kádár-korszakban kezdettől fogva megjelent a lassú bomlás, melynek során reformperiódusok és konzervatív visszarendeződési kísérletek váltották egymást.

A hetvenes, de még inkább a nyolcvanas évekre a Shakespeare-t kisajátító Keleti blokkban enyhülés következett be, melynek következtében a bátor és tehetséges rendezők egyre nyíltabban fejezhették ki gondolataikat a színpadon. A cenzúra ugyanis kreatív interpretálókat szül. Magyarországon ebben az időszakban felnőtt egy új generáció, melynek már nem voltak emlékei a háborúról, így a „gulyáskommunizmus” kínálta relatív jólét és „szabadság” illúziójával sem voltak többé megvezethetők. Aczél Györgynek pedig ekkorra nem maradt energiája arra, hogy ezzel a generációval újrakösse azt a paktumot, melyet az idősebbekkel sok esetben meg tudott kötni, hogy az „ostor és mézesmadzag” politikát alkalmazva „kegygazdálkodást” folytathasson velük, s kénye-kedve szerint irányíthassa őket.

Ez a bomlási folyamat a színházban úgy követhető nyomon, hogy a pódiumon egyre nyilvánvalóbbá váltak a politikai rendszerrel való elégedetlenségre történő utalások. A hetvenes évekbeli bemutatók kapcsán még csak rendezői interjúból tudható meg például az, hogy a *IV. Henrik*-ben a csata után a sebesülteket és a halottakat úgy fektették egymás mellé Sándor János színpadán, ahogyan az 1956-os forradalomban tették. A nyolcvanas évek második felében azonban már a színikritikákban is olvashatók olyan részletek, hogy például a Várszínház-beli *II. Richárd*-ban John of Gaunt-ot műtőasztalon infúzióval, huszadik századi orvosi asszisztencia mellett segítették át a halálba, a jelentéseket írógépen írták, a száműzötteket határőrök motozták meg, a kertészt vodkával csöndesítették el, a király

gyilkosa pedig útlevelet kapott. A szegedi 1985-ös *IV. Henrik*-ben a király halálakor a híradókból ismert gyászzene szólt, a halottat szertartásosan, kítüntetési kíséretében körbehordozták a színpadon, ahogy a „nagy halottakat mostanában”, az új király elé pedig vörös szőnyeget gördítettek, ami személyi kultuszt sugallt. A háttérfüggönyön megjelenő béke szimbólumról, a háromsztatú körről és a „mir” (béke) feliratról még írtak a színikritikák, arról azonban nem, hogy a színpadra felvitt tankcsapda-szerű díszleten a „Ruszki damoj!” felirat is látható volt. Ezt ugyanis – Sándor szavaival – „senki nem akarta észrevenni.”

Az efféle utalásokat persze a kritika többször stílusterésnek, botor utalásoknak, főlöleges aktualizálásnak tartotta, máskor ötletesnek ugyan, de azért mégsem Shakespeare-hez illőnek. A színikritikákban ugyanis Shakespeare-hez és a drámaszöveghez való „hűség” volt az elsődleges, s ha ez nem volt meg, az előadás ritkán kaphatott pozitív visszhangot. Jellemző továbbá a kritikákra, hogy legtöbbször nem az előadás megvalósulásának mikéntjével foglalkoztak – a komolyabb kritikákban természetesen erről is szó esik -, hanem a szerző, de még inkább a dráma méltatásával, a darabban ábrázolt történelmi kor és a szereplők elemzésével, vagy éppen a mához (a bemutató idejéhez) szóló üzenet megfogalmazásával. Mindez éles kontrasztban állt a korabeli irodalomelméleti irányzatokkal, hiszen azokban már a hatvanas években megjelent a „szerző halála,” a szövegek értelmezésének a szerzőtől többé-kevésbé független volta, de legalábbis a szöveg fluiditásának felismerése.

Ezzel szemben hazánkban a színikritika egész diskurzusa az ideológiai nézetek parafrázisa volt, melyet úgy reinterpretáltak, hogy illeszkedjen a színpadon tárgyalt kérdésekhez. Az egész társadalom, különösen a művészek és az értelmiségiek, hamar megtanulták a játékszabályokat, és próbáltak módot keresni a személyes nézet, többek között az eltérő politikai vélemény és társadalomkritika kifejezésére. Nagyon hamar egy „kódolt nyelv” keletkezett mind a színpadon, mind pedig a kritikai írásokban, egy „olvasás a sorok

között” politika, utolsó esélyt kínálva ezzel némi – noha korlátozott – szabadság fenntartására. A kritikusok készen álltak arra, hogy használják ezt a nyelvet, és párbeszédet teremtsenek a színházcsinálókkal és a közönséggel, amely azonban már nem a színházról szólt, hanem a szabadságról, az ellenállásról és a kétségbeesésről. A színház csupán alkalmat, néha pusztán ürügyet kínált arra, hogy be lehessen kapcsolódni egy ilyen párbeszédbe.

Nekünk is elsősorban ennek a kódolt nyelvnek a segítségével hívásával van lehetőségünk arra, hogy betekintést nyerjünk egy elmúlt korszak színielőadásaiba, kultúrájába, történelmébe. Nagyon fontos a kommunikáció, hiszen még a múltban történt jelentős események, előadások is csak akkor kelhetnek újra életre – Schechner szavaival szólva – ha megpróbáljuk felidézni azokat, kutatjuk és beszélünk róluk.

A múltról pedig, különösen ha az még oly közeli, ellentmondásokkal teli és feldolgozatlan, mint a Kádár-rendszer, emlékezni és kommunikálni kell. Lehetőség szerint minél tárgyilagosabban, ami lényegesen könnyebb a fiatalabb generációnak, amelynek már nem egész életét kell(ett) totalitárius rendszerben leélnie. Mégis, az idősebb generáció tagjai is azt vallják, hogy a feldolgozatlan múltat meg kell próbálni feldolgozni. Nem úgy, hogy – Aczél Ágnes, Aczél György kisebbik lányának szavaival szólva – mintegy „felnégyeljük” a múlt rendszer kétségkívül fel nem menthető politikusait, és nem is úgy – Sándor János rendezőt idézve -, hogy „a fürdővízzel együtt a gyereket is kiöntjük.” Hanem úgy, hogy a lehetőségekhez képest minél árnyaltabb képet igyekszünk festeni a korszakról. Mindez nem könnyű, de a két generáció közötti megfelelő párbeszéddel talán lehetséges. József Attila sokat idézett gondolatával zárva: „A harcot, amelyet őseink vívtak, / békévé oldja az emlékezés / s rendezni végre közös dolgainkat, / ez a mi munkánk; és nem is kevés.”⁵⁴¹

⁵⁴¹ József, Attila. *A Dunánál*. 1936.

8. FÜGGELÉK 1

A dolgozatban szereplő előadások színlapjai

II. Richárd

Körszínház, Budapest, 1962

Fordította: Somlyó György

Jelmez: Láng Rudolf

Rendezte: Kazimir Károly

Díszlet: Rajkai György

Zene: Blum Tamás

<i>II. Richárd</i>	-	Bodrogi Gyula
<i>Lancaster hercege</i>	-	Kőmíves Sándor
<i>York hercege</i>	-	Mádi Szabó Gábor
<i>Bolingbroke</i>	-	Latinovits Zoltán
<i>Aumerle</i>	-	Deák B. Ferenc
<i>Mowbray</i>	-	Prókai István
<i>Northumberland</i>	-	Szatmári István
<i>Ross</i>	-	Horesnyi László
<i>Hövér</i>	-	Győri Emil
<i>Carlisle püspök</i>	-	Huszár László
<i>Királyné</i>	-	Kohut Magda
<i>Gloster hercegné</i>	-	Kassai Ilona

Thália Színház, Budapest, 1965

Fordította: Somlyó György

Jelmez: Láng Rudolf

Rendezte: Kazimir Károly

Díszlet: Rajkai György

Zene: Blum Tamás

<i>II. Richárd</i>	-	Somogyvári Rudolf, Mécs Károly
<i>John of Gaunt</i>	-	Kovács Károly
<i>York hercege</i>	-	Inke László
<i>Bolingbroke</i>	-	Nagy Attila
<i>Aumerle</i>	-	Bálint András f.h.
<i>Mowbray</i>	-	Buss Gyula
<i>Salisbury</i>	-	Tándor Lajos
<i>Surrey</i>	-	Lázi István
<i>Bushy</i>	-	Besztercei Pál
<i>Bagot</i>	-	Szilassy Gyula
<i>Green</i>	-	Kollár Béla
<i>Northumberland</i>	-	Kautzky József
<i>Percy</i>	-	Ernyey Béla f.h.
<i>Ross</i>	-	Boray Lajos
<i>Fitzwater</i>	-	Fellegi István
<i>Carlisle püspök</i>	-	György László
<i>Westminster apátúr</i>	-	Fenyő Aladár
<i>Sir Pierce of Exton</i>	-	Orbán Tibor f.h.

<i>A királyné</i>	-	Drahota Andrea f.h., Balogh Zsuzsa f.h.
<i>York hercegné</i>	-	Komlós Juci
<i>Gloster hercegné</i>	-	Temessy Hédi

Jókai Színház, Békéscsaba, 1971

Fordította: Somlyó György	Díszlet: Csányi Árpád
Jelmez: Vágvölgyi Ilona	Zene: Stark Tibor
Rendezte: Sándor János	

<i>II. Richárd</i>	-	Szoboszlai Sándor
<i>Bolingbroke</i>	-	Körtvélyessy Zsolt
<i>John of Gaunt</i>	-	Körösztös István
<i>York hercege</i>	-	Solti Bertalan
<i>Northumberland</i>	-	Lengyel János
<i>Mowbray</i>	-	Gonda György
<i>Bushy</i>	-	Gálfy László
<i>Carlisle püspök</i>	-	Cserényi Béla
<i>York hercegné</i>	-	Cseresnyés Rózsa
<i>Gloster hercegné</i>	-	Tóth Gabriella
<i>Kertész</i>	-	Valkay Pál

Nemzeti Színház, 1976

Bemutató: 1976. március 12.

Fordította: Somlyó György	Díszlet- és jelmez: Keresú Ilona
Zene: Simon Zoltán	Dramaturg: Benedek András
A rendező munkatársa: Bodnár Sándor	Szenikusz: Bakó József
Rendezte: Major Tamás	

<i>II. Richárd</i>	-	Őze Lajos
<i>John of Gaunt</i>	-	Tyll Attila
<i>York hercege</i>	-	Gelley Kornél
<i>Bolingbroke</i>	-	Avar István
<i>Aumerle</i>	-	Szacs vay László
<i>Mowbray</i>	-	Csurka László
<i>Surrey</i>	-	Szokolay Ottó
<i>Salisbury</i>	-	Tarsoly Elemér
<i>Bushy</i>	-	Benedek Miklós
<i>Bagot</i>	-	Izsóf Vilmos
<i>Green</i>	-	Horkai János
<i>A királyné</i>	-	Bodnár Erika
<i>York hercegné</i>	-	Máthé Erzsi
<i>Gloster hercegné</i>	-	Csernus Mariann
<i>Northumberland</i>	-	Agárdy Gábor

<i>Henry Percy</i>	-	Téri Sándor
<i>Lord Ross</i>	-	Konrád Antal
<i>Lord Willoughby</i>	-	Velenczey István
<i>Lord Fitzwater</i>	-	Versényi László
<i>Carlisle püspök</i>	-	Raksányi Gellért
<i>Westminster apátúr</i>	-	Gyórfy György
<i>Sir Pierce of Exton</i>	-	Pathó István

Vígshízház, 1984

Fordította: Somlyó György

Jelmez: Jánoskúti Márta

Mozgás: Novák Ferenc, Pintér Tamás

Rendezte: Marton László

Díszlet: Fehér Mikós

Zene: Szigeti István

A rendező asszisztense: Bátki Ildikó

<i>II. Richárd</i>	-	Gálffi László
<i>Bolingbroke</i>	-	Lukács Sándor
<i>John of Gaunt</i>	-	Gáti József
<i>Aumerle</i>	-	Szerémi Zoltán
<i>York hercege</i>	-	Miklósy György
<i>Mowbray</i>	-	Sörös Sándor
<i>Northumberland</i>	-	Szatmári István
<i>Bushy</i>	-	Méhes László
<i>Bagot</i>	-	Rudolf Péter
<i>Green</i>	-	Sipos András
<i>Királyné</i>	-	Venczel Vera
<i>York hercegné</i>	-	Bánki Zsuzsa
<i>Gloster hercegné</i>	-	Tábori Nóra

Várszízház, 1986

Bemutató: 1986. március 2.

Fordította: Somlyó György

Jelmez: Vágó Nelly

Rendezte: Kerényi Imre

Díszlet: Csikós Attila

Zene: Kemény Gábor, Kocsák Tibor

<i>II. Richárd</i>	-	Bubik István
<i>York hercege</i>	-	Fonyó István
<i>John of Gaunt</i>	-	Ferenczy Csongor
<i>Bolingbroke</i>	-	Hirtling István
<i>Aumerle</i>	-	Mácsai Pál, Bagó Bertalan
<i>Mowbray</i>	-	Trokán Péter
<i>Surrey</i>	-	
<i>Scroop</i>	-	Tahi József
<i>Salisbury</i>	-	
<i>Fitzwater</i>	-	Izsóf Vilmos
<i>Bushy</i>	-	Pathó István

<i>Bagot</i>	-	Szersén Gyula
<i>Green</i>	-	Szokolay Ottó
<i>Northumberland</i>	-	Nagy Zoltán
<i>Percy</i>	-	Téri Sándor
<i>Carlisle</i>	-	Vereckey Zoltán
<i>Westminster</i>	-	Pataky Jenő
<i>Királyné</i>	-	Peremartoni Krisztina
<i>Gloster hercegné</i>	-	Kohut Magda
<i>York hercegné</i>	-	Zolnay Zsuzsa

IV. Henrik

Jókai Színház, Békéscsaba, 1972

Bemutató: 1972. január 7.

Fordította: Vas István
Jelmez: Vágvölgyi Ilona
Rendezte: Sándor János

Díszlet: Csányi Árpád

<i>IV. Henrik</i>	-	Lengyel János
<i>Harry herceg</i>	-	Körtvélyessy Zsolt
<i>Hővér</i>	-	Csernák Árpád
<i>Falstaff</i>	-	Simon György
<i>Westmoreland gróf</i>	-	Körösztös István
<i>Northumberland grófia</i>	-	Cserényi Béla
<i>Mowbray</i>	-	Lukács József
<i>Lord Hastings</i>	-	Kovács József
<i>Scroop, yorki érsek</i>	-	Gálfy László
<i>Balga</i>	-	Halász László
<i>Hallga</i>	-	Sarlai Imre
<i>Poins</i>	-	Garai Róbert
<i>Pistol</i>	-	Széplaky Endre
<i>Peto</i>	-	Varga Károly
<i>Clarence</i>	-	Varga Mária
<i>Gloster</i>	-	Török Virág
<i>Biró</i>	-	Székely Tamás
<i>Sürge kocsmárosné</i>	-	Demeter Hedvig
<i>Lepedő Dolly</i>	-	Szentirmay Éva

Nemzeti Színház, Budapest, 1980

Fordította: Vas István
Jelmez: Vágó Nelly
Mozgástervező: Dölle Zsolt
Dramaturg: Fodor Géza

Díszlet: Pauer Gyula
Zene: Jeney Zoltán
Szcenikus: Bakó József
A rendező munkatársa: Bodnár Sándor

Rendezte: Zsámbéki Gábor

<i>IV. Henrik</i>	-	Bessenyei Ferenc, Sinkovits Imre
<i>Harry herceg</i>	-	Cserhalmi György
<i>Falstaff</i>	-	Kállai Ferenc
<i>Northumberland</i>	-	Avar István
<i>Hóvér</i>	-	Oszter Sándor
<i>Főbíró</i>	-	Ungváry László
<i>Bardolph</i>	-	Gelley Kornél
<i>Poins</i>	-	Benedek Miklós
<i>Peto</i>	-	Sinkó László
<i>Franci</i>	-	Szacsvay László
<i>Yorki érsek</i>	-	
<i>Pistol</i>	-	Sinkovits Imre
<i>Balga</i>	-	Agárdi Gábor
<i>Hallga</i>	-	Kun Vilmos
<i>Bibircs</i>	-	Balkay Géza
<i>Sürge asszony</i>	-	Gobbi Hilda
<i>Lepedő Dolly</i>	-	Pécsi Ildikó

Szegedi Nemzeti Színház, 1985

Bemutató: 1985. december 6.

Fordította: Vas István
Jelmez: Molnár Zsuzsa
Rendezte: Sándor János

Díszlet: Mira János
Zene: Presser Gábor

<i>IV. Henrik</i>	-	Mentes József
<i>Harry</i>	-	Szirmai Péter
<i>Falstaff</i>	-	Király Levente
<i>Westmoreland</i>	-	Kovács Zsolt
<i>Blunt</i>	-	Flórián Antal
<i>Northumberland</i>	-	Lengyel János
<i>Hotspur</i>	-	Kőszegi Ákos
<i>Mortimer</i>	-	Galkó Bence
<i>Glendower</i>	-	
<i>Archibald</i>	-	Jakab Tamás
<i>Poins</i>	-	Jachinek Rudolf
<i>Pistol</i>	-	Gerencsér Lajos
<i>Sürge asszony</i>	-	Hőgye Zsuzsa
<i>Lepedő Dolly</i>	-	Szabó Ildikó

Várszínház, Budapest, 1986

Bemutató: 1986. május 9.

Fordította: Vas István
Jelmez: Vágó Nelly
Rendezte: Vámos László

Díszlet: Csikós Attila
Zene: Kemény Gábor, Kocsák Tibor

<i>IV. Henrik</i>	-	Hirtling István
<i>Harry</i>	-	Funtek Frigyes
<i>Lancaster</i>	-	Bagó Bertalan
<i>Clarence</i>	-	Kassai Károly
<i>Gloster</i>	-	Kerekes József, Győri Péter
<i>Blunt</i>	-	Pathó István
<i>Warwick</i>	-	Ferenczy Csongor
<i>Northumberland</i>	-	Nagy Zoltán
<i>Percy</i>	-	Téry Sándor
<i>Lady Percy</i>	-	Götz Anna, Juhász Róza
<i>Worchester</i>	-	Szokolay Ottó
<i>Glendower, Douglas</i>	-	Kertész Péter
<i>Mortimer</i>	-	Izsóf Vilmos
<i>Falstaff</i>	-	Kállai Ferenc
<i>Bardolph</i>	-	Marsányi Gábor
<i>Pistol</i>	-	Dózsa László
<i>Poins</i>	-	Szersén Gyula
<i>Peto</i>	-	Botár Endre
<i>Sürge asszony</i>	-	Vass Éva, Csernus Mariann
<i>Lepedő Dolly</i>	-	Esztergályos Cecília

V. Henrik

Jókai Színház, Békéscsaba, 1973

Fordította: Németh László
Jelmez: Vágvölgyi Ilona
Rendezte: Sándor János m.v.

Díszlet: Csányi Árpád

<i>V. Henrik</i>	-	Csernák Árpád
<i>Bedford herceg</i>	-	Csengeri Erzsébet
<i>Gloster herceg</i>	-	Varga Mária
<i>Exeter gróf</i>	-	Szerencsi Hugó
<i>Westmoreland gróf</i>	-	Körösztös István
<i>Canterbury-i érsek</i>	-	Sarlai Imre
<i>Cambridge gróf</i>	-	Zsilák András
<i>Sir Thomas Grey</i>	-	Simon József
<i>Gower</i>	-	Garai Róbert
<i>Fluellen</i>	-	Lengyel János
<i>Macmorris</i>	-	Székely Tamás
<i>Bates</i>	-	Háromszéky Péter
<i>Williams</i>	-	Kovács Lajos
<i>Pistol</i>	-	Bicskey Károly
<i>Bardolph</i>	-	Széplaky Endre
<i>Nym</i>	-	Vajda Károly

9. FÜGGELEK 2

Képek a dolgozatban szereplő bemutatókról

II. Richárd - bemutatók



Latinovits Zoltán (Bolingbroke) és
Bodrogi Gyula (II. Richárd)
Körszínház, 1962



Óze Lajos (II. Richárd)
Nemzeti Színház, 1976



Keserü Ilona színpadképe
Nemzeti Színház, 1976



Gálfi László (II. Richárd) és
Lukács Sándor (Bolingbroke)
Vígyszínház, 1984



Mácsai Pál (Aumerle) és Bubik István (II. Richárd)
Várszínház, 1986



Bubik István (II. Richárd)
Várszínház, 1986



A király meztelen. Bubik István (II. Richárd).
Hirtling István (Bolingbroke) és a temetői angyalok.
Várszínház, 1986

IV. Henrik – bemutatók



Lengyel János (IV. Henrik) és
Körtvélyessy Zsolt (Harry herceg)
Békéscsaba, 1972



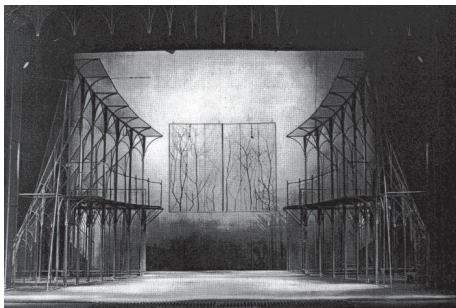
Bessenyei Ferenc (Falstaff)
Magyar Televízió, 1977



Kállai Ferenc (Falstaff)
Nemzeti Színház, 1980



Benedek Miklós (Poins),
Kállai Ferenc (Falstaff)
és Cserhalmi György (Harry herceg)
Nemzeti Színház, 1980



Csikós Attila díszlete
Nemzeti Színház, 1980



Funtek Frigyes (Harry herceg) és
Hirtling István (IV. Henrik)
Várszínház, 1986

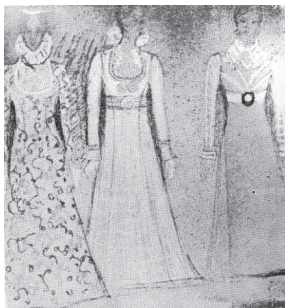
V. Henrik – bemutatók



Lengyel János (Fluellen) és
Csernák Árpád (V. Henrik)
Békéscsaba, 1973



Csernák Árpád (V. Henrik) és
Lengyel János (Fluellen)
Békéscsaba, 1973



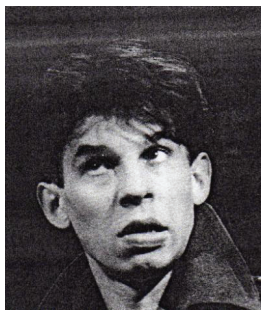
Vágvölgyi Ilona jelmeztervei
Békéscsaba, 1973



Csernák Árpád (V. Henrik) és Kalmár Zsuzsa
Békéscsaba, 1973



Funtek Frigyes (V. Henrik)
Várszínház, 1986



Funtek Frigyes (a Dauphin)
Várszínház, 1986



Az udvarlási jelenet.
Götz Anna (Katalin) és Funtek Frigyes (V. Henrik)
Várszínház, 1986

10. BIBLIOGRÁFIA

- Aaltonen, Sirkku. *Time-sharing on stage. Drama Translation in Theatre and Society*. Multilingual Matters Ltd., 2000.
- Aczél György, a kulturátor. *Kádár után az örök második*. XXI. Század - Kormos Gyula. <http://www.rtlhirek.hu/cikk/104561>
- Aczél György, féltávolból. *Az Archívum titkai*. <http://168ora.hu/cikk.php?id=336>
- Antal, Gábor (szerk.). *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985.
- Antal, Gábor (szerk.). *Színházművészetünkről*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983.
- Antal, Gábor. *Major Tamás*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1982.
- Arisztotelész. *Poétika*. ford. Sarkady János. <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/human/szepirod/kulfoldi/arisztot/poetika/poetika.htm>
- Assman, Jan. *A kulturális emlékezet: írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 1999.
- Barthes, Roland. „Death of the Author” (1977) [URL:http://faculty.smu.edu/dfoster/theory/Barthes.htm](http://faculty.smu.edu/dfoster/theory/Barthes.htm)
- Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Benedek, Marcell. *Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1963.
- Bentley, Eric. *A dráma élete*. Pécs: Jelenkor, 1998.
- Berez János. *Kádár élt...2 - az velünk van!*. Budapest: Duna International Kft., 2008.
- Berry, Ralph. *Changing Styles in Shakespeare*. London: George Allen and Umrin, 1981.
- Berry, Ralph. *Shakespeare in Performance*. London and New York: St. Martin’s Press, 1993.
- Bevington, David. *This Wide and Universal Theatre. Shakespeare in Performance Then and Now*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

- Bial, Henry (szerk.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Bristol, Michael, and McLuskie, Kathleen (szerk.). *Shakespeare and Modern Theatre*. London: Routledge, 2001.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Avon Books, 1969.
- Bulman, James C. „Introduction”. in Bulman, James C. (szerk.). *Shakespeare, Theory and Performance*. New York: Routledge, 1996.
- Chernaik, Warren. *The Cambridge Introduction to Shakespeare's History Plays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Cs. Szabó, László. *Shakespeare*. Esszék. Budapest: Gondolat, 1987.
- Dávidházi, Péter. „Isten másodszületje”. *A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza*. Budapest: Gondolat, 1989.
- Dávidházi, Péter. *The Romantic Cult of Shakespeare: Literary Reception in Anthropological Perspective*. London: MacMillan Press, 1998.
- Davis, Tracy C. *The Cambridge Companion to Performance Studies*. Illinois: Northwestern University, 2008.
- De Marinis, Marco. *A néző dramaturgiája. Egy valószínűtlen asszociáció*.
http://www.literatura.hu/szinhaz/nezoi_dramaturgia.html
- Dobson, Michael, Wells, Stanley (szerk.). *The Oxford Companion to Shakespeare*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Dollimore, Jonathan, Sinfield, Allan (szerk.). *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- Dromgoole, Dominic. *Will & Me. How Shakespeare Took Over My Life*. London: Penguin Books, 2007.
- Eyre, Richard. *Changing Stages: A View of the British Theatre in the Twentieth Century*. London: Bloomsbury, 2000.

- Forgács, István. *Előnyt kovácsolni minden hátrányból – Beszélgetés Edélényi Jánossal és Veszela Kazakovával.*
http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=401&oldal_azon=1
- Garber, Marjorie. *Symptoms of Culture.* New York: Routledge, 1998.
- Géher, István, Tabi, Katalin (szerk.). „Látszanak, mert játszhatók”. *Shakespeare a színpad tükrében. Esszék, tanulmányok.* Budapest: Sárosi Kiadó és Nyomdaipari Kft., 2007.
- Greer, Germaine. *Shakespeare.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- Hattaway, Michael, Sokolova, Boika, and Roper, Derek: *Shakespeare in the New Europe.* Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994.
- Healy, Thomas. Remembering with Advantages: Nation and Ideology in *Henry V*, in Michael Hattaway, Boika Sokolova, Derek Roper. *Shakespeare in the New Europe.* Sheffield: Sheffield Academic Press, 1994, 174 – 93.
- Hevesi, Sándor. *Amit Shakespeare álmodott.* Budapest: Magvető, 1964.
- Hodgdon, Barbara. *Henry IV, Part Two.* Manchester: Manchester University Press, 1993.
- Hodgdon, Barbara, Worthen, William B. *A Companion to Shakespeare and Performance.* Blackwell Publishing Ltd., 2005.
- Hoenselaars, Ton (szerk.). *Shakespeare and the Language of Translation.* (The Arden Shakespeare: Shakespeare in Language). London: Thomson Learning, 2004.
- Holland, Peter, Worthen, W. B. (szerk.). *Theorizing Practice: Redefining Theatre History.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Holderness, Graham: *Shakespeare Recycled: The Making of Historical Drama,* Harvester Wheatsheaf, 1992.
- Holderness, Graham (szerk.). *The Shakespeare Myth.* Manchester: Manchester University Press, 1988.
- Holderness, Graham. *Cultural Shakespeare: Essays in the Shakespeare Myth.* University of Hertfordshire Press, 2001.

- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge, 2006.
- Imre Zoltán. *A diktatúra teátralitása és a színház emlékezete: Rákosi Mátyás és a Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia előadása*. <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/405.htm>
- Izsák, Lajos. *Rendszerváltástól rendszerváltásig. Magyarország története 1944 – 1990*. Budapest: Kulturtrade Kiadó, 1998.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kastan, David Scott. *Shakespeare and the Book*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Kazimir, Károly. *A népművelő színház*. Budapest: Magvető, 1972.
- Kazimir, Károly. *Színház a Városligetben és egyéb történetek*. Budapest: Magvető, 1986.
- Kazimir, Károly. *Thália örök*. Budapest: Szabad Tér, 1998.
- Kazimir, Károly. *Világirodalom a Körszínházban*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- Kékesi Kun, Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007.
- Kékesi Kun, Árpád. *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. <http://zeus.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/402.htm>
- Kékesi Kun, Árpád. *Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve*. <https://mail.google.com/mail/?ui=2&view=bsp&ver=qvgepcgurkovy>
- Kékesi Kun, Árpád. *Tükörképek lázadása. A dráma és színház retorikája az ezredvégen*. Budapest: József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 1998.
- Kidnie, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. London: Routledge, 2009.
- Kiernander, Adrian. *Ariane Mnouchkine* (Directors in Perspective Series), 1993.

- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. „Performance Studies”, in Bial, Henry (szerk.). *The Performance Studies Reader*. New York: Routledge, 2004.
- Klein, Holger, Dávidházi, Péter (szerk.). *Shakespeare and Hungary – A Publication of the Shakespeare Yearbook Volume 7*. Lewiston: The Edwin Meller Press, 1996.
- Kniezsa, Veronika. Egy bukás grammatikája: Falstaff és a tegezés. in Fabiny, Tibor, Géher, István, (szerk.). *Új Magyar Shakespeare-Tár*. Budapest: Modern Filológiai Társaság, 1988.
- Koltai, Tamás. *Bohóc ül a koronában. Színkritikák*. Budapest: Palatinus, 2002.
- Koltai, Tamás. *Major Tamás. (A Mester monológja)*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- Koltai, Tamás. *Színházfaggató*. Budapest: Gondolat, 1978.
- Kott, Jan. *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970.
- Kőrösi Zsuzsanna – Molnár Adrienn. „Ha valami tabu, akkor azt az emberek lassan eltemetik...” *A megtorlás következményei az ötvenhatosok második nemzedékének életében*. <http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmányok/kadarrendszer/tabu>
- Latour, Bruno. *We Have Never Been Modern*. Harvester Wheatsheaf, 1993.
- Lengyel, György (szerk.). *A színház ma, Írók, rendezők, színészek vallomásai korunk színházáról*. Budapest: Gondolat, 1970.
- Loxley, James. *Performativity*, New York: Routledge, 2007.
- Lőkös, Ildikó. *Emlékezés Paál Istvánra*.
<http://dramaturg.szin haz.org/lokos/interjuk/palisti.shtml>
- Madison, D. Soyini, Hamera, Judith (szerk.). *The SAGE Handbook of Performance Studies*. Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications, 2006.
- Makaryk, Irena R., Price, Joseph G. (szerk.). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

- Maller, Sándor, Ruttkay, Kálmán (szerk.). *Magyar Shakespeare-Tükör. Esszék, tanulmányok, kritikák*. Budapest: Gondolat, 1984.
- Matazó, Nakamura. *Kabuki az öltözőben és a színpadon*. Ford. Fábri Péter. Budapest: Gondolat, 1992.
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: from Discipline to Performance*. New York: Routledge, 2001.
- Molnár, Adrienn (szerk.). *A „Hatvanas Évek” emlékezete*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004.
- Nagy, Gabriella Ágnes. *Peter Brook – Transzkulturális Shakespeare-előadások*.
<http://www.phil-inst.hu/recepcio/htm/4/408.htm>
- Nánay, István. *Indul a Katona. Egy színházalapítás háttere*.
<http://beszelo.c3.hu/99/02/20nanay.htm>
- Nánay, István. *Partizán attitűd. Paál István pályájáról*. <http://fek.vfmk.hu/00000016/04.html>
- Phelan, Peggy, Lane, Jill. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998.
- Rabkin, Norman. 'Either/Or: Responding to *Henry V*'. in *Shakespeare and the Problem of Meaning*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1981.
- Rainer M., János (szerk.). *A „Hatvanas Évek” Magyarországon*. Budapest: 1956-os Intézet, 2004.
- Rautavuoma, Veera, Kovala, Urpo, Haverinen, Eeva (szerk.). *Cult, Community, Identity*. Publications of the research Centre for Contemporary Culture 97, University of Jyväskylä, Printed at Gummerus Kirjapaino Oy, Vaajakoski 2009.
- Révész Sándor. *Aczél és korunk*. Budapest: Sik Kiadó, 1997.
- Romsics, Ignác (szerk.). *Mitoszok, legendák, tévhitek a 20. századi magyar történelemről*. Budapest: Osiris, 2002.
- Romsics, Ignác. *Magyarország története a 20. században*. Budapest: Osiris, 2002.

Sándor Zsuzsanna. *Aczél György és kortársai. Ítélezések nélkül.*

<http://www.168ora.hu/arte/itelkezesek-nelkul-32444.html?fejezet=0>

Sándor Zsuzsanna. *Aczél György és kortársai. Ítélezések nélkül.*

<http://www.168ora.hu/arte/itelkezesek-nelkul-32444.html?fejezet=1>

Schndl, Veronika. *Socialist Shakespeare Productions in Kádár-Regime Hungary. Shakespeare Behind the Iron Curtain.* UK: The Edwin Mellen Press, 2008.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction.* 2. (jav.) kiadás. New York: Routledge, 2006.

Schechner, Richard. *Performance Theory.* Routledge Classics. 2. (jav.) kiadás. New York: Routledge, 2003.

Smith, Emma (szerk.). *King Henry V. (Shakespeare in Production).* Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Shaughnessy, Robert. *The Shakespeare Effect.* New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Shurbanov, Aleksander, and Sokolova, Boika. *An East-European Appropriation: Painting Shakespeare Red.* Newark: University of Delaware Press, 2001.

Shewring, Margaret. *King Richard II., (Shakespeare in Performance)* Manchester: Manchester University Press, 1996.

Standeisky, Éva. *Cipő fűzővel. A hatalom és az irodalmi elit.*

<http://www.rev.hu/portal/page/portal/rev/tanulmányok/kadarrendszer/cipofuzo>

Standeisky, Éva. *Politikafüggő színház.*

<http://epa.oszk.hu/00900/00995/00012/pdf/szemlestad.pdf>

Stribny, Zdenek. *Shakespeare and Eastern Europe.* New York: Oxford University Press, 2000.

S्यान, J.L. *The Shakespeare Revolution.* Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

Suller, Gabriella. *Irónia... és mélyebb értelem.* <http://beszelo.c3.hu/00/0910/31suller.htm>

- Takáts, József (szerk.). *Az Irodalmi Kultusz kutatás Kézikönyve*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.
- Takáts, József. *Ismerős idegen terep*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2007.
- Theatre Criticism Today*. Croatian Centre of ITI – Unesco, Zagreb, 2001.
- Ungvári, Tamás. *Világszínház*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- Valachi, Anna. *A színjátékos életei. (A főszerepben Őze Lajos*. Budapest: Hunga- Print Nyomda és Kiadó, 1993.
- Varga, Ágota. *Aczél I-II. rész (DVD)*. Mokép. 2009.
- Worthen, W.B. *Shakespeare and the Authority of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Worthen, W.B. *Shakespeare and the Force of Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Worthen W.B., Holland, Peter (szerk.). *Theorizing Practice. Redefinig Theatre History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Zarrilli, Phillip B., et al. (szerk.). *Theatre Histories: An Introduction*. New York: Routledge, 2006.

- Ablonczy, László. „Ütemzavar. A II. Richárd a Vígsházban”. *Film Színház Muzsika*, 1984. október 6.
- Almási, Miklós. „Háborús nyelvleckék. Shakespeare V. Henrikje a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. december 22.
- Almási, Miklós. „Jól nevelt csínytevések. A IV. Henrik a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. június 11.
- Almási, Miklós. „Második János király. Shakespeare II. Richárdja a Várszínházban”. *Népszabadság*, 1986. március 19.
- Almási, Miklós. „Shakespeare: II. Richárd”. 1984.
- Almási, Miklós. „Shakespeare: IV. Henrik”. *Színház*, 1981. február
- All but unabridged. Split premiere of 'Henry IV' at the National, *Daily News*, 1980. december 3.
- Ambrus Tibor riportja a békéscsabai Jókai Színházban, *Rádió*, 1971. ápr. 20.
- Apáti, Miklós. „Nemzeti Színház. II. Richárd”. *Film Színház Muzsika*, 1976. március 21.
- Apáti, Miklós. „Színházi levél: Egyszer egy királyfi”. *Film Színház Muzsika*, 1981. január 3.
- Bánkuti Gábor beszámolója a főpróbán, *Esti Magazin*, 1984. szeptember 18. 18.30 /Kerekes/
- Barta, András. „Falstaff: Simon György”. *Film Színház Muzsika*, 1972. február
- Barta, András. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1976. március 21.
- Barta, András. „II. Richárd. Bemutató a Várszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1986. május 6.
- Barta, András. „IV. Henrik. Shakespeare-bemutató Békéscsabán”. *Magyar Nemzet*, 1972. január 28.
- Barta, András. „V. Henrik. Shakespeare – bemutató a Várszínházban”. *Magyar Nemzet*, 1987. január 3.
- Barta, András. „Shakespeare: Sir John Falstaff”. *Film Színház Muzsika*, 1975. augusztus 2.

- (bátki). „A címszerepben Bessenyei Ferenc. Sir John Falstaff”. *Film színház Muzsika*, 1977. május 28.
- Bátki, Mihály. „Egy dráma – két este. A IV. Henrik próbáján a Nemzetiben. A IV. Henrik próbáján a Nemzetiben”. *Film Színház Muzsika*, 1980. november 8.
- Bátki, Mihály. „IV. Henrik”. *Magyar Hírlap*, 1972. január 12.
- Bátki, Mihály. „V. Henrik. Shakespeare – bemutató Békéscsabán”. *Magyar Hírlap*, 1973. január 17.
- Bécsy, Tamás. „Trónbitorlás és következményei”. *Színház*, 1986. július
- Bérczes, László. „IV. Henrik.” *Film Színház Muzsika*, 1986. február 15.
- Bérczes, László. „Harrytól Henrikig. Shakespeare – királydrámák a Nemzeti Színházban”. *Színház*, 1987/3.
- Bernáth, László. „Mogorva barna, pökheni zöld, borus szürke, királyi kék. II. Richárd és az olasz divat – Mit árulnak el a szereplőkről a kosztümök -”. *Esti Hírlap*, 1962. július 10.
- Bernáth, László. „IV. Henrik. Hol hideg – hol életvidám. Bemutató – két estén – a Nemzeti Színházban”. *Esti Hírlap*, 1980. december 8.
- Bernáth, László. „Richárd élveboncolása. Király mai szerelésben”. *Esti Hírlap*, 1971. január 28.
- Bernáth, László. „Shakespeare folytatásokban”. *Esti Hírlap*, 1972. február 3.
- Bogácsi, Erzsébet. „II. Richárd. A Vígyszínház előadása”. *Magyar Nemzet*, 1984. október 4.
- Bogácsi, Erzsébet. „IV. Henrik. A Várszínház előadása”. *Magyar Nemzet*, 1986. május 24.
- Bunkóság vagy szuverenitás. A szerzői jog és a színházi rendezők. *Színház*, 1998/8.
- Csáki, Judit. „A szerző nem bánja. A II. Richárd a Nemzetiben”. *Új Tükör*, 1986. március 13.
- Csáki, Judit. „Idézőjelben. Az V. Henrik a Várszínházban”. *Új Tükör*, 1987. január 4.
- Cs.I. „Békéscsaba: IV. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1972. január 15.

- Csik, István. „Színházi esték Békéscsabán és Debrecenben. V. Henrik – Orpheus az
alvilágban”. *Film Színház Muzsika*, 1973. február 3.
- Daily News*, 1976. március 10. – kép az előadásról
- Demeter, Imre. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Thália Színházban”. *Film Színház
Muzsika*, 1965 / 5.
- Dénes Gábor beszámolója a Nemzeti Színházból, *Színházi Magazin*, 1980. november 16.
- (d-6). „II. Richárd után IV. Henrik. Új Shakespeare-bemutató a Jókai Színházban”. *Békés
Megyei Népijság*, 1972. január 5.
- Dobák, Livia. „Az eszköztelenség eszközei. Kállai Ferenc és Cserhalmi György a IV.
Henrikben”. *Színház*, 1981. május
- Doromby Károly. „Színházi Krónika”. *Vigilia*, 1962. szeptember
- Esti Magazin*, 1980. december 4., Kossuth 18.30
- Ézsaiás, Erzsébet. „Az V. Henrik próbáján a Várszínházban”. *Film Színház Muzsika*, 1986.
november 29.
- (?). „Falstaff izzásban hal meg”. *Filmvilág*, 1977. december 1.
- Fodor, Lajos. „II. Richárd. Shakespeare történelmi tragédiája a Thália Színházban”. *Esti
Hírlap*, 1965. január 27.
- Forgács, István. *Előnyt kovácsolni minden hátrányból – Beszélgetés Edelényi Jánossal és
Veszela Kazakovával.*
http://www.filmkultura.hu/arcok/cikk_reszletek.php?kat_azon=401&coldal_azon=1
- Földes, Anna. „Falstaff és a többiek”. *Nők Lapja*, 1981. január 3.
- Gábor, István. „Figyeltem a tört ütemre is”. II. Richárd-alkításáról beszél Szoboszlai Sándor.
Színház, 1971. 7.
- Gábor, István. „II. Richárd. Shakespeare tragédiája Békéscsabán”. *Magyar Nemzet*, 1971.
január 13.

- Gábor, István. „Thália Színház. II. Richárd”. *Köznevelés*, 1965. február 12.
- g.f. „Shakespeare: II. Richárd”. *Szövőmunkás*, 1965. február 9.
- György, Péter. „A szép Shakespeare. A II. Richárd a Vígyszínházban”. *Színház*, 1984. december
- Havas, Ervin- „II. Richárd. Shakespeare drámája a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1976. március 24.
- h.m. „Több alak egy személyben. II. Richárd: Öze Lajos”. *Esti Hírlap*, 1976. február 26.
- Hunyady, József. „Színházi levél”. *Képes Újság*, 1962. augusztus 4.
- Illés, Jenő. „Meditáció egy témára. Megjegyzések a „II. Richárd” előadáshoz”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 27.
- Ismeretlen szerző cím nélküli cikke, *Film Színház Muzsika*, 1971. január 23.
- Jálics, Kinga. „Jelmez: Jánoskúti Márta. II. Richárd – Vígyszínház”. *Film Színház Muzsika*, 1984. december 1.
- Jálics, Kinga. „II. Richárd – ezúttal a Várszínházban. A királydrámák – korunk drámái”. *Film Színház Muzsika*, 1986. február 15.
- Kállai, Katalin. „A Várban: IV. Henrik”. *Esti Hírlap*, 1986. május 22.
- Kelényi, István. „II. Richárd: Öze Lajos”. *Néző*, 1976. február
- Kemény, György. „A két Henrik Békéscsabán”. *Színház*, 1972. június
- (?). „Királydráma-különlegesség”. *Film-Színház-Muzsika*, 1987. február 24.
- Klotz, Volker. „Az önmagát eláruló színház. Első rész”. *Színház*, 1998/ 8.
- Koltai, Tamás. „A dolgok főiránya”. *Élet és Irodalom*, 1986. május 23.
- Koltai, Tamás. „A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Új Tükör*, 1980. december 28.
- Koltai, Tamás. „Bohóc ül a koronában. A II. Richárd a Nemzeti Színházban”. *Színház*, 1976. június

- Koltai, Tamás. „Conflictus interruptus. A IV. Henrik drámai modellje”. *Színház*, 1981.
február
- Koltai, Tamás. „Formális királypuccs. A II. Richárd a Vígszínházban”. *Új Tükör*, 1984.
szeptember 30.
- Koltai, Tamás. „Kidosám Dráchir”. *Élet és Irodalom*, 1986. március 7.
- Koltai, Tamás. „IV. Henrik. Shakespeare drámája Békéscsabán”. *Népszabadság*, 1972.
február 2.
- Koltai, Tamás. „Sir John Kállai”. *Népszabadság*, 1980. december 29.
- Koltai, Tamás. „Shakespeare: V. Henrik”. *Kritika*, 1987/2.
- Krajczár. „Mit csinált felséged 1398-ban és 99-ben?”. *Gumiipari Hírlap*, 1965. január 26.
- Láttuk, hallottuk. 1976. március 19. 21.44 /11/ V. – Koltai Tamás kritikája
- Láttuk, hallottuk. 1980. december 12. 17.50 *Kossuth*
- Létay Vera. „A két vödör”. *ÉS*, 1976. április 17.
- Lökös, Ildikó. „A II. Richárd a Vígszínházban”. *Népiúság (Heves)*, 1984. október 5.
- „Major Tamás színművész anyagai. Shakespeare II. Richárd c. drámájáról” *Magyar Rádió*, D
1618/1/1
- Mátrai-Betegh, Béla. „II. Richárd. Shakespeare királydrámája a Körszínházban”. *Magyar
Nemzet*, 1962. július 22.
- Mészáros, Tamás. „A II. Richárd a Vígszínházban. „Mind a kettő megmértetett”. *Magyar
Hírlap*, 1984. október 13.
- Mészáros, Tamás. „II. Richárd a Várszínházban ... de nincs benne rendszer”. *Magyar Hírlap*,
1986. március 8.
- Mihalicza, Tamás. „A történelem anyala(i)”. *Pesti Műsor*, 1986. április 9.
- Mihály Gábor kritikája. *Petőfi Rádió*. Láttuk-hallottuk. VII. 28. 18.25.
- M.G.P. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. *Népszabadság*, 1962. július 17.

- Molnár, Gabriella. „János és Richárd”. *Vasárnapi Hírek*, 1986. március 13.
- Morvay, István. „A király meztelen. Asszonyunk, Richárd”. *Esti Hírlap*, 1986. március 13.
- Morvay, István. „Gálffi és Lukács nagy kettőse. Szánandó Richárd. Shakespeare-bemutató a Vígszínházban”. *Esti Hírlap*, 1984. szeptember 2.
- Morvay, István. „Kortársunk, Richárd. A Nemzeti Színház Shakespeare-bemutatója”. *Esti Hírlap*, 1976. március 13.
- Morvay, István. „Shakespeare-orfeum. Az V. Henrik a Várszínházban”. *Esti Hírlap*, 1986. december 16.
- Nagy Judit. „Fel lelkem, fel, ott fõn a te honod...” A II. Richárd próbáján a Kõrszínházban. *Film Színház Muzsika*, 1962. ? 13.
- Nagy, Judit. „II. Richárd – tévére komponálva. A vereség drámája ez”. *Film Színház Muzsika*, 1976. március 6.
- Nagy Péter Színházi Levele. „A II. Richárdról”. *ÉS*, 1965. február 13.
- Nánay, István. „Klasszikusok – ma”. *Színház*, 1973/4.
- (?). „IV. Henrik. Shakespeare-bemutató Békéscsabán”. *Békés Megyei Népiújság*, 1972. január 9.
- (?). „négy árnyék”. *Film Színház Muzsika*, 1962. augusztus 24.
- (?). „Nézõtéri jegyzetek. II. Richárd”. *Muzsika*, 1965. március
- N.I. „Nem csak jellemgrõfok. Shakespeare IV. Henrikjét rendezi Sándor János”. *Dél-Magyarország*, 1985. december 4.
- Nikolényi, István. „IV. Henrik. Shakespeare-ikrek a Kisszínházban”. *Dél-Magyarország*, 1985. december 9.
- n.j. „4 Próbán 4 Színházban”. *Film Színház Muzsika*, 1964. december 11.
- Õze Lajos színmûvész anyagai. „Shakespeare II. Richárd c. drámájának fõszerepõrõl”. *Magyar Rádió*, D 4181/1/1

- (?). „V. Henrik. Shakespeare-dráma a Jókai Színházban”. *Békés Megyei Népiújság*, 1973. január 14.
- Polner, Zoltán. „Bemutató a Kisszínházban. Shakespeare: IV. Henrik”. *Csongrád Megyei Hírlap*, 1985. december 9.
- „Pontos Kritikák (Barabás Tamás, Barta András, Kállai Katalin, Szántó Judit, Takács István)”. *Képes* 7, 1986. december 27.
- Rajk, András. „II. Richárd. Ritkán játszott Shakespeare a Nemzetiben”. *Népszava*, 1976. március 17.
- Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare királydrámája a Körszínházban”. *Népszava*, 1962. július 25.
- Rajk, András. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Thália Színházban”. *Népszava*, 1965. február 5.
- Rajk, András. „IV. Henrik. Shakespeare ikerdrámája a Nemzeti Színházban”. *Népszava*, 1980. december 13.
- R.G. „Az élő Shakespeare. II. Richárd. A Békés megyei Jókai Színház előadásában.”?, 1971. január 17.
- Rideg, Gábor. „Két Színházi Bemutató. Egy királydráma rendezéséről”. *Népszava*, 1972. január 16.
- Róna, Katalin. „II. Richárd”. *Film Színház Muzsika*, 1986. március 15.
- Róna, Katalin. „IV. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1986. május 24.
- Róna, Katalin. „V. Henrik”. *Film Színház Muzsika*, 1986. december 13.
- Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Körszínházban”. *Film Színház Muzsika*, 1962. július 20.
- Sándor, Iván. „II. Richárd. Shakespeare drámája a Thália Színházban”. *Népszabadság*, 1965. február 2.

- Sass, Ervin. „A Shakespeare-ciklus második bemutatója”. *Békés Megyei Népiújság*, 1972. január 13.
- (sebes). „II. Richárd a Tháliában”. *Esti Hírlap*, 1965. január 4.
- Selmeczi, Elek. A maradandóság titka. A IV. Henrik a Nemzeti Színházban”. *Pesti Műsor*, 1980. november 26.
- „Shakespeare: II. Richárdja a Thália színpadán”. Devecseri Gábor beszél róla. *Láttuk-hallottuk, Petőfi*, február 5. 21.40
- (?). „Shakespeare: IV. Henrik. Békéscsabai Jókai Színház. Magyarországi bemutató” *Színházi eseménynaptár*, 1972. január
- (?). „Shakespeare: IV. Henrik”. *Híradó, K.*”. 1986. május 9.
- Somlyó, György. „A II. Richárdról”. *Pesti Műsor*, március 11-17.
- „Stefka István riportja a próbán. Szombat délelőtt”. *Petőfi Rádió*, 1984. szept. 15. 10.00
- Stuber, Andrea. „Bemutató előtt. A II. Richárd”. *Esti Hírlap*, 1986. március 1.
- Stuber, Andrea. „Koronaközelben. A IV. Henrik Szegeden”. *Új Tükör*, 1986. január 26.
- „Színház és/vagy irodalom. Az új Shakespeare-fordításokról”. *Színház*, 1998/8.
- Szombathelyi, Ervin. „II. Richárd. Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyar Hírlap*, 1976. március 24.
- Takács, István. „Henrikek és tanulságok”. *Magyar Ifjúság*, 1981. január 2.
- Takács, István. „Láttuk, hallottuk”. *Petőfi Rádió*, 1984. szeptember 24. 10.45
- Takács, István. „Színe, visszája. Az V. Henrik a Várszínházban”. *Népszava*, 1987. január 8.
- Tarján, Tamás. „II. Richárd. Shakespeare-bemutató a Vígszínházban”. *Népszabadság*, 1984. szeptember 28.
- Tóth Ágnes riportja Kerényi Imrével. „Láttuk, hallottuk”. *Petőfi Rádió*, 1986. március 10. 10.45
- Tóth Noémi interjúja Kerényi Imrével. Budapest, 2010. február 16.

Tóth Noémi interjúja Sándor Jánossal. Szeged, 2010. április 9.

Tóth, Lajos. „Shakespeare: II. Richárd”. *Békés Megyei Népiújság*, 1971. január 14.

Ungvári, Tamás. „II. Richárd. A Thália Színház új bemutatója”. *Magyar Nemzet*, 1965. január 24.

Varjas, Endre. „Csatát nyer a Nemzeti Színház”. *Élet és Irodalom*, 1980. december 27.

Varjas, Endre. „Jóccakát, Richárd!”. *Élet és Irodalom*, 1984. október 5.

Vértes, J. Andor. „Premier Fehérváron. Azt mondják a hatalmasok”. *Fejér Megyei Hírlap*, 1984. június 6.

Zappe, László. „Nem írta át Dürrenmatt. II. Richárd a Várszínházban”. *Színház*, 1986. június