

Major Tamás Shakespeare-rendezései

1. Bevezetés

Major Tamás egyszerre a szocialista Magyarországnak legismertebb és legelfeledettebb színházi rendezője. Míg a szakmabeliek és a színháztörténészek számára neve egybeforrt a szocialista magyar színházzal, addig a fiatalabb generáció már esetleg csak néhány filmszerepet kapcsol a nevéhez. A dolgozat írója szerint Major Tamás nemcsak mint színész, hanem – és talán elsősorban – mint rendező megkerülhetetlen alak, ha meg kívánjuk érteni a szocialista magyar színház működését és ideológiáját, különös tekintettel a korszak diskurzusát átható „kettős beszéd” működésére. Természetesen a szakdolgozat sem hosszában, sem témájában nem alkalmas a teljes Major életmű bemutatására, ezért a széleskörű rendezői munkásság egyik kicsi, de fontos elemét, Major Shakespeare-rendezéseit próbálja körüljárni.

Kevés olyan világirodalmi, vagy magyar szerző van, akinek a neve olyan mértékben összefonódott Major Tamáséval – talán csak Molière lehetne a másik példa – mint Shakespeare-é. Nemcsak arról van szó, hogy Major élete során huszonkét Shakespeare-darabot rendezett meg, hanem arról is, hogy a klasszikus angol szerző Major szinte minden, a „korszerű színház”-ról írt tanulmányában, illetve az ebben a témában adott interjújában megjelenik, legyen szó akár Sztanyiszlavszkij vagy Brecht modernségéről. Több Shakespeare-darabhoz kétszer is visszatért, a Brecht-Shakespeare *Coriolanus* kiadáshoz ő írta az utószót, a *Téli regé*-ről pedig kommentárral összekötött monográfiát adott ki. Ebből a közel sem teljes felsorolásból is kitűnik, hogy jelen szakdolgozat nem tud kitérni a Major-

Shakespeare kapcsolat minden elemére. A dolgozat fókuszát ezért Major Tamás Brecht hatása alatt rendezett Shakespeare-előadásai, illetve azoknak egy kis szegmense adja.

A dolgozat egy rövid, Shakespeare szocialista értelmezését bemutató bevezető után először elemezni kívánja az úgy nevezett „Major-jelenséget”, azaz arra keres választ, vajon miért nem születtek – Molnár Gál Péter hosszabb tanulmányán kívül – sem Major életében, sem Major halála után tudományos művek munkásságáról. Ebben a fejezetben azt vizsgáljuk, milyen problémákkal szembesül a Major-kutató, és választ próbálunk adni arra, hogyan lehet Major Tamás rendezői életművét elhelyezni a kortárs rendezői tendenciák között.

A dolgozat további három fejezete Major legfontosabb „brecht”-i Shakespeare-rendezésének elemzését adja. Szó lesz a „gumibotos Rómeó”-ként elhíresült 1971-es Nemzeti Színházbeli *Rómeó és Júlia* rendezéséről, majd az 1976-os *II. Richárd*-ról, amelyet a kor kritikai vitáiban a Shakespeare-rendezéseket megújító előadásként emlegetnek, végül 1973-as és 1983-as *Szeget szeggel* rendezéseiről.

Először azonban, hogy Major rendezői működését jobban megértsük, felvázoljuk a Shakespeare-rendezések történetének legfontosabb állomásait a szocialista Magyarországon.

2. Shakespeare a szocialista magyar színpadokon

„A diktatúra sokkal izgalmasabb a drámaíró számára, sokkal izgalmasabb, mint a demokrácia. Shakespeare elképzelhetetlen demokráciában.”
(Heiner Müller)¹

2.1 Shakespeare az ötvenes években

A szocialista színház személyi gyökerei ugyan a háború előttre nyúlnak vissza, intézményi története azonban az államosítással kezdődik. Amikor Budapest főpolgármestere, Csorba János 1945. január 30-án engedélyt adott arra, hogy a színházak újraindítását a Magyar Művészek Szabadszakszervezetének Színházi Osztálya által kinevezett, az illegális kommunista pártban és az antifasiszta mozgalomban már korábban szerepet játszó Gobbi Hilda, Major Tamás, Várkonyi Zoltán, illetve Both Béla és Oláh Gusztáv „Ötös Bizottsága” felügyelje,² ezzel kijelölte az 1945 utáni színházi rehabilitáció politikai irányát. A színházak teljes politikai kontrollja mégis csak 1949 környékén vált nyilvánvalóvá. A háború után a budapesti magán-színházak még egymás után nyitották meg kapuikat. A korai sikerek után a háborús károk helyreállításának költségei, az infláció, és a fizetőképes közönség hiánya azonban sorban sodorta a harmincas években virágzó polgári színházakat a csőd szélére. Különösen, mivel nem tudták felvenni a versenyt az államilag támogatott Nemzeti Színházzal, amely a magasabb fizetés reményével csapatostul szerződött le a kor legnagyobb sztárjait.³ Ezért anyagi szempontból a színházak 1949. augusztus 11-én véglegesített államosítása szinte megváltásnak, a színházi kultúra megmentéséért tett lépésnek tűnhetett. A szovjet példára hozott döntés azonban a viszonylagos anyagi stabilitás mellett teljes politikai és művészeti kontroll alá vonta a színházakat, amelyek ezután elvesztették függetlenségüket, és a Magyar Dolgozók Pártja irányítása alá kerültek. Ennek következtében ugyancsak szovjet mintára kialakított és központilag ellenőrzött műsorrendjükben szakítaniuk kellett a polgári színházas hagyományaival. Az 1949-ben alapított új Magyar Színház-és Filmművészeti Szövetség által folyamatosan ellenőrzött és megvitattott repertoár szovjet és klasszikus orosz drámákat, magyar és külföldi klasszikusokat írt elő, és egy évtizedre teljesen elvágtá a magyar színházakat az európai fejlődés fő csapásától.

A legitimitását kereső Rákosi-rezsim, ahogy azt az 1955-ös *Az ember tragédiája* előadásáról írt tanulmányában Imre Zoltán bemutatja, a teatralitást aktívan használta fel politikai célokra a rendszer mindennapjaiban. „A kommunista retorika [...]” – érvel Imre – „arra irányult, hogy szimbolikus értelemben hatalmat szerezzen saját tradíciók felmutatásával, saját hely kijelölésével a történelmi időben.”⁴ Ennek következtében alakultak ki a szocialista térhasználat mindennap alkalmazott teatralis elemei, a plakátok, a szobrok, és a felvonulások, illetve születtek meg a kommunista narratívák és hősök. Mindezek azt az üzenetet hordozták, hogy immáron mindenki „visszavonhatatlanul új keretek között él, s a változások immár kerlelhetetlenül a legapróbb részletekig hatoltak.”⁵ Az élet minden területére beszűrődő teatralitás természetesen azt is hivatott volt sugallni, hogy a rendszert széles támogatottság övezi.

A parancsuralmi kommunista rendszer azonban nemcsak a színházi eszközökkel operáló propaganda sikerességét ismerte fel, de aktívan támaszkodott a színpad propaganda-szerepére is. Ezt szolgálta a színházak központi irányítás alá vonása, és a repertoár korlátozása is. A napi sajtón és a rádióon kívül a színpad kínálta a legjobb formát arra, hogy a rendszer propagandaüzenetei rövid időn belül nagy közönséghez jussanak el, ezért Sztálin, és a sztálini rendszert követő keleti blokk országainak kultúrpolitikusai fontos szerepet tulajdonítottak a színház irányításának. A politika többi szintjéhez hasonlóan itt is néhány megbízható ember kezében összpontosult a hatalom – elsősorban a Rajk-per után pártiskolára küldött, és minden elhajló tendenciától „megszabadított” Major Tamás (aki egy kortárs anekdota szerint Budapest összes színházát igazgatta), illetve Gábor Miklós és Ladányi Ferenc ideológiai és művészeti irányításával indult meg a színházak szocialista átalakítása. Az új, haladó repertoár megalkotása azonban bizonyos nehézségekbe ütközött.

A szovjet drámák lefordítása időbe telt, és még számosságuk ellenére sem voltak annyian, hogy az

¹ Idézi: Guntner, Lawrence J. és McLean, Andrew, *Redefining Shakespeare – Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware Press, 1998, 12. A dolgozatban minden fordítás a sajátom.

² Gajdó Tamás, „Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962” in: Lengyel György (sz), *Színház és diktatúra a huszadik században*. Budapest: OSZMI, 2012, 368.

³ Az újonnan szerződötetett színészek listáját lásd: Hofer Miklós, Kerényi Ferenc (sz), *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat, 1987, 131–136.

⁴ 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>, [2013. április 11.]

⁵ i.m.

ország színpadjait kielégítően megtöltésük. Még nagyobb hiány mutatkozott a kortárs magyar szocialista drámák terén.⁶ Mivel a kortárs nyugati drámák közül egy sem kerülhetett színpadra, a rendezők előszeretettel nyúltak a klasszikus orosz, francia és angol művekhez. Gorkij, Osztrovszkij és Szimonov mellett a Nemzeti Színház például Beaumarchais, Shaw, Molière, Csehov és Shakespeare darabjait mutatta be Katona, Vörösmarty, Hágy Gyula és Illyés Gyula munkái mellett. Sőt, kijelenthetjük, hogy 1952-től évi öt-nyolc bemutatóval Shakespeare sokadik magyarországi reneszánszát élte a budapesti és vidéki színpadokon.⁷ Ha kitekintünk Kelet-Európa többi országára, láthatjuk, hogy Shakespeare ott is hasonlóan fontos szerepet kapott az ötvenes években.⁸ Mi az tehát, ami a sztálinista rendszerek számára elfogadhatóvá, sőt támogathatóvá tette Shakespeare drámáit?

Ahogy Márkus Zoltán⁹ és Imre Zoltán¹⁰ is megjegyzik tanulmányaikban, a szocialista kánon kialakulását egyszerre jellemezte a retrográdnak, vagy károsnak tartott hagyományokkal való éles szakítás, és a haladóknak tartott hagyományok továbbvitele. Shakespeare haladó voltát több tényező is támogatta. Mind az orosz, mind a közép-európai iro-

dalom 18–19. századi fejlődésének alapköve volt a Shakespeare-kultusz azon tétele, hogy az angol szerző ismerete a civilizált kultúra feltétele. Shakespeare totemisztikus alakja összefonódott a közép-európai irodalmak kialakulásával, nemzeti nyelven való megjelenése a nemzeti nyelvek klasszikus szakaszával.¹¹ Shakespeare tehát egyrészt a nemzeti hagyományok továbbvivője volt, másrészt a szocialista államok testvériségén átívelő internacionalista eszme megtestesítőjévé is vált. Ezenkívül, mint az európai kultúra legünnepelebb, kultikus státuszú drámai szerzője, Shakespeare széles társadalmi rétegeket vonzott, így kiválóan alkalmas volt arra, hogy átmenetet képezzen a klasszikus színházi hagyományok és az új szocialista realista színház-ideál között – legalábbis arra az átmeneti időre, míg a hazai, szocialista szellemben íródott új darabok át nem veszik az uralmat a klasszikusoktól a magyar színpadokon.

Bár Lenin nem foglalkozott munkásságával, a marxista ideológia többi alapszerzőjének, Marxnak és Engelsnek Shakespeare-szeretete köztudott volt. Marx *Athéni Timon*-kommentárjait a pénz szerepéről, többek között Major Tamás is előszeretettel idézte, de a kortárs Shakespeare-irodalom gyakran

válogatott 160 másik számon tartott, Shakespeare-rel kapcsolatos megjegyzése közül is. A marxista tételből kiindulva, amely az irodalmat a kortárs gazdasági körülmények következményeként látta, Szenczi Miklós például így foglalta össze 1965-ben a shakespeare-i életmű helyes olvasatát: „A marxista Shakespeare-értelmezés tengelyébe a drámák társadalmi mondanivalóját állítja, azaz azt, hogy hogyan fejezi ki a shakespeare-i életmű saját kora valóságát [...] és milyen művészi, költői eszközökkel teszi ezt a történelmileg meghatározott tudattartalmat általános érvényűvé.”¹² Shakespeare ilyen szemlélete egyszerre helyezte az angol szerzőt az Engels által a „legnagyobb progresszív forradalom kora”-ként aposztrofált Erzsébet-kori Angliába, mely „titánokat kívánt, és titánokat szült”¹³ és a kortárs internacionalizmus keretei közé, miközben hangsúlyozta a koramodern Anglia és a szocialista jelen között fennálló párhuzamokat is.

A Szovjet Írók Első Konferenciáján, 1934-ben Andrej Zsdanov a következőképpen foglalta össze a szocialista irodalom ismertetőjegyeit:¹⁴ a munkásosztály és a parasztság életével és a szocializmusért vívott harcukkal foglalkozik, „szembeszegül mindenfajta miszticizmussal, a papsággal és a babonával”. Főhőse az „új élet aktív optimista építője”, akinek munkáját áthatja „a hősi tettek lelkesítő ereje”. Ezekben a művekben az írók „a valóságot forradalmi fejlődésként ábrázolják”, nem feledve, hogy „a művészi ábrázolás igazságát és történelmi konkrétságát mindenkor összekapcsolják a szocializmus szellemében dolgozó emberek ideológiai nevelésével” is. Ez a szocialista realizmus alapelve.

Több kortársával ellentétben Shakespeare nem foglalkozott behatóbban a munkássággal, vagy a városi polgársággal, ezért témái némi értelmezést kívántak, hogy beleférjenek a szocialista realizmus fent vázolt kategóriarendszerébe. Shakespeare te-

hát, marxi hatásra, az elmaradottság ellen küzdő, osztályharcos proto-szocialista szerzőként vonult be a kánonba. A Szovjet Írók Első Konferenciájának delegáltjai így foglalták össze jelentőségét: „Népünk hálás szemmel tekint a nagy író [Shakespeare] műveire, mert a Reneszánsz óta mindmáig inspirálja a nemzeteket. A kor, amelyben élünk, olyan, mint Shakespeare kora volt, mikor egy társadalmi forma elpusztul, hogy egy másik diadalmaskodjon a helyén – a történelem legigazságosabb, leghumánusabb formája, a Kommunizmus.”¹⁵

Shakespeare humanizmusa osztályharcos szemlélete mellett az egyik leggyakrabban hangoztatott tulajdonsága volt. Ahogy az *Esztétikai Kislexikon* szócikkéből is megtudhatjuk, a szocialista esztétikában a humanizmus „olyan etikai értékrendszer, világnézet és ennek megfelelő gyakorlati magatartás, amely önálló, immanens értéket tulajdonít az ember specifikusan emberi képességeinek, s az emberi egyéniség sokoldalú, harmonikus kibontakozását tekinti céljának.”¹⁶ A humanizmus legfejlettebb változatának a szocialista realizmust tekintették, amelynek Shakespeare lett a reneszánszkori előfutára. Humanista emberábrázolásának legpregnansabb példái pedig optimista komédiái és felemelő tragédiái voltak, amelyek ugyan a hős bukásával végződtek, de mindig továbbmutattak a jövőbe, a társadalmi változások irányába.¹⁷ A szocialista esztétika szerint darabjainak sikere kritikai realizmusában rejlett, amely nemcsak a társadalmi valóságot mutatta be, de felvázolta evolúciós vonásait is, miközben korának legmodernebb formai újításait használta.¹⁸ Shakespeare-t tehát a polgári realista írók előfutárának tekintették, aki élénken kritizálta korának társadalmi visszasságait, miközben hangsúlyozta az emberi fejlődés fontosságát, és megingathatatlan optimizmussal hitt a szebb jövő eljövételében, amiért humanista hősei fáradhatatlanul küzdöttek.

⁶ Ez a hiány a 80-as évek végéig fájó pontja a magyar színházi életnek. A fejezetben később elemzett 1972-es színházi vita szereplői is többször kitérnek erre a problémára. Lsd: Antal, Gábor (sz). *Színházművészetünkrol*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1983.

⁷ Lásd: www.szinhiadattar.hu [2013. 04. 12]

⁸ Lásd pl: D'hulst, Lieven és Delabastita, Dirk. (sz). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993, Delabastita, Dirk., deVos, Josef és Franssen, Paul. (sz). *Shakespeare and European Politics*. Newark: University of Delaware Press, 2008, Gunthner, Lawrence J. és McLean, Andrew. *Re-defining Shakespeare – Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware Press, 1998, Hasche, Christa, Schölling, Trante és Fiebach, Joachim (sz). *Theater in der DDR*. Berlin: Henschel Verlag, 1994, Hattaway, Michael, Sokolova, Boika és Roper, Derek (sz). *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995, Hortmann, Wilhelm. *Shakespeare on the German Stage – The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, Kennedy, Dennis (sz). *Foreign Shakespeare – Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, Kujawińska Courtney, Krystyna (sz). *On Page and Stage – Shakespeare in Polish and World Culture*. Krakow: Universitas, 2000, Kujawińska Courtney, Krystyna és Guntner, Lawrence (sz). *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. Lodz: Lodz University Press, 2007, Makaryk, Irena R. és Price, Joseph G. (sz). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, Matei-Cheșnoiu, Monica. *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2006, Pu-jante, Angel-Luis. és Hoenselaars, Ton (eds). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press, 2003, Shurbanov, Aleksander és Sokolova, Boika. *An East-European Appropriation: Painting Shakespeare Red*. Newark: University of Delaware Press, 2001, Štříbný, Zdeněk. *Shakespeare and Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2000, Nicoleta Cîmpoș, *Shakespeare's Hamlet in Romania 1778–2008: A Study in Translation, Performance and Cultural Appropriation* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

⁹ Márkus Zoltán. „Loyalty to Shakespeare: The Cultural Context of the 1952 *Hamlet* Production of the Hungarian National Theater.” In: Klein, Holger and Dávidházi, Péter (eds). *Shakespeare and Hungary*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996, 169.

¹⁰ Imre Zoltán, „A diktatúra teatralitása és a színház emlékezete: Rákosi Mátyás és a Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása” <http://zeus.phil-inst.hu/recepicio/htm/4/405.htm>, [2013. április 11.]

¹¹ A magyar Shakespeare-kultusról lásd: Dávidházi Péter, *Isten másodszületje*, Budapest: Gondolat, 1989.

¹² Szenczi Miklós, „A szovjet Shakespeare-kritika kialakulása és főbb eredményei” in. Kéry László, Országh László, és Szenczi Miklós (sz). *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 173–74.

¹³ Engelst idézi: Ostrovsky, Arkady. „Shakespeare as a Founding Father of Socialist Realism: The Soviet Affair with Shakespeare.” in: Makaryk, Irena R. és Price, Joseph G. (sz). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, 59.

¹⁴ Zhdanov, Aleksander and Gorky, Maxim, et al. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writer's Congress*. Connecticut: Greenwood Press Reprint, 1980. xerox oldalszámok nélkül.

¹⁵ Idézi: Shurbanov, Aleksander és Sokolova, Boika. *Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation*. Newark: University of Delaware Press, 2001, 26.

¹⁶ Szerdahelyi, István és Zoltai, Dénes (sz). *Esztétikai kislexikon*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1972, 285.

¹⁷ Erről részletesen lásd: Shurbanov, Aleksander és Sokolova, Boika. *Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation*. Newark: University of Delaware Press, 2001

¹⁸ Szerdahelyi, István és Zoltai, Dénes (sz). *Esztétikai kislexikon*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1972, 552

A fent vázolt, a szovjet irodalomkritika kliséiből építkező szocialista Shakespeare-értelmezés természetesen csak különböző sikerrel húzható rá az összes Shakespeare-dramára. Ezért a sztálinista keleti blokk országokban a shakespeare-i kánonból sem minden darab kerülhetett színpadra, bár a hivatalos kritika – amit Magyarországon többek között a *Shakespeare Összes Kiadás* utószavai és jegyzetei képviseltek – megadta a „helyes” értelmezési keretet a pesszimistább, politikailag veszélyesebbnek tartott drámákhoz is. Mindazonáltal előnyt élveztek a vígjátékok¹⁹ és a négy híres tragédia, de ezek bemutatóit is hosszú, a hivatalos fórumokon, azaz Magyarországon a Színház-és Filmművészeti Szövetségben lefolytatott, a darabok helyes értelmezéseit kereső viták, és a sajtó minden orgánumban megjelenő, az előadást mintegy előértelmező cikkek és nyilatkozatok előzték meg.

Köztudott volt például Sztálin ellenszenve Hamlet iránt, akit élehetetlen polgári értelmiséginek tartott, mivel még azt sem tudja eldönteni, hogy legyen, vagy ne legyen, ezért a tragédia a felszabadulás után csak viszonylag későn, 1952-ben került Magyarországon színpadra, mikor is, hogy a személyi támadásokat kivédjék, a Nemzeti Színház két vezető rendezője, Major Tamás és Gellért Endre közösen jegyezte az előadást.²⁰ A Színházi Intézetben egy teljes dosszié őrzi a hatórás, a darabot meghúzás nélkül, hármas szereposztásban játszó előadás előtt lefolytatott ideológiai vitákat, amelyben a rendezők a darabértelmezés szocialista realista voltát bizonyították.²¹

Shakespeare ideológiai újraértelmezését azonban nem követte a színpadi játékmód radikális, szocialista realista megújítása. Épp ellenkezőleg, Sztanyiszlavszkij tanításainak szovjet értelmezését átveve a századforduló szövegközpontú, aprólékosan realista stílusában és a kukucskáló színház klasszikus hagyományaihoz hű módon kerültek színre az előadások. A maga életében más irányzatokra (Mejerhold, Vahtankov, G. Craig felé) nyitott Sztanyiszlavszkij a Keleti Blokk színpadjain szorító dogmává, a „magyar színházi életre ráerőszkolt politikai bilincsek szimbólumává”²² vált. Nevét a polgári hagyományokkal, a polgári színház darabértelmezéseivel szembeni fegyverként használták fel. Major Tamás meghatározása szerint például Sztanyiszlavszkij módszerének lényege a szerepek mondanivalójának megtalálását jelentette,²³ amely Major rendezéseiben, a harmincas évek hagyományával szembeállva a drámák „teljes”²⁴ szövegét felhasználó, hat-hét órás, színpadi megjelenésükben a részletekbe menő realizmus elemeivel operáló, sematikus előadások létrejöttéhez vezetett.²⁵

A hivatalos politikai értelmezés a művészeti munka minden szintjét átitatta. Már szóltunk az előadásokat megelőző színházi-ideológiai vitákról. Ezeket a Nemzeti Színházban, majd később más színházakban is, az előadásokat követő nézői viták folytatták, amelyeket a kritikák hosszas ideológiai elemzése követtek. Ebből a körforgásból a Shakespeare-előadások sem maradtak ki – kulturális presztízstüket bizonyítandó minden új Shakespeare-rendezést a szocialista művészet sikereként üdvö-

zölt a kritika, nemcsak a főbb napilapokban, de, mivel Shakespeare proto-szocialista szerzőként a szélesebb néptömegek szerzőjévé vált, például a *Kazán*-ban, az olvasztárok lapjában, a *Dolgozó Nők*-ben, a *Kőbányai Gyógyszer*-ben, vagy a *Közérti Dolgozók Lapja*-ban is.²⁶

Bár az ideológiával terhelt szakirodalom és a kritikák is mind politikusságát hangoztatták, Shakespeare mégsem lett politikai szerzővé a színpadon, hiszen a központilag irányított diskurzusból hiányzott, hogy a nézők is politikailag értelmezzék a darabokat. A keletnémet politikai Shakespeare-előadásokról szólva Wilhelm Hortmann így vázolja, mi kell ahhoz, hogy egy előadás politikai tartalommal telítődjön: „egy olyan politikai vagy társadalmi helyzet, amely várja a kritikai kommentárt, egy rendező és egy társulat, amely képes arra (és gátlástalan is annyira, hogy) erre a célja használja az előadást, és egy olyan közönség, amely nyitott a társadalmi-politikai klímára, és ezért predesztinálva van arra, hogy megértse az allúziókat.”²⁷ Azzal egészíteném ki Hortmann meghatározását, hogy gyakran elég a közönség politikizáló értelmezése ahhoz, hogy egy „ártatlan” előadás is szubverzív értelmet kapjon. A keleti blokk országokban ugyanis, ahol a politika mindent ellenőrző szerepe miatt a közsféra megszűnt hatékonyan működni, az ötvenes évek közepére a színház válhatott azzá a fórummá, ahol a köz dolgait meg lehetett vitatni.

Magyarországon 1955-ből van arról először dokumentált példánk, hogy egy Shakespeare-előadás változatlan felújítása a nézők politikai olvasata következtében új értelmezést kapott.²⁸ A *III. Richárd* bemutató előadása 1947. december 13-án volt. Az előadást Nádasdy Kálmán rendezte, a főszerepet

Major Tamás játszotta. Az ötven statisztát megmozgató, monumentálisan látványos előadás legemlékezetesebb pillanata Nádasdy invenciója, a halottak menete volt – Richárd áldozatai minden gyilkosság után végigvonultak a színpadon a zenekari árok felé. Az egyre hátrorzongatóbb groteszk felvonulás a darab rémdráma jellegét hangsúlyozta Karinthy Ferenc szerint,²⁹ míg Major alakítását több kritikus az elmúlt években átélt borzalmak színpadi manifesztációjaként, a fasizmus szellemének szimbolikus megtestesítőjeként látta.³⁰ A bírálatok szerint az előadás arra is rávilágított, hogy a szembenálló felek közül, csakúgy, mint a második világháborúban egymásnak rontó nagyhatalmaknak, egyiknek sincs igaza, hiszen „az egyik csak a másikkól nő ki (mint a fasizmus a kapitalizmusból), és nem ellentétes, csak ellenséges vele.”³¹ Arra is rávilágítottak, hogy a harcoknak csak akkor lehet vége, ha egy új korszak, egy új rendszer épül a régi romjain. Nem meglepő tehát, hogy a darab végén az ország megmentőjét, Richárdot köszöntő taps több kritika szerint a szocializmust is ünnepelte.³² Erre a párhuzamra nyilatkozataiban Major Tamás is rájátszott, mikor Richárd alakját Hitlerrel hozta párhuzamba, és a királyfiak meggyilkolását „Richárd Sztálingrádjának”³³ nevezte.

A Nemzeti 1955-ben felújította a sikeres produkciót – néhány kisebb szereptől eltekintve változatlan szereposztásban, Nádasdy rendezésében. A színpadon tehát majdnem ugyanazt a produkciót láthatta a közönség. Azonban a közönség nem volt már ugyanaz – az 1947 óta eltelt politikai-kulturális változások miatt a darab recepciója igen megváltozott. 1955-re a kékcédulás választásokat manipuláló kommunisták már megszilárdították

¹⁹ A vígjátékok sikeréhez politikai megbízhatóságukon kívül az is hozzájárult, hogy a polgári közönség 1949 után lassan elmaradt a színházakból. Helyettük szervezett, gyári munkásukból és a termelőszövetkezetek dolgozóiból álló közönséggel próbálták feltölteni a nézőteret. A szélesebb közönség igényeihez igazodva éltek – különösen vidéken – a shakespeare-i komédiák reneszánszukat.

²⁰ Ez történt később, az 1955-ös *Az ember tragédiája* előadás esetében is, ahol a három főrendező (Major Tamás, Gellért Endre, és Marton Endre) együtt rendezte az előadást, jelezve, hogy válszéliséggel kiállnak a hatalom által pesszimistának és klerikalizmusnak, azaz be nem mutathatónak bélyegzett dráma mögött.

²¹ Márkus Zoltán kiváló tanulmányban mutatja be, hogy az elméleti vitáknak nagyon kevés köze volt a színpadi megvalósításhoz, amely a legmaradibb 19. századi hagyományokat folytatta mind játéktípusában, mind képi megjelenésében. Lásd: Márkus Zoltán. „Loyalty to Shakespeare”: The Cultural Context of the 1952 *Hamlet* Production of the Hungarian National Theater.” In: Holger Klein és Dávidházi, Péter (sz). *Shakespeare and Hungary*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996, 168–187.

²² Lengyel György, „Rendezői utak és stílusok a magyar színjátszásban 1923–1956”, *Színház*, 2005 augusztus, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=5728&catid=1:archivum&Itemid=7 [2013. április 13]

²³ Koltai, Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986, 93.

²⁴ Azaz a *Shakespeare Összes Kiadás* által szentesített magyar szöveg.

²⁵ A Nemzeti Színházban Gellért Endre rendezéseiben jelent meg Sztanyiszlavszkij módszere dogmától mentes formájában, aki igen sikeres klasszikus és kortárs rendezésekben használta a színészfelkészítés és színészvezetés során, lélektani realista előadások létrehozásakor. Pl: 1950/51: Schiller: *Ármány és szerelem*, Gogol: *A revizor*, 1951/52: Illyés Gyula: *Az ozo-rai példa*, Csehov: *Ványa bácsi*, 1952/53: Illyés Gyula: *Fáklyaláng*, Shaw: *Pygmalion*, Csiky Gergely: *Buborékok*, stb.

²⁶ A Shakespeare-előadások erőszakolt demokratizálódásának kudarca az 1970-es évekre válik világossá, mikor a színházak konganak a brigádoknak eladott jegyek miatt – akik a jegyet muszájból ugyan megveszik, de az előadásokra nem mennek el.

²⁷ Wilhelm Hortmann, „Shakespeare on the Political Stage in the Twentieth Century.” in: Stanley Wells és Sarah Stanton (sz). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 213–214.

²⁸ Az elkövetkezendő bekezdésekben felhasználom az előadásról szóló, már megjelent tanulmányom néhány érvelését. A forrás: „Sasok, héják és kányák – A *III. Richárd* és a színházi szubverzió 1955-ben, Budapest”. in: „*Látszanak, mert játszatótk*” – *Shakespeare a színpad tükrében*, ed: Géher István, Budapest: ELTE, 2007, 203–219.

²⁹ Karinthy Ferenc, „A két Richárd”, in: Antal, Gábor (sz). *A színház nem szelid intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 305–18.

³⁰ Például: Sonlyó György: *Kérdés és felelet* – Tanulmányok. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet gépelt példánya, Bihari Klára: *III. Richárd. Új Szó*, 1947. december 21, 7., Izsáky Margit: A legaktuálisabb író – Shakespeare. *Asszonyok*, 1947, december 15, 4.

³¹ Somlyó: i. m.

³² Lásd: Somlyó: i. m., Goda Gábor: *Széljegyzet a III. Richárdhoz. Színház*, 1947. 12.sz. 23–25.

³³ Idézi: Molnár Gál Péter: *Rendelkezépróba*. Budapest, 1972, Szépirodalmi Könyvkiadó, 35.

hatalmukat. Magyarországra bevonult a sztálini személyi kultusz, minden jellemzőjét magával hozva. Egyik oldalon a belső terrorizmus, a bebörtönzések és deportálások, a politikai tárgyalások és a hiánygazdaság, másik oldalról a hurra optimizmus, a sikerpropaganda, és a rendszer állandó önimádatának manifesztációi keretezték a magyarok mindennapjait. A „zenialis gonosztevő, a hatalom mániakusa”,³⁴ ahogy az *Esti Budapest* kritikusa jellemezte Richárdot, a nézők számára 1955-ben nem csupán darabbeli élményeket ébreszthetett. Így aztán nem meglepő, hogy az (ön)cenzúra által kordában tartott kritikusok nagy része – az 1955-ös *Összes Kiadás* utószavának hangvételét követve – tapintatosan visszatessék a drámát a középkorba.

Major Tamás elmondásából úgy tudjuk, hogy Révai előre figyelmeztette, ne próbálja politikai párhuzamként színre állítani a darabot.³⁵ Ha csak a kortárs kritikákat olvassuk, pontosan ez történt. Azok mind a 15. századi Angliában látják játszódni a történetet,³⁶ és mint „kulturforradalmunk sikeré[...], szocialista realizmusra törő színjátásunk egyik jelentős esemény[ét]”³⁷ ünnepelték az előadást.

A kritikákból azonban egy nagyon fontos motívum hiányzik. Ugyanis, ahogy azt a későbbi visszaemlékezésekből megtudjuk, a közönség nem középkori drámaként értelmezte a színpadon történeteket. Major Tamás így vallott erről:

„[...] anélkül, hogy aktualizáltunk volna, az előadás aktualizálta saját magát. Azt hiszem, 55-ben történt, hogy felújítottuk a Richárdot, és tényleg nem akartunk aktualizálni. [...] Ilyen élményem nekem színházban még nem volt. Akkor tulajdonképpen nagyon megijedtünk tőle –, de azért jó érzés is volt, hogy egy darab ilyen mértékben él. Elég az hozzá, hogy akkor összejött ott egy sereg ember. Többek között egy

sor olyan értelmiségi, akik 56 előtt vagy 56 után szerepeltek, vagy 56-ban disszidáltak, és az első mondatok után – eltekintve Richárd monológjától –, amikor elhangzanak azok a szavak, hogy „elzárják a sasokat, héják és kányák szabadon rabolnak,” akkor megállt az előadás, és percekig nem tudtuk folytatni. Ez a darab elején van, és akkor mi már sejtettük, hogy ebből nagyon kacifántos előadás lesz. Az is lett. Ahol csak lehetett, ahol csak felcsillant valami aktualizálás, ott szétverték a színházat. De különösen akkor, amikor Baló Elemér mint írók kijött az előre elkészített ítélettel. Mi azt hittük, hogy ezt nem is éljük túl, olyan tomboló sikere volt. Ez mutatja, hogy Shakespeare-t nem is kell aktualizálni, mert aktualizálja saját magát. Elképesztő sikerű élő előadás volt.”³⁸

Bár a rendezés nem hangsúlyozta, a közönség felismerte a kortárs párhuzamokat, a tény, hogy „az idegei[...]kben és a valóságban ott élt egy valódi Richárd, aki akármelyik pillanatban az tesz velü[...]k, amit akar,”³⁹ ahogy azt Bessenyei Ferenc, az előadás Buckinghamje később megfogalmazta. Az 1955-ös előadás így előrevetítette azt a nézői magatartást, ami a levert 1956-os forradalom után egyre gyakrabban jellemezte a magyar színházi közönséget: annak a vágyának a meglétét, hogy a sorok között olvasva kortárs problémáikra találjanak választ az előadások performatív szövedékében.⁴⁰

2.2 Shakespeare a Kádár-rendszerben

1953, Sztálin halála és a Szovjet Kommunista Párt XX. Kongresszusa után elindult a keleti blokk államaiiban bizonyos enyhülés a kultúra területén is. A magyar színházakban megjelentek a rendszert szatirikusan bíráló darabok, és színre került egy-két, addig tiltólistás dráma is. Az ötvenes években

igen hasonló kulturális pályán mozgó országok színházművészete is saját pályára állt, más-más úton indult tovább.

Magyarországon az 1956-os forradalom leverése után a szovjet tankokkal hatalmát megerősítő Kádár János szakított az sztálinizmusnak az élet minden területére kiterjedő kontrolljával. György Péter szavaival szólva:

„[f]ennmaradt ugyan a kommunizmus világméretű korszakához vezető út jövőképeinek víziója, de a sztálinizmus idejéhez képest a jövőért fizetendő ár (a háborús félelmek csökkenésének mértékével arányosan) is szerényebb lett. A mindennapi szocializmus egyre kevésbé tűnt a »mindjárt« bekövetkezendő kommunizmushoz vezető út egyik apróbb állomásának, amely felé a legközelebbi arra vivő gyorssal majd tovazakatolunk, s egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy a szocializmus adott jelenének lakhatóvá tétele az első és egyetlen feladat.”⁴¹

Az élehető szocializmus érdekében, a forradalmat követő megtorlások után a hatalom hajlandó volt bizonyos engedelményekre. Romsics Ignác szerint a kádári változások legfontosabb jellemzői

„[a] diktatúra totális jellegének, [...] tehát represszív jellegének enyhülése; a társadalom alrendszerének – gazdaság, oktatás, tudomány, kultúra, stb. – bizonyos mértékű önállósulása, s ezen belül mindenekelőtt az állami tulajdonra épülő tervgazdaság racionalizálása, valamint a pártállam ideológiai hegemoniájának a megszűnése; továbbá a mindennapi élet depolitizálása, és a társadalom fogyasztási-modernizálódási igényeinek a kielégítésére való törekvés voltak.”⁴²

A kultúrpolitikában a legnagyobb változást az Aczél György nevéhez kötött „3 T” rendszere hozta el, amely a tiltott és támogatott kultúrtermékek mel-

lett bevezette a túrt kategóriát is. Ez a pontosan soha sem definiált, határait folyamatosan, a hatalom pillanatnyi döntéseitől függően változtató zóna adott lehetőséget a hivatalos kultúrpolitikát belülről kritizáló, esetlegesen új művészi irányokba elinduló művészeti tevékenységeknek is. Amennyiben az alaptabukat betartották,⁴³ a kádári puha diktatúra a színházművészeknek is szabadabb kezet adott. Összefüggött ez azzal is, hogy a televízió és a mozi elterjedésével a színház propagandisztikus szerepe is csökkent, és azzal, hogy bár Aczél szivügyének tekintette a színházat, Kádár a napilapok és a vizuális médiumok ellenőrzésére összpontosított inkább.

A túrt és a támogatott kategóriák határmezsgyéjén alakult ki a kettős beszéd színházi gyakorlata, amely a klasszikus drámaszövegeket politikai utalásokkal és performatív jelentésekkel látta el. Ez a nézőkkel összekacsintó színházi beszédmód Jákfalvi Magdolna szóhasználatával élve „szinte patológikus rendező-néző viszonyt eredményezett”, amely „egyre erősebben számított a nézők kettős kódrendszerére, s ez nemcsak a színházi formanyelvektől egyébként sem idegen szimbolikus megfeleltetéseket ragasztotta évtizedekig a nézési szokásokra, hanem a közösségi együttgondolkodás egyébként rendszerhű normáját is elvárta.”⁴⁴ Azaz, az alapvetően a realista színházi struktúrába ágyazott, a textuális és performatív referenciarendszerek különbségével operáló, a nézőktől aktív „sorok között olvasás”-t kívánó, látszólag szubverzív színházi kommunikáció hosszútávon nemhogy nem ásta alá, de fenntartotta a rendszer status quoját. Hiszen, ahogy Márkus Zoltán írja, a nézők fausti szerződést kötöttek a hatalommal, amely a kettős beszéddel a szabadság illúzióját nyújtotta számukra esténként a színházban, hogy aztán dolgukat jól végezve térjenek haza, és nem feszegették a rendszer kereteit.⁴⁵

Shakespeare a hatvanas évek elejétől fő médiuma volt a kettős beszéd technikájával a fennálló re-

³⁴ Illés Jenő: III. Richárd. *Esti Budapest*, 1955. december 12., 11.

³⁵ Koltai Tamás, *Major Tamás*, Budapest: Ifjúsági Lap – és Könyvkiadó, 1986, 76.

³⁶ Lásd: Kéry László: III. Richárd. *Szabad Nép*, 1955. november 27., 10., Gyárfás Miklós: Én csak önmagam vagyok... *Irodalmi Újság*, 1955. november 19., 13, Lutter Tibor: „III. Richárd”. *Színház és Filmművészet*, 1956. 1.sz. 9–12, Keszi Imre: „III. Richárd”, *Népszava*, 1955. november 24., 7, Illés Jenő: „III. Richárd”. *Esti Budapest*, 1955. december 12., 11, Simon Gy. Ferenc: „Nemzeti Színház: III. Richárd”. *Szabad Ifjúság*, 1955. november 12., 11,

³⁷ Lutter Tibor: III. Richárd. *Színház és Filmművészet*, 1956.1.sz., 9–12.

³⁸ Koltai Tamás: *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986, 77.

³⁹ Pálffy G. István: „A színház – ennek a népnek a szolgálata”. in Antal Gábor (sz.): *Színházművészetünkről*. Budapest: Kosuth Könyvkiadó, 1983, 316.

⁴⁰ Erről, az áthallásokra fogékony szellemről lásd pl. Lengyel György, „A levert forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig.” in: *Színház és diktatúra a huszadik században*. sz: Lengyel György, Budapest: OSZMI, 2012, 383–91.

⁴¹ György Péter, *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető, 2005, 42.

⁴² Romsics, Ignác. *Magyarország története a 20. században*. Budapest: Osiris, 2002, 401.

⁴³ Nem kérdőjelezte meg a szocializmus jogosultságát, a szovjet csapatok magyarországi állomásozásának jogosságát, és 1956 ellenforradalmi besorolását.

⁴⁴ Jákfalvi Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in: Kisantal Tamás és Menyhért Anna (sz.), *A Kádár-korszak művészete*, Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan, 2005, 105.

⁴⁵ Márkus, Zoltán. „War, Lechery, and Goulash Communism: *Troilus and Cressida* in Socialist Hungary.” In: Makaryk, Irene R. and Price, Joseph G. (eds). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006, 246–270.

zsímet kritizáló előadásoknak. A kutató számára azonban gyakran igen nehéz ennek a színpadon átívelő párbeszédnek a nyomára akadni. Jó példa erre a legendás státuszt elért 1962-es *Hamlet* előadás, amelyet Vámos László rendezett a Madách Színházban, és főszerepét Gábor Miklós játszotta. Az előadás TV felvétele és Gábor naplója egy igen hagyományos, deklamáló stílusú, nagyban Lawrence Olivier hatása alatt álló Hamletet mutat a színpadon, és kortárs szemszögből nagyon nehéz rámutatni, mitől vált az előadás egy generáció meghatározó *Hamlet*jévé. Mihályi Gábor visszatekintve így próbált a talány végére járni:

„Ma már látjuk, hogy az új Hamlet – a szerep és az előadás is – egy nemzedék akkori élettapasztalatát, életfilozófiáját összegezte. Hamlet tragédiáját átélve Gábor Miklós, és részben a magam nemzedéke a művészet síkjára transzponálva élhette át és gondolhatta végig az elmúlt tizenegynéhány év történetét, a hiteket és csalódásokat, az ötvenes évek keserű tragédiáit, és a hatvanas évek elején megújuló reményeket. A *Hamlet* – akár tudtuk, akár nem – számvetésre készített, s feltette számunkra a merre tovább? kérdését.”⁴⁶

Az az *Hamlet* mint dráma a dániai börtönt megidéző politikai áthallásaival önmagában elegendő volt ahhoz, hogy a közönség, a forradalom után nem sokkal, érezze és megértse a szubverzív tartalmakat – például a Gábor által a darab legfontosabb üzenetének tartott többi néma csend borzalmát – még ha azok meg sem jelentek a színpadon. 1984-ben Gábor Miklós is erre a konklúzióra jutott, amikor az előadás sikerét így magyarázta: „a társadalmi léthelyzet akkor a hamleti szituációnak is fel fogható volt.”⁴⁷

A fél szavakból értett áthallások nemcsak az előadásokat uralták, de a kritika nyelvét is meghatározták. A cenzúrázott (és öncenzúrázott) szövegek kritikai hozzáállására a támogató rajongás, vagy politikai alapokon való elutasítás volt jellemző. Ahogy Jákfalvi Magdolna is megjegyzi, egyik sem „segítet-

te a művészt önértékelésében.” A kritikákban megjelenő „átpolitizált reflexió” pedig végeredményben a párbeszéd hiányát hozta magával.⁴⁸ Ez nemcsak a színháztörténész munkáját nehezíti meg, de nagyban visszafogta a magyar színházi kultúra fejlődését is. Mivel a magyar színháznak nem volt számottevő avantgárd előzménye, és a kortárs kultúrpolitika az avantgárd minden formája ellen tiltóan lépett fel, a Shakespeare-előadások sokáig nem léptek ki a realista színház keretei közül. Igazi paradigma-váltások, értelmezési elmozdulások csak külföldi példák hatására jöttek létre a magyar színpadokon.

Elsőként Bertold Brechtet kell megemlítenünk, mint a kádár-kori magyar Shakespeare-eladásokra ható rendezőt és színpadi szerzőt. Major Tamás Shakespeare rendezéseiről szólva a következő fejezet hosszabban tárgyalja majd a témát, ezért itt csak vázlatosan utalok arra, hogy Brecht 1958 után, a Berliner Ensemble vendégjátéka után került be a magyar színházi köztudatba. Saját darabjain kívül főleg a klasszikusok újraértelmezésében volt nagy szerepe – különösen a deklamáló-érzelmes stílusú játékmód felszámolásában segített. Az ötvenes években tiltólistára került Brecht '56 után már a támogatott szerzők sorába tartozott, ezért főleg a hagyományos kőszínházi előadásokban fejtette ki hatását. Lengyel György kritikával illeti ezt a hatást, mondván, hogy a brechti olvasat „erősen korlátozta a fantázia szabadságát, s a darabválasztásra is hatott. Ezekben az években túl sok volt a dokumentumdráma, monoton és monochrom előadások sora jött létre.”⁴⁹

A Shakespeare-rendezések tekintetében azt mondhatjuk, hogy Brecht nem elsősorban a drámaértelmezésekben, hanem a drámák színpadi megjelenítésében hatott a magyar előadásokra. Ahogy Dennis Kennedy is felhívja erre a figyelmet, ezek a szcenikai újítások főleg Gaspar Neher nevéhez fűződnek: a krétafehér, mindent megmutató fény, az egyes díszletelemek metonimikus értelmezésével operáló szelektív realizmus és az Erzsébet-kori többszintes színpadot idéző, párhuzamos jelenetkezést lehetővé tevő díszletelemek⁵⁰ az ötvenes

évek végétől gyakori elemei voltak a magyarországi Shakespeare-előadásoknak is.

A hatvanas évek végének, a hetvenes évek elejének Shakespeare-előadásai közül a legérdekesebbek azonban nem a kőszínház támogatott fősodrában születtek, hanem az amatőr, illetve félamatőr mozgalomból származtak, és Jerzy Grotowski műhelyének hatását mutatták. Ruszt József 1964-ben kezdett el Shakespeare-t játszani az Universitasban. Az ekkor bemutatott *Szeget szeggel* Ruszt egész életén átívelő Shakespeare-sorozatának kezdő darabja, egyben a dráma első számon tartott 1945 utáni előadása volt, amely elindította a drámát a Kádár-korszakban bejárt diadalútjára. Az előadás a hatalom és az egyén ellentmondásos viszonyát boncolgatta,⁵¹ miközben felfedezte a dráma erotikus, vídám, diakosan népies oldalát is. A realista kőszínházi hagyományokkal már ekkor szakító, díszletlen színpadon játszó Universitasra 1967-ben, wrocławai útjukon tett nagy hatás Grotowski, aki megváltoztatta Ruszt Shakespeare-rendezéseit is.⁵² Munkáiban, mint színház-laboratóriumában a lengyel mester, kevés színpadi elemmel törekedett előadásaiban relevatív értelmezéseket közvetíteni.

1972-től Kecskeméten sorozatban rendezte meg a nagy hatású, a magyar színpadi előzményekkel látványosan szakító Shakespeare-előadásokat, amelyek egyrészt felhasználták a kettős beszéd adta politikai kritika lehetőségeit, másrészt színészvezetésükben és scenikájukban hátat fordítottak a Sztanyiszlavszkij nevével fémjelzett hagyományoknak. Első ilyen előadása az 1972-es *Hamlet* volt, amelybe, a magyar színpadokon úttörő módon, a fiatal, 26 éves színész, Székely Józsefet tette meg főszereplőnek. A dán királyfiban a '68-as generá-

ció nyughatatlan igazság-, és kétségbeesett kiütkezésével modellezte, amit Ruszt a darabban a „mai idegrendszer”⁵³ megjelenéseként értelmezett. Ugyancsak a fiatalok lelkiállapotát mutatta be 1975-ös *Rómeó és Júlia* rendezése, amely az első beavatósínházi rendezéseként a Megyei Művelődési Központban, iskolai előadásként került színre, és amely az idősebb generáció kegyetlenségét tette felelőssé a fiatal generáció bukásáért. 1973-as *Troilus és Cressida* rendezése ugyancsak a fiatalok történetét mesélte el, ezen belül pedig az egyéni méltóság és megalázkodás játszmáit járta körül. A drámát nem háborúellenes kiáltványként láttatta Ruszt, ahogy azt a hivatalos kritika elvárta volna,⁵⁴ hanem egy, a társadalom elé tartott görbe tükörként, ami egy olyan világot mutat be, ahol mindenki letért az igaz útról, mert rádöbbsent, hogy őszintén játszva úgyszem nyerhet. Az előadás a szereplők dezorientációját és elcsökevényesedését hangsúlyozta, és a fiatalok bukásáért az őket korrumpáló közeget tette felelőssé.⁵⁵ A fenti példák közül is látható, hogy keserű hangú előadásaiban Ruszt látványosan szakított az optimista Shakespeare képpel, ezáltal utat mutatott a hetvenes években színre lépő újabb rendezőgenerációnak is.⁵⁶

Ebbe a generációba tartoztak a magyar Shakespeare-előadások stílusát radikálisan megújító rendezők: Zsámbéki Gábor, Babarczy László, és Ács János Kaposvárott, Székely Gábor Szolnokon, illetve Szikora János Pécsen, majd Győrben. Shakespeare-előadásait a következőképpen jellemezte Koltai Tamás: „eltűnt a tragédiákat és a vigjátékokat elválasztó szakadék, mert bebizonyosodott, hogy a világkép itt is, ott is ugyanaz.”⁵⁷ Babarczy *Troilus és Cressida* rendezését, illetve Székely *Athé-*

⁵¹ Nánay István, *Ruszt*, Budapest: Új Mandátum, 2002, 17–18.

⁵² Ruszt maga három fontos hatást emel ki, amelyek számára meghatározták a modern színjátszás kereteit: egy diákszínházi *II Edward* produkció Birminghamban, amely megmutatta, hogy lehet „egy bonyolult reneszánsz tragédiát csupasz padlón, minden nélkül, néhány színésszel” eljátszani, a második Nádasdy Kálmán egyik próbainstrukciója, amelyben „megmutatta Delly Rózsának, hogyan lengesse kendőjét, jelet adva a várva várt Trisztánnak. A harmadik *Az állhatatos herceg*. Amikor Wrocławban kijöttünk a színházból, Sólyom Kati – aki Karnyóné alakításával sikert sikerre halmozott – lazán odavetette: Látja, Jóska, ilyeneket kell csinálni, nem olyan szart, mint a Karnyóné.” Idézi: i.m. 22–23.

⁵³ *Hamlet* – színházi program, Kecskeméti Katona József Színház, 1972, 3.

⁵⁴ Székely, György. „Troilus és Cressida.” In: *Shakespeare Összes Drámái – Színművek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961.

⁵⁵ Részletesen lásd: Kartal, Zsuzsa. „Troilus és Cressida.” *Magyar Nemzet*, 1973 október 18, 11. Rideg Gábor, „Troilus és Cressida”. *Népszava*, 1973 november 22, 10. Ruszt József, „Meditációk rendezés közben.” *Petőfi Népe*, 1973 október 5, 5, Mészáros Tamás. „Kegyetlenül?” *Színház*, 1973/8, 44; és Pavlovics, Miklós, „Beszélgetés Ruszt József főrendezővel.” *Petőfi Népe*, 1973 június 14, 7.

⁵⁶ Ugyancsak Grotowski hatását mutatta, és ugyancsak az amatőr mozgalomból Paál István, akinek 1981-es *Hamlet* rendezése a dráma radikális újraértelmezését hozta magával. Paál *Szeget szeggel* rendezésével a dolgozat későbbi fejezetében behatóan foglalkozunk, ezért itt nem térünk ki munkásságára.

⁵⁷ Koltai, Tamás. *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 317.

⁴⁶ Mihályi, Gábor. *Hamletekre emlékezve*. Színházelméleti Füzetek 3, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976, 16–17.

⁴⁷ Valachi, Anna. „A halhatatlan legenda.” *Magyar Hírlap*, 10 July 1984, 12.

⁴⁸ Jákfalvi Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in: Kisantal Tamás és Menyhért Anna (sz.), *A Kádár-korszak művésze*, Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan, 2005, 96.

⁴⁹ Lengyel György, „A levert forradalom utáni színházi élet kezdetei 1970-ig.” in: Lengyel György (sz), *Színház és diktatúra a huszadik században*. Budapest: OSZMI, 2012, 391.

⁵⁰ Kennedy, Dennis, *Looking at Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 202–211.

ni Timonját hozva többek között például arról emlékezik meg, hogy a Shakespeare-rendezések komorabbak, költőietlenebbek és kiábrándultabbak lettek.⁵⁸ A változás a vígjátékokat sem kímélte, hangjuk sötétebbé vált, happy endjük erőltetettnek, falsnak hatott.⁵⁹ A szocialista irodalomtudomány által előírt optimizmus mellett a proto-szocialista Shakespeare-hősök ideje is leáldozott. Nem véletlen, hogy az úgynevezett keserű komédiák reneszánszukat éltek,⁶⁰ a harcos Hamleteket felváltották a nőies Troilusok, a kihasznált, de tehetetlen Timonok, és az uralkodni képtelen II. Richárdok. Kéry László visszatekintő összefoglalója szerint a Shakespeare-rendezésekben eluralkodott a groteszk – vastraverzek és szemét jelentek meg a színpadon,⁶¹ és a shakespeare-i szöveg mind gyakrabban lett a rendszer ellen intézett támadás hordozója.⁶²

A shakespeare-i drámák sötétebb, egzisztencialistább oldalát Jan Kott *Kortársunk Shakespeare* című 1964-es könyve, illetve az ő elemzéseit színházi előadásokban felhasználó Peter Brook rendezései hozták el Magyarországra, a drámák hetvenesnyolcvanok évekbeli radikális átértelmezése többek között az ő hatásukra indult el. Kott, aki Michael Taylor szavaival „a rendőrállam reflektorainak fényénél olvasta Shakespeare-t, genet-i alakként, a fájdalom drámairójaként látta őt.”⁶³ Kott ugyanis párhuzamot vont saját korának groteszk borzalmai és a shakespeare-i darabok között. Véleménye szerint

„Shakespeare olyan, mint a világ, vagy az élet. Minden kor megtalálja benne azt, amit keres, amit látni akar benne. A 20. század derekán élő olvasó a saját tapasztalatain keresztül olvassa a *III. Richárd*-ot, vagy nézi a színpadi előadást. Nem olvashatja másképp, nem is nézheti másképp. És ezért nem ijeszti meg – vagy jobban

mondva nem lepi meg a shakespeare-i világ kegyetlensége.”⁶⁴

Igazi közép-európai példázatnak hat, mikor a shakespeare-i királydrámák tragédiáját a történelem önmagát ismétlő körforgásában látja, amely diktátorokat emel a magasba, és sújt le a mélybe, de semmilyen változást nem hoz. A *Hamlet*-ben mások szemmel tartását, kifürkészését, megfigyelését gondolja központi motívumnak, a *Troilus és Cressidát* pedig két kortárs fiatal tragédiájaként elemzi. Felfedezi a *Lear királyban* a beckett-i abszurd világát, és megmutatja a *Szentivánéji álom* bestiális erotikáját.⁶⁵

Bár az irodalomtudósok (pl. Michael MacOwen, Patrick Crutwell) folyamatosan támadták, „lázdóan anti-romantikus”⁶⁶ darabolvasatai egy idő után a színházi rendezők dogmájává váltak, akik egymást felüllicitálva igyekeztek minél „kottosabbban” modernizálni a shakespeare-i életmű darabjait. Ritkán történik meg, hogy egy irodalomtudós gondolatait lefordító előadás élő és sikeres lesz a színpadon, és igen sok Kott-epigon tűnt el a színháztörténelem süllyesztőjében, azonban Peter Brook két munkája, amelyet Kott cikkei ihlettek, a huszadik század második felének legjelentősebb Shakespeare-rendezései között maradtak fenn, és igen erősen hatottak a magyar Shakespeare-rendezésekre is.

Brook kétszer járt Magyarországon a Kádár-korszakban, 1964-ben *Lear király* rendezésével, majd 1972-ben a *Szentivánéji álom*-mal, két olyan előadással, amiken érződött Jan Kott Shakespeare-olvasatának hatása is. A *Lear* előadás magyarországi lenyomata csak a külsőségekben mutatkozott meg – a darabban szereplő bőrruhákat ugyanis leutánozta a párhuzamosan futó magyar előadás, a *Szentivánéji álom* azonban már jócskán felkavarta a

magyar színházi állóvizet. Nemcsak az előbb említett fiatal rendezőgeneráció számára volt példaértékű, nagy hatású rendezés, de elindította a háború utáni Magyarország első színházi vitáját is, amely a Shakespeare-rendezések kapcsán a magyar színházi élet visszasságaira is ráirányította a figyelmet.

„Hogyan jätsszunk színházat az RSC vendégszereplése után?”⁶⁷ című vitaindító cikkében Koltai Tamás a Brook előadás hozadékaként művészeti és színházszervezeti kérdéseket is felvetett. Egyrésztől szorgalmazta a formájában egyszerűbb, gondolati világában gazdagabb klasszikus előadások megjelenését, a naturalizmussal való szakítást, és kortárs valóságra reflektáló előadások megjelenését, másrésztől viszont ostromozta a központilag előírt műsorterv, a rövid próbaidőszakok, és a színészeket több munkába kényszerítő alacsony fizetések rendszerét. A korban jellemző módon a vita első körében cikkére első körben a szocialista színházmodell védő, felháborodott írók⁶⁸ feleltek, ezért Koltainak is vissza kellett vonulnia, és hangsúlyoznia kellett, hogy Brook követése természetesen nem jelentené a kapitalizmus átvételét.⁶⁹

Az elkövetkezendő években azonban, ahogy a vita tovább gyűrűzött, több igen fontos művészeti kérdés is asztalra került. Koltai Tamás, Pálffy G. István és Almási Miklós az avantgárd hiányára hívták fel a figyelmet,⁷⁰ Mihályi Gábor a diplomával nem rendelkező, de nagy hatású rendezők (Paál István, Latinovits Zoltán) elismerését sürgette,⁷¹ Zappe László pedig, bár írása első látásra a legrosszabb szocialista realista kliséket használja, végeredményben elítélte a sorok között olvasás gyakorlatát, és direkt módon politizáló Shakespeare-előadásokat kívánt az ilyen rendezések helyébe.⁷² Barta András, Mihályi Gábor és Nánay István is vitába szállt a hiányzó magyar drámák ügyében, és egybehangozóan azt állították, hogy a közönség jobban örült a

maiként játszott klasszikusoknak, mint a kortárs drámáknak. Véleményük a vita egyik általános végkicsengését is visszahangozta, azaz, hogy talán nem újfajta színpadiasságra, csak a klasszikus előadások hangvételének, játékmódjának megváltozására lenne szükség. Mintegy ehhez kapcsolódóan Besenyei Ferenc szomorúan,⁷³ a kritikusok többsége azonban örömmel üdvözölte a vitában a vidám komédiák és az optimista tragédiák eltűnését a magyar színpadokról, és követendő példának tartották a vidéki fiatal rendezőnemzedék sikeres, még ha gyakran pesszimista tónusú Shakespeare-rendezéseiben megmutatkozó újító törekvéseit.

Zsámbéki, Székely és Babarczy neve mellett érdekes módon azonban a vita szereplői egy budapesti rendezőt emlitenek többször is, mint a helyes, színházmegújító törekvések letéteményesét. Ez a valaki pedig Major Tamás,⁷⁴ aki a fenti oldalakon mint a Sztanyiszlavszkij-módszer elkötelezett híve, és a Nemzeti Színház doktriner vezetője jelent csak meg. Hogyan illeszthető össze ez a kép az 1972-es Brook-vitában, illetve a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején lefolytatott színházkritikai vitákban megjelenő reformer alakjával? Hogy erre a kérdésre megkíséreljünk választ adni, körbe kell járnunk Major Tamás alakját, és Shakespeare-hez fűződő kapcsolatait. Erre tesz próbát a következő fejezet.

3. A „Major-jelenség”

„Viszkető háttal bámuljuk őt, idők hajlását felismerő”⁷⁵

Major Tamás Boguslawskit játssza a Katona József Színház színpadán, aki pedig éppen Tartuffe-öt játssza a Vilnai Lengyel Színház elképzelt színpadán. A Mester, ahogy a színészek

⁵⁸ Olyannyira, hogy kortárs kritikájában Koltainak magyarizálnia is kell a rendezők világnézete miatt: i. m., 318.

⁵⁹ Pl. Zsámbéki Gábor: *Ahogy tetszik*, Kaposvár, 1974, Ács János, *Szentivánéji álom*, Kaposvár, 1980, Székely Gábor, *Ahogy tetszik*, Katona József Színház, 1983.

⁶⁰ A keserű komédiák térhódításáról részletesebben lásd: Schandl Veronika, *Shakespeare's Plays on the Stages of Late Kádár Hungary – Shakespeare Behind the Iron Curtain*, Lewinston: The Edwin Mellen Press, 2008.

⁶¹ Ez utóbbi pl. Csiszár Imre 1981-es miskolci *Lear király* előadásán, ami egy lerobbant lakótelepen játszódott.

⁶² Kéry, László. „Shakespeare on the Hungarian Stage: 1945–1990 – An Outline” In: *Shakespeare Worldwide – Volume XIV/XV*. Tokyo: Yushodo Press, 1995, 232–236.

⁶³ Taylor, Michael. *Oxford Shakespeare Topics – Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2001, 137.

⁶⁴ Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970, 9–10.

⁶⁵ i. m.

⁶⁶ Střibný, Zdeněk. *Shakespeare and Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2000, 105.

⁶⁷ Koltai, Tamás. *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 423–436.

⁶⁸ A cikkeket Antal, Gábor (ed.). *Színházművészetünkéről*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1983 gyűjteményes kötetében olvastam: Ungvári, Tamás. „A színész védelmében”, 41–54., Hermann István, „Az elvi kérdések és a viták légköre”, 65–73., Kazimír, Károly. „Színházi gondok”, 74–85.

⁶⁹ Koltai, Tamás. „Egy vita forgácsai”. in: *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 437–450.

⁷⁰ Koltai, Tamás. „Essen le a kolbász az orrunkról!”, 430–442.

⁷¹ Mihályi Gábor, „Várható-e színházművészetünk megújulása?”, 63.

⁷² Zappe, László. „Megjegyzések Koltai Tamás cikkéhez”, 442–447.

⁷³ Pálffy G., István. „A színház: ennek a népnek a szolgálata (Beszélgetés Besenyei Ferencsel)”, 315–336.

⁷⁴ Kazimír Károly, Kazimír, Károly. „Színházi gondok”, 74–85, Hermann István, Hermann István, „Az elvi kérdések és a viták légköre”, 65–73, Mihályi Gábor, „Régi és új színházi vitákról”, 121–29, Földes Anna, „Válaszváltozatok”, 193–196, stb.

⁷⁵ Bereményi Géza: *Dal a ravaszdi Shakespeare William-ről, Múcsarnok*, 1981.

Boguslawski-t nevezik, és a darab szerint lefordította a *Tartuffe*-öt fiatalkorában, ismer minden hatalmasságot, fiatalok legendás alakításairól mindenki tud, és bár most már egy madárijesztő, egy kappanhangú vénember, egy rozoga aggastyán, a próbák alatt mégis megrendíti és felkavarja a színészeket. Egy ügyes dupla trükkal még a cár gubernátorából is bolondot csinál, és hősként távozik a társulattól, akik „végül részint a Mester cinkosai illuzionálják magukat, részint afféle népmesei alakká emelik egyébként igencsak ellentmondásos figuráját.”⁷⁶ Még akkor is, ha a sikeres politikai fricskában egy ember karrierje megy tönkre – bár igaz, hogy becsülete megmaradt.

Major Boguslawski alakjában magát is játssza, a fiatalkorában Molière-t fordító, sokak életét tönkretévő, de a politikai csavarokból mindig győztesen, vagy legalábbis csak kisebb karcolásokkal kikerülő nagy túlélő, aki a nyolcvanas évekre a fiatal generációk által dicsőített „Mester”-re avanzsált, még akkor is, ha alakja legalább annyira ellentmondásos volt, mint a Spiró György által a színpadra írt Boguslawskié. Az előadás igazi csavarja persze nemcsak ez, hanem az is, hogy a szerző elmondása szerint Major maga kérte, hogy írja meg neki Boguslawski-t,⁷⁷ hogy aztán magának és a világnak még egy trükköt mutatva eljátszhassa önmagát a nagy lengyel színész alakjában. A történeteket olvasva a mai olvasónak óhatatlanul Fülöp Jimmy kérdése ötlök az eszébe: Most keveri, vagy nem keveri?

Komolyabban úgy fogalmazhatnánk meg, hogy Spiró György *Az imposztor* című drámája dramatisztikus formában ugyan, de több szempontból is megvilágítja, milyen nehézségekkel kell szembenéznie a Major Tamással foglalkozó kutatóknak. A darab többszörös önmagára és a színházon kívüli világra reflektálása, a görbetükrök sora, amelyet kora valóságának mutat, sokban hasonlatosan a Majorhoz kötődő dokumentumokhoz. Major alakját ugyanis egyrésztől rengeteg anekdota, legenda, pletyka fogja körül, másrésztől pedig a kortársak viszonya hozzá elsősorban érzelmi, néhányuk Major-rajongó,

mások Major-ellenesek, ezért a munkásságára visszaemlékező írások, még a tudományosabb célúak is, főleg érzelmi-ventilláló narratívák. A dolgot tovább bonyolítja, hogy Major maga igen komoly erőfeszítéseket tett arra, hogy élettörténetét a saját maga által kontrollált narratívából ismerje meg a világ. Ennek érdekében élete, színészi és rendezői karrierje főbb állomására folyamatosan reflektált: interjúkban, nyílt levelekben és elemző írásokban ajánlotta az olvasónak (illetve a rádióhallgatóknak és TV-nézőknek) az általa legitimált olvasatokat. Az élete utolsó éveiben róla született munkák végülis ezek összefoglalásai: Antal Gábor rajongó esszékötete után összegyűjtötte a Major által arra érdemesnek tartott írásait,⁷⁸ Koltai Tamás tízórás riportot folytatott a „Mester”-rel, ami, egy-néhány méregfog eltávolításával meg is jelent önálló kötetként,⁷⁹ végül Major halála után Kocsis L. Mihály adott ki egy kötetet, amely részben a „tanár úr”-ral folytatott riport, részben pedig a kortársak visszaemlékezéseit tartalmazza.⁸⁰ Mindhárom fenti írásnak megvan a maga legitimációja, és nagyon gazdag forrással szolgálnak minden későbbi visszatérő munka számára, de sajnálatos, hogy szerkesztésükben és hangvételükben jóváhagyják, ha nem is minden esetben a Major által is hangoztatott olvasatokat, de legalábbis azt az olvasási-kutatási gyakorlatot, amely Major munkáit mindig az általa felépített narratívák szerkezetén belül értelmezi. Jelen fejezet próbát tesz arra, hogy a Major-legendárium történetei mögé tekintve, azok értelmezési hálójából kilépve, történelmi kontextusba helyezze Major Tamás Shakespeare-képét, és Shakespeare-rendezéseinek gondolati hátterét. Azonban, mivel a fejezet törekvése szerint saját korában próbálja elhelyezni Major munkásságát, elengedhetetlennek tűnik, hogy röviden felvázoljuk pályáját, különös tekintettel arra, hogy az életrajz hiányosságai, és kérdéses pontjai sok ponton kontextuálják a rendezéseket is.

Az 1910-ben született Major Tamás saját bevallása, és a kortársak emlékezései alapján is édesany-

ja unszolására, sőt talán protekciójával került be a Színművészeti Főiskolára. Onnan kikerülve Hevesi Sándor, Márkus László, majd Németh Antal Nemzeti Színházában volt mellőzött segédszínész, majd epizodista. Szabadidejében az édesanyja által vezetett Ifjúsági Színpadon játszott és rendezett, egyes rendezéseit Németh Antal is átvette a Nemzetibe. E mellett beiratkozott a Bölcsészkar francia szakára, barátjával, Várkonyi Zoltánnal, Molière darabjait fordították, sőt, egy ízben még jelmezt is tervezett,⁸¹ az ezért kapott összegből jutott ki Párizsba, ahová ekkortól, 1937-től kezdve folyamatosan járt ki. Itt a korai időkben Jaques Copeau és Jouvet rendezései voltak rá nagy hatással. Vele egykorú kollégáival, Gobbi Hildával, Solti Magdával, Várkonyival nemcsak az ifjúsági előadásokon dolgoztak együtt, de megrendezték a *Karnyóné*-t, és a Molière-ből magyarított *Duda Gyuri*-t a Városligetben, a népi színjátékok és a diákszintársulatok szellemét felelevenítve. Ekkori előadásaira jellemző volt a karikírozó, erős maszokkal kísért játéktípus. Társulások egyre egyértelműen baloldali irányultságú lett, politikai beállítottságuk megjelent a Vigadóban és a gyárakban tartott szavalóestjeiken is. A Nemzetiben mellőzött évek igazából Major iskolájának számítanak, ekkor tanulta a legtöbbet, ekkor alakult ki a színházról vallott képe.

Major szerepe az illegális kommunista pártban nem tisztázott. Ő maga gyakran elmesélte, hogyan kellett a nyilas hatalomátvétel után bajszot növesztve bujkálnia Budapesten. Kortársai, illetve az Államvédelmi Hivatal Levéltárában őrzött dokumentumok, különösen a Majort minden vele foglalkozó jelentésében támadó Cyrano ügynök, azaz Szakáts Miklós szerint,⁸² nagyban felnagyította saját fontosságát a mozgalomban. Mindenesetre, a szovjetek bevonulása után ő állt a színházi újjászervezés élére. Később Koltai Tamásnak ő maga úgy mesélte, hogy senki nem nevezte ki a Nemzeti élére,⁸³ az adott helyzetben magát tette meg igazgatónak. Molnár Gál Péter kutatásai kimutatták, hogy: „[j]óllehet nincs írás arról, hogy Major megnyithatja a Nemzeti Színházat,

fellelhető azonban írás (a Politikatörténeti Intézet levéltárában), hogy Major megnyithatja az Uránia mozit. A Magyar Kommunista Párt titkársági ülésén 1945. január 27-én megbízzák Major Tamást, »hogy orosz filmekkel a legrövidebb időn belül indítson meg egy filmszínházat«. Így kezdi vetíteni az Uránia – jelenleg „Nemzeti Filmszínház” – az Oreli csata című filmet. Ez az első pesti filmvetítés a háború után. A film dobozait a levéltári feljegyzés szerint Major vitte az Urániába.”⁸⁴ Egyértelmű viszont, hogy ha hivatalos kinevezése nem is volt, Major élvezte a Magyar Kommunista Párt és a város felügyelő szovjet csapatok vezérkarának bizalmát, „önkinevezését” senki nem kérdőjelezte meg.

Igazgatásának és rendezői munkásságának legkevésbé dokumentált szakasza az 1956-ig terjedő időszak. Itt most először az életrajzi tényeket vesszük sorra, majd később kitérünk a Major nyilatkozataiból kibontakozó Sztanyiszlavszkij- és Shakespeare-képre. A Nemzeti újjáindulásának első három évét el kell választani az 1949 utáni működésétől. Bár a kommunista politikai felhangozó a kezdetektől jelen voltak Major rendezéseiben, a *Karnyóné*, és a *Tartuffe* 1945-ös bemutatói, illetve az 1946–47-es évad Shakespeare-rendezései még a háború előtti harsányabb, népiesebb humorát, és a realizmust néhol elutasító, színpadias játéktípusát, illetve látványát hozta a Nemzeti színpadára. Azonban az 1949-ben szigorodó központi ellenőrzés egyre több vonalas darabot, és a szocialista realista színészvezetést kért számon a Nemzetin. Major helyzete meggyengült: támogatta a Színház párttitkára (Ladányi Ferenc, majd Gábor Miklós), és közeli barátja, Rajk László koncepciók perében is kétszer kihallgatták. 1949-ben, Rajk kivégzése után rosszul lett a *Macbeth* próbáján, szívbántalmakkal szanatóriumba került, majd Révai döntésére két-éves pártiskolába kellett beiratkozni, hogy reformálja elhajló nézeteit. Ennek végén 1950-ben, a *Színház-és Filmművészet* című lapban önkritikát is gyakorolt, bírálva 1950 előtti rendezői és színházvezetői gyakorlatát:

⁷⁶ Mészáros Tamás, „A Katona”, Budapest: Pesti Szalon Kiadó, 1997, 120.

⁷⁷ Spiró György több helyen elmeséli az anekdotát, pl: in: Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*, Budapest: Minerva, 1987, 42–43, illetve a Major-évforduló kapcsán a *Színház* magazinba írt írásában: „Major elvtárs”, *Színház*, 2010 február, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35540:major-elvt. [2013. április 24.]

⁷⁸ Antal Gábor, *Major Tamás*, Budapest: Népművelési Propaganda Hivatal, 1982., Antal, Gábor (sz). *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985.

⁷⁹ A teljes, meg nem húzott anyag megtalálható a Rádió Archivumában. A nyomtatott változat: Koltai Tamás, *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.

⁸⁰ Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*, Budapest: Minerva, 1987.

⁸¹ Koltai Tamás, *Major Tamás. Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986, 26.

⁸² „Bajszot növesztett 44-ben, bujkált. Bár üzentek neki (a színház igazgatói ága), hogy a kutya se keresi. [...] Egy nap beírtotta Békeffy Istvánt és Turay Idát egy kapualjba: Akartok-e az illegális kommunista párt tagjai lenni? Igen. Mit kell tennünk? Semmit. Tagok vagytok. – és elrohant.” Államvédelmi Hivatal Levéltára, „Sziránó (Cyrano)” dosszié, 33.

⁸³ A tervet szerint a Nemzeti Színházat megkapó Horváth Árpádot a nyilasok nem tisztázott körülmények között kivégezték.

⁸⁴ Molnár Gál Péter, „Major – adatok egy életrajzhoz”, *Mozgó Világ*, 2010. március, <http://mozgovilag.com/?p=1215>, [2013. április 25.]

„Ha megnézzük a felszabadulás óta a Nemzeti Színházban bemutatott darabokat, akkor láthatjuk, milyen helytelen vonalon keresgélünk. Ki ne emlékezne Tamási Áron, vagy Kassák Lajos darabjainak bemutatóira, és azt sem feledtük el, hogy felszabadulásunk óta színházunk legnagyobb bukása Déry Tibor *Itthon* című darabjának volt, amit szintén a Nemzeti mutatott be.”⁸⁵

Ebben az írásában elhatárolta magát a pszichológizáló tendenciáktól, és a hibás tartalmú darabok színrevitelétől. Saját elmondása szerint a Nemzeti Színház Révai Józsefnél képviselő kollégái is lemondása mellett tették le voksukat, és csak Révai személyes döntésén múlt, hogy a színház igazgatója maradt.⁸⁶

Ez természetesen a fordulat éveinek csak egyik története, amelyet Major is gyakran mesélt minden fórumon. Ami ebből kimaradt, az a Nemzeti történetében páratlan, személyes és politikai indokokból történt társulatcsere, vagy ahogy a színház történetét író Székely György 1986-ban hívta: az ekkori társulatrombolás,⁸⁷ amely kialakította Majornak, a kegyetlen politikai kultúrkomisszárnak az alakját. Ma főleg személyes visszaemlékezések regélnek erről az időről, és komoly levéltári kutatások szükségesek még, hogy megismerjük az egyes döntések politikai hátterét. Két általános következtetést azonban a rendelkezésünkre álló dokumentumok alapján is levonhatunk: Major nyilatkozatai 1950 után egyre konzervatívabb, vonalasabb elveket hangoztatnak,⁸⁸ míg rendezéseiben egyre több a klasszikus mű, azaz kifelé rendszerhűségét mutatja, míg rendezéseiben biztonságosabb vizekre evez. Ha a Nemzeti ekkori műsorterveit vizsgáljuk, igaznak tűnik az az állítás, hogy a színház viszonylag kevesebb pártos darabot vitt színre, mint például a Nemzeti vetélytársul felfuttatott Madách,

és különösen a politikától magukat távoltartó Nádasdy Kálmán illetve Gellért Endre munkái a lélek-tani realista stílus sikeres megvalósításai voltak. Ez a siker lehet, hogy Major politikai manővereivel kicsikart engedményt.

A hrucsovi fordulat után Major pozíciója tovább romlott a színházban, 1954 májusában a Nemzeti háromnapos munkaértekezletén már a „kommunista humánus hiánya” és a személyi tévedések miatt több tételes kritika hangzik el Major ellen.⁸⁹ A másik oldalról a doktriner irodalomkritikus, Nagy Péter támadta a színházat az 1953 után előtérbe törő színpadi „harsányság”, azaz a gesztikus-ironikus, a nézőkre kikacsintó játéktípus miatt, amely folyamatosan kommentálta a játszott szerepeket. Ez a játéktípus leginkább Major nevéhez kötődött. A részben neki odadobott kesztyűt Gellért Endre vette fel, és védte meg *Volpone* rendezését.⁹⁰ Majort nemcsak a „harsányság-vita”-ban támadták, a vele együtt kezdő fiatal színészek egy része is úgy érezte, elárulta eredeti terveit, és betagozódott a Nemzetitől elvárt klasszikus színjátszói hagyományba.⁹¹

Gajdó Tamás így foglalta össze Major 50-es évekbeli munkásságát:

„Major igazgatását az 1945 utáni korszakban részben elődei repertoár-és társulatépítő elképzeléseinek követése, másként új kezdeményezések, érdekes új művek, a magyar és klasszikus drámairodalom műveinek magas színvonalú, érdekes előadásai jellemezték. A későbbi évek ellentmondásai nagyrészt Major élete végéig tartó⁹² politikai elkötelezettségével függtek össze. 1950-től saját magát, tehetségét, legjobb kezdeményezéseit tagadta meg, a körülmények hatalma alatt, s azzal, hogy előbb önkritikát gyakorolt korábbi igazgatói gyakorlata miatt, majd

éveken keresztül ő képviselte a párt dogmatikus színházpolitikáját, mint a párt vezetőtestületnek és a politikai életnek aktív szereplője, int a Nemzeti igazgatója. [...] Az ötvenes években minden eszközzel védte igazgatói hatalmát.”⁹³

Bár 1956-ban leváltják, a kádári visszarendeződés után még 1962-ig ő marad a Nemzeti igazgatója. Ekkor, az Aczél Györgyre jellemző taktikával egy elvű hivatalnokot, Nagy Endrét, majd Meruk Vilmost nevezi ki a Nemzeti Színház igazgatójának. A két főrendező Marton Endre és Major marad. Kettőjük viszonya ekkorra elmérgesedett, művészeti és személyes vitáik kettészakítják a társulatot. A hatvanas évek második fele a Nemzeti Színház egyik legsikeresebb korszaka, amely művészeti megújulást sürget. Az ehhez vezető utat Major, aki az igazgatói széktől megfosztva komolyabban fordult újra a rendezés felé, Brecht színházában vélte megtalálni.

Az életrajzot itt megszakítva, térjünk ki arra, milyen is volt Major Tamás színházfelfogása 1959 májusáig, a Berliner Ensemble magyarországi vendégszereplése előtt, és színházi felfogása hogyan változott Brecht hatására, ha egyáltalán megváltozott. A ránk maradt írások elemzése előtt azonban egy módszertani kitérőt kell tennünk. A Major-életmű feldolgozásának egyik legnagyobb nehézsége a Major által előállított hatalmas kommentármennyiség feldolgozása, és azoknak a darabokra való vonatkozása. Az előző fejezetben már említettük, hogy az ötvenes években a hatalom elvárta az új bemutatók világnézeti szempontból való megindokolását, és ezért a Nemzeti rendezéseit hosszú viták előzték meg a Színház- és Filmművészeti Szövetségben. Major ekkor alakította ki azt a gyakorlatát, hogy már a premier előtt hosszú elemzésekben bocsátotta rendezésének elképzelt narratíváját a nagyérdemű, és természetesen a kultúrpolitika ellenőrei számára. Az 1952-es *Hamlet* rendezés kapcsán az előző fejezetben már ugyancsak idéztem Márkus Zoltán tanulmányát, amely bemutatja, hogy ezeknek az írásoknak semmi köze nem volt a darab kivitelezéséhez – az új szocialista színházat beharan-

gozó előadások és viták éles ellentétben álltak a rendezésben végül megvalósuló 19. századi naturalista játéktípust felmutató hagyományos rendezéssel. Azonban úgy tűnik, Major számára ez a kettős kommunikáció 1956. után is követendő gyakorlatnak tűnt. Egészen élete végéig minden rendezéséhez hozzárendel egy, a sajtóban, TV-ben, rádióban megjelenő narratívát, amely mintegy értelmezési kódokat ajánlanak fel a nézőnek az előadás megtekintése előtt. Ezek a nyilatkozatok, cikkek, interjúk, nyílt levelek nagyon izgalmas forrásai a Major Shakespeare-képnek is, de a kutatóknak óvatosságnak kell lennie, ha a rendezésekre akarja vonatkoztatni őket. Ugyanis összességükben egy önmagukba visszacsatoló, csomópontjaikban ugyanazokra a kérdésekre koncentrálok, ugyanazokat az érveket megemlítő kommentárfüzérről, metanarratívát alkotnak, amelyek gyakran nem létező vitákra reflektálnak, és tudatosan alakítják Major, a rendező alakját, ám nem mindig tartanak fenn szoros kapcsolatot az egyes rendezésekkel.

Major Tamás rendezéseinek az ötvenes évek végéig Sztanyiszlavszkij, az előző fejezetben már felvázolt, a szocialista irányultságnak megfelelő értelmezése adta gondolati vezérfonalát. Ez Major felfogásában két dolgot jelent: hogy a művészet nevelő felelősséggel minél igazabb életet adjon a színpadon,⁹⁴ illetve, hogy minden szerepnek legyen egy mondanivalója.⁹⁵ Nyilatkozataiban ez a két formula, változó formában, de feltűnik a negyvenes évek végétől a nyolcvanas évekig. Azaz, a darabértelmezésekben – és innenől a Shakespeare-értelmezésekre koncentrálnunk, mivel Major is általában Shakespeare-t adja meg például – visszatérő motívumként elsőnek a színház nevelő, politikáló szerepe jelenik meg, lehetőleg úgy, hogy a mai kor problémáira is reflektáljon: ez 1948-ban, a Szabad Népek nyilatkozó programbeszédjében⁹⁶ még a munkások neveléséért harcra szálló színház képével kapcsolódott össze, majd a hatvanas évekre a színház a társadalomnak általánosan tartott tükör szerepét veszi át.⁹⁷ Természetesen erre a legjobb módszer Major szerint a hetvenes évek elejé-

⁸⁵ Major Tamás, „Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján”, *Színház- és Filmművészet*, 1950/10–11, 9.

⁸⁶ Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*, Budapest: Minerva, 1987, 80.

⁸⁷ In: Hofer Miklós, Kerényi Ferenc (sz), *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat, 1987, 161.

⁸⁸ Lásd: Major Tamás rendezői dosszié I, Színházi Intézet.

⁸⁹ Hofer Miklós, Kerényi Ferenc (sz), *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat, 1987, 138–139.

⁹⁰ Nagy Péter Major Tartuffe-jét, *Sok hűhó semmiért és Karmyoné* rendezését, illetve Gellért *Volpone*-jét és Marton Endre *Csongor és Tündé*-jét kritizálta. Nagy Péter, „Mi a baj klasszikus előadásainkkal?” in: *Két évad*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.

⁹¹ Erről Gábor Miklós ír részletesen: Gábor Miklós, *Tollal*, Budapest: Szépirodalmi, 1968, u.ő, *Sánta szabadság*. Budapest: Magvető, 1997, u.ő, *Nyomozok magam után*. Budapest: Palatinus, 2003.

⁹² Bár Sasvári Évával való viszonya után lemondott a Központi Bizottsági tagságáról, mindvégig a hatalom közelében maradt, bejárása volt Kádár Jánoshoz, és Aczél Györgyhez is. Mutatja ezt az Állambiztonsági Hivatal levéltára is, amelyben minden rá nézve terhelő jelentésben feketével kihúzták a nevét, mint az államszervezet által védett személyét.

⁹³ Gajdó Tamás, „Színházi diktatúra Magyarországon 1919–1962” in: Lengyel György (sz), *Színház és diktatúra a huszadik században*. Budapest: OSZMI, 2012, 365–366.

⁹⁴ Idézi: Hofer Miklós, Kerényi Ferenc (sz), *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat, 1987, 152.

⁹⁵ Koltai Tamás, *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986, 92.

⁹⁶ (?), „Major Tamás érdekes bejelentései a színház, a dráma és a színész mai kérdéseiről”, *Szabad Nép*, 1948. szeptember 26.

⁹⁷ Lásd részletesen: Kocsis L. Mihály. *Van itt valaki*. Budapest: Minerva, 1987, 34, 81, 248. Koltai Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986, 103–104, 124.

re a brechti dialektika módszere.⁹⁸ Amint látjuk, a politizáló, tanító színház eszméje Majornál ugyanúgy köthető Sztanyiszlavszkijhoz, mint később Brechthez. Ugyanez vonatkozik a szerep mondanivalójának kibontására. A különbség Major értelmezéseiben csupán annyi, hogy a korai rendezésekben a szerepek értelmezését, mondanivalóját Shakespeare korához kapcsolta,⁹⁹ míg a késői rendezésekben kortárs, napi politikai példákat hozott az alakok megértését elősegítendő.¹⁰⁰

Ugyanilyen visszatérő, egész pályáját végigkísérő elem ezekben az értelmezésekben a polgári, irodalmi, Shakespeare-t olvasni és nem játszani akaró, zabolátlan stíluskeveredéseit az előadásból kivágó, a jeleneteket össze-vissza dobáló, a nagy író félreértő színház elleni harc.¹⁰¹ Ennek legitimitását a háború után jobban érthetjük, hiszen akkor Majornak saját programját kellett meghatározni, és el kellett határolódnia a burzsoá elemektől, de ez egy olyan harc, amelyet egy idő után talán csak árnyakkal, ám Major mégis egész életén át vívott (ahogy azt a hatodik fejezetben bemutatott 1983-as *Szeget szeggel* rendezés műsorfüzete is mutatja). Ennek a gondolatnak röviden az a váza, hogy a megvágott Shakespeare az író félreértéséből fakad, ugyanis a polgári ízlést sértette Shakespeare sokszínűsége, amellyel a nép és az uralkodók világát is be tudta mutatni. A szocialista színházművészet ezzel szemben felismerte Shakespeare polifonitását, és azt felvállalva a teljes, eredeti jelenetezésben játszott darabokat tartja elfogadhatónak.¹⁰² Major metaforája erre a sztanyiszlavszkij-i időkben a szimfónia, azaz, hogy a shakespeare-i darabok a hangszerek megindgyékét megszólaltatják, és nem lehet kamarazenekarral színpadra vinni őket.¹⁰³ Brecht hatása alatt arról beszél, hogy Shakespeare olyan sokszínű, mint az élet, ezért nem szabad darabjait megcsonkítani.¹⁰⁴ Az elv azonban újra ugyanaz, még ha más köntösben is jelenik meg.

Ezt a stílusbeli sokszínűség ad arra lehetőséget, hogy a Shakespeare-drámákat ne a kukucskáló színház elvei szerint játsszuk, állítja Major. Ez, a hagyományos naturalista színházzal leszámoló vágy a hatvanas években lesz fontos eleme a majori metanarratívának, de már megjelenik a negyvenes évek írásaiban is.¹⁰⁵ A negyedik fal lebontásának brechti gondolata erősíti fel a korai kommentárokban már bűvópataként megjelenő ironikus meta-teatralitás eszméjét is Major írásaiban.

Összességében viszont a mellett érvelnék, hogy a majori rendezői kommentárok nagyon hasonló elemekből építkeztek a korai, sztanyiszlavszkiji és a későbbi, brechti korszakában. Vajon akkor Gábor Miklósnak volt igaza, aki azt állította, hogy Major mindig ugyanazt rendezte, csak néha azt mondta: éljen Sztanyiszlavszkij, néha pedig azt, hogy éljen Brecht?¹⁰⁶ Azt gondolom, hogy nem – Major hetvenes évekbeli Shakespeare-rendezései ténylegesen különböztek a korábbi munkáitól. Több esetben megkérdőjelezték, vagy elvetették a színpadi illúzió tökéletességét, felfejtették a színházi fabulát, reflektáltak saját teatralitásukra és látványvilágukban is egyfajta konstruktivisztikus minimalizmushoz közelítettek. Ezen kívül felerősödött bennük a népi színjátékok, a commedia dell' arte, és a cirkusz világát idéző harsányság és jelenetszerű építkezés. Azonban, bár tényleg a brechti színházzal való találkozás juttatta felszínre Major rendezéseiben ezeket az elemeket, darabelemzéseit olvasva az új stílus legtöbb elemét megtaláljuk korábban is. Ezért nagyon fontos, hogy ne fogadjuk el feltétlenül a Major által felkínált értelmezői narratívákat, mert azok, mint bemutatni próbáltam, erősen manipulatívak.

Nem szeretnék vitába szállni Molnár Gál Péterrel, aki Major hetvenes évekbeli rendezéseit Mejerhold munkásságához köti, hiszen tudjuk, hogy Sугár Károlyon keresztül Major hallott az orosz szín-

házi avantgádról a Nemzetiben töltött inasévei alatt, és később Mejerhold műveinek is többek között ő szorgalmazta megjelenését, de Majort, véleményem szerint, a legfontosabb hatások a kortárs rendezőktől érték. Privilegizált helyzete miatt nemcsak keletre, de nyugatra is sűrűn járhatott, ezért a francia, angol, NDK és szovjet színházi tendenciákról naprakészebb fogalma volt, mint a legtöbb kortársának. Wekwerth, Brook és Mnouchkine rendezéseinek¹⁰⁷ hatása darabválasztására (*Coriolanus*, *Téli rege*, *Ahogy tetszik*, *Szeget szeggel*) és darabértelmezésére is erősen hatott. Ezek a hatások azonban, mint ahogy azt az előadás-elemzések során is látni fogjuk, gyakran külsőségekben, látványban jelentek meg Major színpadán, hiszen a hasonló színészi gyakorlat hiányzott a rendezések mögül.

Vissza kell azonban utasítanunk az olyan kritikai hangokat, amelyek Majort avantgárd rendezőnek, a rendszer által üldözött, elnyomott művészek látják.¹⁰⁸ Először is mivel Major bár ismerte, de elutasította a neoavantgárd tendenciákat: Grotowski Laboratóriumát és a happeningeket. Írásainak kulcsfogalma ez esetben mindig a művészi érdeklődéssel szembeálló világnézeti elutasítás. Azaz, ha művészileg van is esetleg érdekes elem ezekben a színházi tendenciákban, állítja Major, politikai okokból el kell utasítanunk őket. Mert például a Grotowski-féle totális színház: „csak az érzékekre, a szexualitásra, a szenvedélyek neurotikus felszabadítására irányuló törekvése, a társadalmi összefüggések nélkül arra jó, hogy [...] a szörnyű viszonyok elnyomorító okait elfátyolozza.”¹⁰⁹ Másodsorban pedig nem szabad elfelejtenünk, hogy Major a legügyesebb és invenciózusabb művelője volt a kettősbeszéd színpadi alkalmazásának. Jákfalvi Magdolna tanulmányából pedig tudjuk, hogy a klasszikus színház szerep és színész kettősségére alapul, míg a performance a happening a színész testét önmagaként jeleníti meg. Az előző gyakorlat lehetőséget ad a szerep és a színész kettős énjének játékkal a sorok között olvasásra, míg a második egyenes kimondásra készíti a színészt. „Az aczéli kul-

túrpolitika [pedig] az értelmezések sokszínűségét nyújtó formanyelvet csak lehetséges (de kontroll alatt tartható) veszélyforrásként, addig az egyenes kimondást aktív veszélyforrásként kezelte.”¹¹⁰ Major rendezései pedig nemhogy nem kerültek ki a túrt kategóriából, de majdnem mindig a támogatottba tartoztak.

Ahogy az előző fejezet végén is említettük, Major úgynevezett brechti Shakespeare-rendezései, diskurzusalakítók, és a rendezők hetvenes évekbeli nemzedékének több alakjának meghatározó inspirációul szolgáltak. Hogy a Major életrajz elejtett fonálát itt felvegyem, ez az időszak, mikor a gyűlölt-félt politikus-színházcsinálóból Major alakja átalakul a Főiskolán nemzedékeket nevelő, rendezéseiben határokat feszegető Mesterré. Ennek a folyamatnak fontos elemei Major a hetvenes években rendezett Shakespeare-előadásai, amelyeket a fenti, rájuk rakódott gondolati sallangtól némileg megtisztítva az elkövetkezendő fejezetekben elemezni fogunk. Arra a kérdésre keresünk választ: miből állt Major rendezéseinek gyakorlati váza, illetve, hogy hogyan illeszkedtek ezek az értelmezések a kortárs magyar színház tendenciáiba.

4. Rómeó és Júlia, Nemzeti Színház, 1971.

Major Tamás 1971-ben rendezte meg a *Rómeó és Júlia*-t, a Nemzeti Színházban. A mindössze fél évig játszott előadás hatalmas vitákat váltott ki a kritikusok között, és úgy vonult be a közutadatba, mint a „gumibotos”, vagy „brutális” *Rómeó*, amely aktualizálta és „brechtizálta” a shakespeare-i tragédiát. Ezen fejezet arra tesz az előadásról fennmaradt felvétel hiányában kísérletet, hogy a Magyar Rádió archívumában őrzött színházi közvetítés, a kritikák, és Major nyilatkozatai alapján rekonstruálja az előadást. Meggyőződésünk ugyanis, hogy az előadás nemcsak, mint kádár-korszakbeli Shakespeare-rendezés jelentős, de a körülötte kialakult diskurzusban az előző fejezetben bemutatott „Ma-

⁹⁸ Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 47–51.

⁹⁹ Lásd pl. az 1952-es *Hamlet* előadás kapcsán írt írásokat.

¹⁰⁰ Az előadás-elemzésekben látni fogunk erre példákat a *Rómeó és Júlia* kapcsán.

¹⁰¹ Ennek Major több írásában Németh Antal elrettentő példája, különösen 1938-as *Hamlet* rendezése.

¹⁰² Ez a gondolat talán a majori életmű leggyakrabban visszatérő eleme, ezért a teljesség igénye nélkül csak néhány művet említek, ahol megjelenik. Major Tamás: „Shakespeare-i pillanatok”, in: Gyárfás Miklós (sz.), *Élő dramaturgia*. Budapest: Magvető, 1963, 161–181., Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 7–47., Kocsis L. Mihály. *Van itt valaki*. Budapest: Minerva, 1987, 19–20, 21.

¹⁰³ Lásd például: Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 23.

¹⁰⁴ Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 189.

¹⁰⁵ Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 49, 99.

¹⁰⁶ Kocsis L. Mihály. *Van itt valaki*. Budapest: Minerva, 1987, 277–297.

¹⁰⁷ Mnouchkine eseteiben itt természetesen nem Shakespeare-rendezéseiről, amelyek később, a nyolcvanas években keletkeztek csak, hanem 1789 rendezéséről beszélünk, amely hangulatában, kérdésvetetésében erősen hatott Major rendezői stílusára.

¹⁰⁸ Koltai Tamás, „Post festa Major 100”, *Népszabadság*, 2010. február 20. http://nol.hu/velemeney/20100220-post_festa_major_100. [2013. április 26.]

¹⁰⁹ Antal Gábor (sz.), *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 100–101.

¹¹⁰ Jákfalvi Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in: Kisantal Tamás és Menyhért Anna (sz.), *A Kádár-korszak művésze*, Budapest: József Attila Kör, L'Harmattan, 2005, 103.

„jor-jelenség” több aspektusa is megjelenik. A már fél évvel a premier előtt beharangozott, minden médiumban megjelenő, igen nagy publicitást kapó előadás írott dokumentációjában ugyanis részben elkülönül a Major Tamás által kialakított narratíva a kritikák, illetve kommentárok által felvázolt reflektációs hálótól. Mielőtt megvizsgáljuk, fel kell vázolnunk, hogyan illik az előadás Major 1965 utáni Shakespeare-rendezéseinek sorába.

Ahogy azt az előző fejezetben is bemutattuk, Major második rendezői korszakát önmaga, és a sajtó is Bertold Brecht égisze alá helyezte el. E dolgozat a mellett érvelt, hogy a formai hatásokon kívül ez leginkább egyfajta ironikus kettős láttatásban, metateatralitásban, az események kommentáló elmesélésében jelentkezett. A hatvanas években Major Shakespeare-rendezéseinek egy része a háború utáni sikerszéria felújított előadásaiból állt,¹¹¹ ezek az előadások igazi közönségikernek bizonyultak, ami leginkább a kiváló szereposztásnak volt köszönhető. Csúfosan megbukott viszont az 1963-as reneszánsz környezetbe transzponált *Macbeth*, és a Berliner Ensemble-től egy az egyben átvett, Brecht át-dolgozásában játszott *Coriolanus*. Ez utóbbi megmutatta, hogy a színpadkép és a rendezői koncepció magyar színpadra való átültetése nem elegendő egy sikeres brechti előadáshoz, ha hiányzik a színészek elidegenítő játéka. Major így emlékezett vissza az előadásra: „Valósággal lekoppintottam a Berliner Ensemble-ről. Rendkívül tetszett az egész, a díszletmegoldás, meg minden. Nagyon rossz előadás lett. Megmaradt a Berliner Ensemble díszletrendszere, és benne egy régimódi *Coriolanus*-t játszottunk [...] Persze én is hibás vagyok, mert kitalálhattunk volna új szcenikát a Brecht-darabhoz, de ha már így alakult, végül is itt a színjátékról volt szó.”¹¹²

Áttörést a Shakespeare-előadások terén a még mindig felemás sikert hozó, ámde megvalósításában a darabot újragondoló *Athéni Timon* előadás hozott 1969-ben.¹¹³ A széttörözött szerkezetű drámát Major jeleneteire bontva, cirkuszi számok

szövedékeként értelmezte. A drámát erős metaszínházi keretbe tette, amelynek során, minden jelenet után cirkuszi szolgák öltöztették a szereplőket, mint kimerült bokszolókat, frottírköpenybe. Csányi Árpád díszlete egyszerre idézte az ókori görög amfiteátrumokat és a cirkusz porondját.

Az *Athéni Timon* az a dráma, amelyre Marx is hosszabban kitér, az arany és a pénz emberi kapcsolatok megromló erejéről szólva, és aminek üzenete, a pénzhajhász világ elleni fellépés könnyen beépíthető a szocialista narratívába. Több kritikus úgy látta azonban, hogy Major letért a hivatalos értelmezés útjáról, és ironikus-keserű tragikomédiaként láttatta Timon bukását, őt magát pedig nem tragikus hősként, hanem hiszékenységének áldozatul eső antihősként. Nem véletlen, hogy a hagyományosan romantizált, idő színészre kiosztott szerepet a főiskoláról három éve kikerült Iglódi Istvánra osztotta, aki mind alkatában, mind távolságtartó, brechti színjátszó módorában ellenállt minden romantizálásnak. Bár az előadás csak felemás sikert aratott, ennek ellenére felkavarta a Nemzeti körül ekkor már egy ideje ott poshadó állóvizet. Almási Miklós szavaival:

„Hosszú idő óta [ez] az első, viharos érzelmeket kiváltó produkció, jóllehet stílusában, tempójában, elemeiben nem áll össze harmonikussá. De ennek ellenére is él, nem engedi lélegzethez jutni a nézőt, legfeljebb olyan kerületi kifogásokra ingerli, melyek élességükkel is csak a felfedezést dicsérik.”¹¹⁴

Major a *Timon* több elemét hasznosította későbbi Shakespeare-rendezéseiben: a metateatralitást, az ironikus hangvitelt, a hősiesség megkérdőjelezését, és a funkcionális, előző korokat idéző színpadképet.

Azonban, hogy a *Rómeó és Júlia* előképeit lássuk, két nem shakespeare-i Major rendezést is ismertetnünk kell. Az első a *Vágóhidak Szent Johannájá*-nak 1968-as előadása, amelyet a közönség elutasított

ugyan, de Major legsikeresebb Brecht-rendezésének tartotta,¹¹⁵ és a visszaemlékezésekben a kritika is úgy emlegette, mint azt az előadást, amelyben, úgymond, brechti színésznővé érett Töröcsik Mari. A másik, már igazán sikeres előképe a *Rómeó*-nak a Brecht-tanítvány, Peter Weiss dokumentumdrámájának 1970-es bemutatója.

„Mérőldkő a modern magyar színház kialakulásában”,¹¹⁶ „az évad legjobb előadása, legnagyobb meglepetése”,¹¹⁷ „az új magyar színház legmagávalragadóbb előadása”¹¹⁸ – a kortárs kritika így jellemezte *A luzitán szörnyet*. Bár magát a darabot legtöbbször rossznak tartotta, az előadás mindenki szerint „Major színházának” a sikerét mutatta. Mitől is volt különleges ez a rendezés? A Salazar diktatúra áldozataként gyarmati sorban szenvedő emberek sorsát bemutató dokumentumdrámát Major, talán a Living Theatre előadásai, illetve a *West Side Story* és a *Hair* előadásainak hatására is,¹¹⁹ Daróczi Bárdos Tamás zenéjével dalos, táncos, mozgásművészeti jeleneteket felvonultató totális színházi előadássá tette.¹²⁰ Eltűnt a negyedik fal a nézők és a szereplők között, a színészek a nézőtérrel sétáltak a színpadra, és oda is tértek vissza. A színjátékosok teste többszörös jelölővé vált a szerepkettőzések által (a főszereplő, Töröcsik Mari hét szerepet játszott például), és a színházi forma az állandó kikacsintások miatt maga is idézőjelbe került. A kritika üdvözölte, hogy ebben az előadásban tökéletesen működött Major ironikus rendezői látásmódja, amely Weiss „patetikus oratórium”¹²¹-át keserűdes komédiává alakította át. Ami pedig külön kiemeli *A luzitán szörnyet* Major hetvenes évek eleji rendezései közül, az az, hogy ebben az előadásban sikerült az ensemble munka, nem volt látványos különbség a színészek játékmódja között.

A sikeres Weiss darab után nagy várakozás előzte meg Major következő rendezését, a *Rómeó és Júliát* 1971 februárjában. Miközben a próbák tartottak,

Major már többször nyilatkozott, szokása szerint, az előadás koncepciójáról. Ahogy az előző fejezetben bemutattam, itt is megmutatkozott, hogy nyilatkozatai az előadást legitimáló narratívák mentén mozogtak. Jelen esetben a darab korszerűségét, illetve ezzel párhuzamosan a Shakespeare-dráma saját korára reflektáló társadalmi érzékenységét bizonygatta. Véleménye szerint Shakespeare a feudális viszálykodás „riasztó példájá”-val „saját kora, Erzsébet korának központi hatalmi rendszerét akarta támogatni.”¹²² Bár véleménye szerint nem ennek kell ma a színpadra kerülnie, hanem a darab valós aktualitásának kell hangot adni, „ezt csak úgy lehet megvalósítani, ha azt is tudom, mit gyűlölt, mit szeretett, mi ellen harcolt maga Shakespeare. [...] E nélkül üres, divatos aktualizálás marad a darab.”¹²³ Ebből az értelmezésből kihallatszik egyrészt a brechti gondolat, ami szerint Shakespeare-t sosem tudjuk a saját időnkbe transzponálni, és fel kell ismernünk a különböző korok különböző értékrendszerének diszkrpanciáját, illetve másrészt, szinte automatizmusként megjelenik az ötvenes évek rutinszerű Shakespeare-értelmezése, amely minden társadalmi feszültség forrását Shakespeare drámaiban a szerzőnek a feudalizmus elleni harcában látta gyökerezni.

A kortárs színházi retorika másik fontos topozára reflektálva¹²⁴ Major egyszer sem felejt el megemlíteni, mi teszi a két veronai szerelmes tragédiáját végzetesen maivá, korszerűvé. Értelmezése szerint a néző a darabot látva rádöbben: „ezen a parányi színpadon Shakespeare szavaival a XX. század második felének történelmét játsszák, dokumentumdrámát, a híradások, újságcikkek anyagából.”¹²⁵ A két részre szakadt Verona Major szerint a kortárs, polgárháborúval sújtott országok helyzetét idézi fel a kortárs közönségben: „Olyan abszurd ez a situáció, akár ma Belfastban a helyzet, amikor emberek hálnak meg, mert az egyik katolikus, a másik protestáns. Hiszen abszurdum, hogy

¹¹¹ 1960 – *Sok hűhó semmiért*, 1960 – *Szentivánéji álom*, 1960 – *Vízkereszt, vagy amit akartok*, 1960 – *Nemzeti – Antonius és Kleopátra*.

¹¹² Koltai Tamás, *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986, 105.

¹¹³ A darabról készült összefoglaló a következő kritikákon alapul: Csányi Árpád, „Az Athéni Timon előkészületeiről”, *Színház*, 1969/10, 22–24, Szalontai Mihály, „Athéni Timon”, *Népszava*, 1969. október 26, Szombathelyi Ervin, „Athéni Timon”, *Magyar Hírlap*, 1969. október 12, 9, Taxner Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor*, 1969/12, 112–116, Kéry László, „Athéni Krisztus”, *Népszabadság*, 1969. október 21, 7, Hermann István, „Az Athéni Timon a Nemzetiben”, *Kritika*, 1969. december, 45–48, Dersi Tamás, „Az Athéni Timon mai olvasatban”, *Színház*, 1970/2, 12–15, Emődi Natália, „A fiatal Athéni Timon”, *Színház*, 1970/2, 15–18.

¹¹⁴ Almási Miklós kritikája in: *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1969. október 25.

¹¹⁵ Lásd: Földes Anna, „Shakespeare, Brecht, Ljubimov”, *Színház*, 1978/5, 35–39.

¹¹⁶ Gyurkó László, „A szörny csodája”, *Népszabadság*, 1970. október 4.

¹¹⁷ Benedek Miklós, „Komlós meg A luzitán szörny”, *Észak-Magyarország*, 1970. október 21, 4.

¹¹⁸ Gyurkó László, „A szörny csodája”, *Népszabadság*, 1970. október 4.

¹¹⁹ Pályi András, „Töröcsik Mari Major cirkusz-színházában”, *Színház*, 1970/12, 2.

¹²⁰ Az új játékmód az előadásban szereplő főiskolás hallgatóknak is köszönhető volt, akiket Major hívott meg az előadásba. Lásd: Koltai Tamás, *Major Tamás*, Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986, 116.

¹²¹ i.m.

¹²² Takács István, „Színivihar.” *Magyar Ifjúság*, 1971. március 19.

¹²³ i.m.

¹²⁴ Gondoljunk csak arra, hogy még a Brook látogatás utáni vitákban is ez a magyar színház iránti legfontosabb elvárás.

¹²⁵ Takács István, „Színivihar.” *Magyar Ifjúság*, 1971. március 19.

egy futballmeccsen emberáldozatokat követeljen az ostoba gyűlölködés.¹²⁶ Máshol így fogalmaz:

„Színpadi Veronánk utcáin mindenesetre nemcsak kés, de géppisztoly nélkül sem ajánlatos közlekedni. Rómeó és Júlia történetének ma Amman, Belfast és még jó néhány város lehetne a színhelye. A gyűlölet légkörében született szerelem szépségét, tisztaságát szeretnénk megmutatni. A *Rómeó és Júlia*-ban élesen polgárháború-ellenes, feudális anarchia ellenes mondanivaló is van.”¹²⁷

Hogy a vitatható analógia Verona hajdani világa és a mai polgárháborúk között egyértelmű legyen, az előadás elején Major „civilben” mondta el a prologust, és az előadásban „C” és „M” feliratú karszalagokat viselő szolgák sűrögtek a két család körül, míg a Herceg katonái a vietnámi háborút idéző egyenruhákban, gumibotokkal tartották fel a rendet. Továbbá mindezen aktualizáló törekvések miatt lett az előadás körül kialakuló kritikai vita központi kérdése az, hogy vajon szabad-e a rendezőnek társadalmi drámává formálnia egy romantikus tragédiát, azaz, korabeli szóhasználatot élve: megmásítani a szerző szándékát.¹²⁸ Történelmi távlatból visszatekintve viszont az előadás teljesen más szempontból válik érdekessé, vagy a magyar színháztörténetben említésre méltóvá – véleményem szerint ez esetben is tanácsos félretennünk a Major által felajánlott értelmezési keretet, és más szempontból vizsgálunk meg az előadást.

A fennmaradt rádiófelvétel, és a kritikák egy része ugyanis a játékmódra irányítja a kutató figyelmét. A bírálók lelkes bírálataikban az illuzionista színházzal való bátor szakítás legjobb példájaként beszéltek a darabról: „Major Tamás *Rómeó és Júlia*-ja támadás a romantika ellen. Nem a 19. századi konvenciókat követő gordonkagöcögés, violinbűjögés, nem sóhaj, nem szerelmi fuvalom, hanem tiszta, fájdalmas emberi kiáltás.”¹²⁹ – állította Molnár Gál Péter, amire Koltai Tamás így kontrázott:

„Ha van színházi előadás, amely egyetlen lendülettel, impozáns bátorsággal és kiváló eredménnyel valósítja meg az elszakadást mindattól, ami a magyar színjátszásban elavult, múzeumi, előrelépést gátlóan avitt, akkor az Major sokat vitatott, szenvedélyt és vihart kavart *Romeója*. Hálásak lehetünk Majornak ezért az előadásért. Soha jobbkor nem jöhetett volna. A körülötte feltámadt vitának is örülhetünk: végre egy előadás, amelyik alkalmas egymást kizáró színházzsémák összeütöztetésére. *Végre van min vitatkozni*. [...] Ha meggondoljuk, hogy nálunk az idegenből átültetett másodlagos produkcióknak milyen nagy és nemes hagyománya van, fogalmat kaphatunk arról, hogy mire vállalkozott Major Tamás, amikor egy időben egy filmmel [Zefirelli *Rómeó és Júlia*-val], amely egyszerre elégti ki a kalandkedvelők, a látványosságimádók, a „szép ruhákért” és idegen tájakért rajongók, a „jó bunyóért” lelkesedők és a tanító bácsis Shakespeare-filológusok minden igényét, elhatározta, hogy teljesen mást nyújt. Eltávolodott az érzélgősségtől, egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a szenvedélyek barokkos tobzódása dominál. Eltávolodott a naturalizmustól egy olyan évadban, amelyben nem egy klasszikus előadáson a részletek kézműves kidolgozása, az »élethű« pepeselés jut kétes diadalra.”¹³⁰

Az előadás hangvételében továbbítve az *Athéni Timon*, de még inkább a Brecht-darab és *A luzitán szörny* ironikus-eltávolító, önreflektálóan brechti hangvételét, ami a *Rómeó és Júlia* esetében nem kis meglepetést okozott a magyar színpadokon. Az elmúlt évek magyar *Rómeói* ugyanis lírai, lágy hangvételűek, és romantikus tragédia-felfogásukkal hódítottak.¹³¹ Major koncepciója nem egyedülálló azonban a közép-kelet-európai Shakespeare-rendezések sorában. Sőt, sokban rezonált Otomar Krejča 1963-as prágai előadására, amely elsőként szakított a romantikus játéktípussal a keleti blokk-

ban.¹³² Nálunk, véleményem szerint Major megfogalmazásában jelenik meg az az értelmezés a magyar színpadokon, ami a vasfüggöny mögött népszerűvé teszi a darabot a 70-es években, mint generációs drámát, amely a szülei rendszeréből kitörni képtelen fiatalok tragédiájáról szól.¹³³

A „teljes Shakespeare” eszményét gyakran népszerűsítő Major¹³⁴ a *Rómeó és Júliát* sem húzta meg. Az előadásban olyan szövegrészleteket is bent hagyott, amik nagyon ritkán kerülnek a színpadra, például azokat a sorokat, amelyekben Capulet dicséri Rómeót, vagy Júlia teljes méreg monológját. A kortárs kritikusok egy része ebben a feltétlen „szövegűségben” látta az előadás kudarcának okát, azt állítva, hogy a hűzatlan szöveg ellenállt a szűk rendezői értelmezésnek. A „teljes” szöveg ugyanakkor nagyobb teret engedett az ironikus látásmódnak is, mikor Major párhuzamosan játszattott bizonyos jeleneteket – Júlia méregmonológját, és a menyegzőre készülő szülők párbeszédeit, vagy a fiatal szerelemes reggeli búcsúzkodását és Paris látogatását.

Ezt a játékmódot segítette elő Csányi Árpád puritán és funkcionális kétszintű díszlete, amely elforgatható kockákból, hasábokból állt, melyeket egyik oldalról egy pallórendszer keretezett. Bár a színpadi látvány nem minden kritikust győzött meg: „Csányi Árpád olyanféle díszletet hozott létre, amely hamarabban kelti egy munkavédelmi eszközökkel lelkiismeretesen felszerelt kohászati pódium képzetét, mint egy Shakespeare-színpadét”,¹³⁵ írta például Rajk András, de a színpadot bevilágító brechti krétafehér fényvel párosítva, a rendező szándékát erősítve lehetlenné tett minden romantikus ellágyulást. Molnár Gál Péter így emlékezik erre: „Ezen a színpadon kioltották a szikrázó és gyengéd fényeket. Nem a színpadot világítják meg, hanem a darabot. Nem a színészeket, hanem a jellemeket. Nem a bokrok gáláns zugaiba világítanak bele, hanem a társadalomba. Az előadás kevés fényt kap a reflektoroktól, de megkapja a költészet és az igazság fényét.”¹³⁶

Az előadástól sajnos csak rádiófelvétel maradt fent, amely ezeknek a vizuális aktualizáló törekvéseknek sikerességét, vagy sikertelenségét nem tudja megmutatni, azonban a felvétel meggyőző tanúságot tesz a Major rendezés másik fontos eleméről, a brechti hatásra megrendezett elidegenítő, érzelmentes színészi játék bevezetéséről. Ezzel érte el az előadás, hogy a tragédia a tragikomédia felé közelítsen, a szövegben rejlő ambivalenciákat – amelyeket Major úgy foglalt össze, hogy a „darabban több happy end is van, bohózat, cirkusz, fekete humor, melankólia”¹³⁷ – jobban kiaknázva. A *Rómeó és Júlia* tragikomédiaként való felfogása természetesen nem nyerte el mindenki tetszését,¹³⁸ de láttuk, hogy Major értelmezői világába igencsak beillik, illetve, ahogy azt a 70-es évek Shakespeare-előadásairól szólva, és az elkövetkezendő fejezetekben is bemutatni kívánjuk, erősen rezonált a kortárs fiatalabb generáció Shakespeare-rendezéseinek hangvételére is.

Ami az előadás színészvezetését illeti, Várkonyi Zoltán ikonikussá vált szereplőcentrikus *Rómeója* után többen elutasították Major rendezőcentrikus színpadra állítását, pedig a központi gondolat kiváló, a magyar Shakespeare előadásokban ritka ensemblejátékot eredményezett:

„Major rendezőcentrikus *Romeója* a Nemzeti Színház egész sor művészből legjobb formáját hozta ki. Arról nem is beszélve, hogy a *színpadi jelenlét* fogalmára alig találunk hasonló példát a közelmúltból. A statisztéria régen nem volt ennyire élő, emberi arcú. Kiderült, hogy a színpadi tömeg is állhat egyénekből, mindegyiküknek lehet jelleme, szerepe, dolga, hitele. Azt sem szoktuk meg, hogy a szerepformálás nem ér véget ott, ahol a színész szövege, üresjáratokkal, »szünetekkel« tarkítva az alakítást. Ebben az előadásban minden színpadi pillanatnak funkciója van.”¹³⁹

¹²⁶ i. m.

¹²⁷ B. M. „Rómeó és Júlia” *Magyar Hírlap*, 1971. február 23.

¹²⁸ Lásd például: „A színpadon nem a *Rómeó és Júlia*-t játsszák. A *Rómeó és Júlia* időszerűségének dilemmájára Major Tamás határozott „nem”-mel felelt, nem hitte el a *Rómeó és Júlia*-t Shakespeare-nek. Nem hitt aktualitásában; ezért aktualizálta a darabot.” in: Galsai Pongrác, „Rómeó és Júlia”, *Nők Lapja*, 1971. március 13, 22.

¹²⁹ Molnár Gál Péter, *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 88.

¹³⁰ Koltai Tamás, „A valóság hatékony képmásai” *Színház*, 1971/6, 1.

¹³¹ Például Várkonyi Zoltán 1962-es vigszínházi előadása Ruttkay Éva és Latinovits Zoltán főszereplésével.

¹³² Major látta Krejča rendezését, mikor a Nemzeti Színházzal Prágában voltak.

¹³³ Erről lásd többek között: *Shakespeare and National Culture*, ed. John J. Joughin, Manchester University Press, New York, 1997, 207. Stříbný, Zdeněk. *Shakespeare and Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2000, 114–115.

¹³⁴ „A teljes Shakespeare az egyetlen elfogadható elvi álláspont.” Major Tamás egy rádióbeszélgetését idézi: Antal Gábor, *Major Tamás*, Budapest: Népművelési és Propaganda Iroda, 1982, 58.

¹³⁵ Rajk András, „Rómeó és Júlia”, *Népszabadság* 1971. március 7.

¹³⁶ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 88.

¹³⁷ Fencsik Flóra, „Anglia Veronában”, *Esti Hírlap*, 1971. február 6.

¹³⁸ „A modern ízlés nem tudja megemészteni ezt a tragikomédiát.” Kéry László, „Rómeó és Júlia”, *Népszabadság*, 1971. március 3.

¹³⁹ Koltai Tamás, „A valóság hatékony képmásai” *Színház*, 1971/6, 1. Lásd még: Pályi András, „Színészek keresztútjában” *Színház*, 1971/6, 28.

Ahogy Koltai Tamás is említi, Major nagy hangsúlyt fektetett a tömegjelenetekre, és az egyes kisebb szereplők egyénítésére. Suka Sándor pufajkában megjelenő Patikáriusa külön kiemelkedett a mellékszereplők közül, mint a lecsúszott értelmiségi példaképe, akit a méregért cserébe kapott aranyak végleg a mélybe rántanak. Molnár Gál Péter így emlékezett vissza erre az epizódra:

„Bejön Suka Sándor a színpadra, furcsa és színe eresztett köpönyegben. Öltözéke pufajkára emlékeztet, mintha nem egyetemet végzett gyógyszerész volna, hanem egy építkezésnél maltert keverő proletár. [...] lecsúszott, a társadalom margójára került ember ez; keservesen kell megküzdenie-megharcolnia mindennapi megélhetéséért; léte fenntartásához rengeteg fufangra és gonoszra van szüksége. [...] Suka kezében a pénzzel boldogan eltáncol a színpad mélye felé, és amikor a kijáráshoz ér, kurjantó kiáltást hallat. Borzasztó üvöltés ez: halálsikolyba fulladó diadalordítás. Biztosak lehetünk benne: a Patikárius elvesztett ember, a kapott aranyak a mélybe rántják. Rövidesen meghal delírium tremensben, szifiliszben pusztul el, vagy egy sötét utcasarkon megkéselik a pénzéért.”¹⁴⁰

Major ugyanis, igazi marxi fordulattal, a szerelemeket legyőző külvilág mozdítójának a pénztette meg, aminek hatalmát nemcsak a Patikárius alakján keresztül, hanem a gazdáikat csak immelámmal gyászoló, a pénzért mindenre képes szolgák alakján keresztül is bemutatni szándékozott.

A kritikák legtöbbször a szerelemeket játszó Törőcsik Mari és Sztankay István játékaival foglalkoztak, és még a rendezést elhibázottnak tartó írások is pozitívan nyilatkoztak alakításaikról. A bírálatok úgy vélik, Törőcsik szakított minden elődjével, és felnőtt, okos lánynak mutatta Júliát, aki hidegen mérlegeli szavait, és érzelmeit megpróbálja elrejtetni a világ elől. Molnár Gál Péter az Erzsébet-kori „boy actor” játékaéhoz hasonlította alakítását,¹⁴¹ má-

sok üdvözölték, hogy „[t]alán először lehetett nyomon követni, mi is történik Júlia gondolataiban, szenvedélyesen kibontakozó és tragédiába torkoló szerelme árnyékában.”¹⁴² A kritikák szerint neki sikerült a legjobban megvalósítania *A vágóhidak Johannájában*, és *A luzitán szörnyben* már sikerre vitt elidegenítő színjátszást,¹⁴³ az ő alakítása volt az előadás kiemelkedő szerepformálása. Míg Júliája kibúj a romantikus szerepből, Sztankay István Rómeója líraibb ellenpárja volt, aki a szerep megformálásához karakterszínészi eszközöket használt.¹⁴⁴

Összefoglalóan azt kell elmondanunk az előadásról, hogy izgalmas koncepcióját, az antiromantikus, érzelemmentes tragédiát főleg a darabra erőszakolt aktualizáló elemek miatt Majornak csak félig-meddig sikerült kiviteleznie, de az előadás körül kialakult vita felfokozott érzelmekkel teli írásokat szült, amely közül a legtöbb a kortárs világra utaló elemeket kritizálta az előadásban, és a shakespeare-i tragédia általános érvényű szépségét és katarzist kérte számon rajta. Például álljon itt egy idézet Major Ottótól, amely hangvételében a többi bírálat szellemiségét is felidézi:

„Ahelyett, hogy »képzelmét« Shakespeare-hez igazítaná, Shakespeare-t igazítja saját képzelméhez [Major Tamás]. A napi időszerűsítés aligha van hasznára a klasszikus drámának, hiszen általános és mindenkori igazságát leszűkíti itt és most többnyire múlt aktualitására. [...] A művészet nem pokolgép, azt nem kell időzíteni. Az igazi művészet viszont időzítés nélkül is robban, ha eljő az ideje.”¹⁴⁵

Minden felemássága ellenére az 1971-es előadás már problémafelvetéseiben is fontos szerepet töltött be a magyar színháztörténetben, hiszen elindított egy kritikai párbeszédet Shakespeare és az illúzió kapcsolatáról, illetve a rendezői színház kérdéseiről. Molnár Gál Péter reflexiója szinte megelőlegezte azt a vitát, amelyet majd Peter Brook 1972-es vendégszereplése lobbantott új lángra, és ami, mint

ahogy azt a bevezető fejezetben bemutatjuk, alapjaiban kérdőjelezte meg a kortárs magyar színházi gyakorlat fenntarthatóságát:

„Zeffirelli fölfedezte a veronai szerelmesek altetését, Major Tamás fölfedezte Romeo és Júlia agyát. [...] Miféle Júlia az, akinek nemcsak szíve és hangja van, hanem esze és akarata is? Idegesítő dolog, ha szopránénekesnő és tenorista szerelméhez szokott fülek hallják ezt. És nyugtalanító azok számára is, akik a »bimbózó lány« és a szerelmes »kamasz« „örök» szerelmét, mindannyiunk szerelmét akarják vizontlátani, és ki tudja, hányadszor. Meg kell azonban kérdezni, mit akarunk voltaképpen a színháztól? Shakespeare-t, a maga vad szélsőségeivel és ellentmondásaival, a művészen ábrázolt életet, vagy ábrándjainkat, a megszokott és kényelmessé lett ízlésmatricákat.”¹⁴⁶

Az előadás végén, míg a Herceg békítő soraira a két család vitázó fejei kezüket adták egymásnak, a fiatalok ravatala felett, a díszlet felső szintjén a nézők láthatták, ahogy a szolgák, mintha mi sem történt volna, folytatták a vitát. Ez a zárókép nemcsak a darab tragikumát tette ironikus idézőjelbe, de mintegy előrevetítette, hogy az előadás által elkezdett viták, amelyek Shakespeare modernségéről, illetve korszerű értelmezéséről szólnak, szintén tovább gyűrűznek majd az elkövetkezendő években. Major hozzájárulása ezekhez a vitákhoz 1973-as *Szeget szeggel* és 1983-as előadása, illetve 1976-os *II. Richárd*-ja volt.

5. II. Richárd, Nemzeti Színház, 1976.

A *Rómeó és Júlia* kapcsán elindult vita 1971 nyarán is folytatódott. Mnouchkine *1789* című rendezéséről írt kritikája ürügyén Pándi Pál támadta Majort, amiért nem tiszteli az irodalmi művek kanonizált értelmezését. Az 1971-es Shakespeare-bemutató és a francia előadás apropóján Pándi felháborodottan utasította el azt a rendezési gyakor-

latot, ami szándékosan közvetlen kapcsolatot keres múlt és jelen között.¹⁴⁷ Major visszafogottan, és a harmadik fejezetben ismertetett Shakespeare-kép toposzait hangoztatva reagált a támadásra, amellel foglalva állást, hogy az aktualizálás az igazi shakespeare-i hozzáállás az irodalomhoz – hiszen Shakespeare és kortársai sem csináltak egyebet, mint „[k]ivettek a könyvtárból [!] egy irodalmi anyagot, azt aktualizálták, majd a darabot lemásolták, így került vissza a könyvtárba. Így lett belőle irodalom.”¹⁴⁸

A cikkváltásból kirajzolódik számunkra a Major rendezte Shakespeare-előadások főbb csomópontjai is. A fent említett politikáló aktualizáláson kívül a műfaji határok egybemosása, a happy end megkérdőjelezése és az ironikus metateátrális önt-reflexió köré tűnnek szerveződni Major ekkori Shakespeare-rendezései. Ehhez járul a hetvenes évek közepétől a szerepjátszás, a privát és a közösségi én különbségeit bemutató darabok választása. Amint a következő fejezetben látni fogjuk, ez a téma mozgatja Major két *Szeget szeggel* rendezését, és ezeket a kérdéseket veti fel 1976-os *II. Richárd*-ja is.

A *II. Richárd* rendezéséről felvétel nem maradt fent, a kritikák és a személyes visszaemlékezések pedig igen ellentmondásos képet rajzolnak az előadásról. A darab főszerepét játszó Óze Lajos Richárdot élete legnagyobb bukásaként könyvelte el, és a kortárs visszaemlékezésekből is egy nagy ígéretű, ámde a végén darabjaira hulló rendezés képe rajzolódik ki. Szacsay László így emlékezett: „Amíg a házi színpadon próbáltunk, olyan híre volt a készülő előadásnak és Óze Richárdjának, hogy vidékről jártak fel a kollégák, mintegy hospitálni. S valóban fantasztikusak voltak a próbák. Hogyan lett belőle mégis bukás? Ez a szakma egyik megmagyarázhatatlan jelensége. Amint lementünk a színpadra, meghalt az előadás. Hiába kínlódtunk, igyekeztünk, nem lehetett megmenteni.”¹⁴⁹

A kritikák azonban, bár bírálták a színészi összjáték hiányát, egy kivétellel elismerően szóltak Óze játékaról. Székely Gábor pedig úgy emlékszik vissza, hogy amikor a Nemzetibe került, ezen alakítás alapján gondolta úgy, hogy Óze lesz az ő „kizárólagos” partnere.¹⁵⁰ A képet tovább bonyolítja,

¹⁴⁰ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 113.

¹⁴¹ „Egy finom és törékeny nő alakjára ráúztatott fiúábrázolás.” in: Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 103.

¹⁴² Hofer Miklós, Kerényi Ferenc, *A Nemzeti 150 éve*, Budapest: Gondolat, 1987, 178.

¹⁴³ „Törőcsik Mari például igen gondosan felépítette Júliáját – belülről. Minden gesztusa és minden mondata jelzi ezt a tudatos belső építmenyt.” Pályi András, „Színészek keresztútjában.” *Színház*, 1971/6, 28.

¹⁴⁴ „Ez a szerep is karakterszerep. Igen! Rómeó nemcsak szerelmes, és én ezt el is szeretném játszani.” - nyilatkozta Sztankay István in: körmöczy, „A Rómeó és Júlia próbáján”, *Néző*, 1971. március.

¹⁴⁵ Major Ottó „Shakespeare – Budapesten.” *Tükör*, 1971. március 16, 19.

¹⁴⁶ Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972, 88.

¹⁴⁷ Idézi: Antal, Gábor (sz). *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985, 140.

¹⁴⁸ Major Tamás, „Büchner marad – ha megtaláljuk az aktualitását.” *Népszabadság*, 1971. július 28.

¹⁴⁹ Valachi Anna, *A színjátékos életei*. Budapest: Hunga. Print Kiadó, 1993, <http://www.szineszkonnyvtar.hu/contents/k-o/oze-letlet.htm> [2013. 04. 22.]

¹⁵⁰ i.m.

hogy pár évvel az előadás után Koltai Tamás már úgy ír a rendezésről, mint az 1956 utáni Shakespeare-rendezések második hullámának kiemelkedő, emblematisz darabjáról, amely az antihősöket felvonultató „komorabb, költőietlenebb, kiábrándultabb”¹⁵¹ előadások sorába illeszkedik be. Koltai szerint, aki a *II. Richárd* mellé a *Troilus és Cressida*¹⁵²-t hozza még példának, a felsorolt előadások két dologra mutattak rá: először, hogy ezeket a darabok nem tiszta tragédiák, másodsor pedig arra, hogy „ezekben az előadásokban nincs szükség Erzsébet-kori sallangokra. Ha leásunk a konfliktus gyökereig, mindenütt ugyanazt találjuk: egy-egy közösség válságát.”¹⁵³

Hogy lehet ugyanaz a rendezés borzalmas bukás és a kortárs, politikai és modern Shakespeare-rendezések egyik legjobb példája? Erre keres választ ez a fejezet.

Az előadásról szóló kritikák még a magyar, nagyban szövegcentrikus gyakorlathoz képest is meglepően sokat foglalkoznak a dráma történetével, értelmezésével. Teszik ez mégpedig azért, mert bár a *II. Richárd* a hatvanas években Kazimir Károly rendezésében Budapesten (a Körszínházban és a Tháliában) kétszer, Sándor János rendezésében pedig Békéscsabán megrendezésre került, nem tartozott a színházi vérkeringés fősodrába. Ezért a kritikák fontosnak tartják legitimálni a darabválasztást, megmagyarázni, miért jó a darab, miért méltó a Nemzeti Színház műsorára. Ebben segítségükre van Jan Kott, aki *Kortársunk Shakespeare* című monográfiájában Shakespeare történelemszemléletét a Nagy Mechanizmus működésével írja le. Azaz arról beszél, hogy a shakespeare-i királydrámák ciklikus szerkezete mindig ugyanazt a történelmi folyamatot írja le, amely során az egyik uralkodó napja leáldozik, a másik napja pedig felvirrad. Mintha Fortuna kerekén ülnének, úgy emelkedik az egyik a királyi magasba, a másik pedig ezzel párhuzamosan úgy hullik a bukást jelentő mélybe.¹⁵⁴ Kott értelmezése a legjobban a *II. Richárd*-on modellezhe-

tő, ahol a darab szövegében a két királyi sarj, Richárd és Bolingbroke is többször reflektál sorsuk ellenkező irányú változására. A kritikusok szerint, főleg Kottra támaszkodva, a dráma egyik fő érdeke, hogy a két unokatestvér sorsán keresztül a „darab példázata a hatalomról szól, a hatalom és az alkalmatlanság ellentmondásáról, az uralkodás-vezetés felelősségéről.”¹⁵⁵

A történelmi-politikai példázaton kívül a bíráló nagy része, a fordítóval, Somlyó Györggyel az élen,¹⁵⁶ a darab líraiságára hívják fel a figyelmet. Számukra a darab igazi értéke a koronáját vesztett király magára ismerésében, színpadias, ámde költői monológjaiban, tragikus bukásában és lélektani drámájában rejlik. Azért fontos elmondani ezt a két, a kritikákban kialakított értelmezési horizontot, amely nagyban hasonlít a Shakespeare *Összes Kiadásban* is legitimált elemzéshez, mert Major Tamás rendezése épp ezeken a pontokon maradt adósa a bírálóknak – egyrészt mivel történelmi példázata egyszerre túl színpadiasra és túl valódira sikeredett másrészt pedig mivel Richárd alakjától megtagadta a tragikus magasságokba emelkedést és a katartikus véget.

Hogyan is láttatta Major Richárdot tehát? A kritikák leggyakrabban „bohóc”-ként jellemzik az Őze alakításában megjelenő figurát. Egy „vezetésre nem termett, a kor követelményeit fel nem ismerő, erőtlen uralkodó”¹⁵⁷-ként, aki maga is tudja, hogy alkalmatlan az uralkodásra, és menekül a döntések elől. Ami viszont hiányzik Major rendezéséből, az a költő-király, az önreflexió által hangleleti magasságokba emelkedő tragikus hős. Helyette a királyi szerep színházi természetével mindvégig tisztában levő „ripacs-király, szeszélyes öntetszelgő bohóc”¹⁵⁸ jelenik meg a színpadon. Morvay István leírásában: „II. Richárd az uralkodás kontárja, a hatalom ripóckje, aki konfliktus-neurózisban szenved”, amit úgy kompenzál, hogy „eljátssza, pontosabban *elripacsodja a gondoktól gyötört uralkodót*, majd a megalázott felséget.”¹⁵⁹ Koltai Tamás ezt a színját-

szást a király két testének metaforájával magyarázza, azzal a képpel, amely a reneszánsz politikai gondolkodás alapja volt. Ezen érvelés szerint míg az uralkodókban a koronázásukig megtalálható fizikai valójuk minden esendősége, királyként az isteni felkenés által kapott tökéletesség irányítja tetteiket.¹⁶⁰ Koltai szerint Major egy fontos ponton tér el ettől a képlettől: királyként is látja, hogy tökéletessége csak szerep: „Őze Richárdja kezdettől fogva látja a bohócot, aki a koronájában ül. [Azaz a gyenge embert, aki királynak mutatja magát.] Szabadon is engedi. Ő maga a bohóc, aki egy királyt játszik. Ennyivel több, mint mindenki más: kívülről látja magát, ezt az egész színjátékot.”¹⁶¹

Majort Richárd alakjában a látszat és valóság vélt vagy valós ellentéte, a szerepjátszás mikéntje érdekelte, és értelmezésében összekapcsolta a király és a színész alakját ebből a szempontból. Mivel a királyok és a színészek ugyanúgy „kettős individuummal rendelkező lények – saját személyiségüket egyaránt alárendelik a szerepnek, és az új személyiséggel való egyesülés mindkettőjük számára átmeneti és veszélyes.”¹⁶² Richárd alakján keresztül Major a színházra is reflektál. Előző Shakespeare-rendezéseiben megismert, önmagára ironikusan visszautaló, metateátrális látásmódja ezúttal is idézőjelbe teszi a dráma történelmi eseményeit, és metaforikusan a színházi pillanat jelenére vonatkoztatja vissza azokat. Major ebben a rendezésben, csakúgy, mint a *Szeget szeggel* két értelmezésében, a privát és a nyilvános én ellentmondásain keresztül a hatalom és a szerepjátszás kapcsolatát vizsgálta tehát.

Richárd bohóckirályyá lefokozásával azonban megfosztotta a drámai karaktert a tragikus bukás lehetőségétől is. Ez az, amit több kritikus is nehezményezett, illetve számon kért Majoron.¹⁶³ Az *Athé-*

ni *Timonban* cirkuszias és a *Rómeó és Júlia*-ban megismert brechti elidegenítő hatásokat ötvözve Őze alakításában Richárd antihőssé alakult Major színpadán. A nézők felé kikacsintva „Őze Richárdja őrzi fölényét – még ha ez csak egy bohóc fölénye is” – értékelte Koltai Tamás, majd hozzáteszi: „[Richárdja] egy elfuserált III. Richárd, aki a kisorsúságát bohócmaszk mögé rejti, nem rendíthet meg akkor sem, ha lemond a maszkról, és őszinte, emberi arcát mutatja felénk.”¹⁶⁴ Barta András szavaival azt mondhatjuk, hogy „Major miniatürizálta II. Richárd tragikumát”,¹⁶⁵ szinte a paródia határára sodorva az előadást.¹⁶⁶

Major gyakran beszél arról, hogy a *Lear király* és a *Téli rege* között született Shakespeare-művek műfaji besorolása igen nehéz, ezekben a művekben a happy endek nem igazán vidámak, a tragédiák ott lebegnek a levegőben.¹⁶⁷ Második rendezői korszakában számára ezek a drámák voltak a legérdekesebbek, a már említett *Timon*-on kívül megrendezte a *Coriolanust*, az *Antonius és Kleopátát*, a *Macbeth*-et, kétszer a *Téli regét*,¹⁶⁸ és ugyan csak kétszer tért vissza a *Szeget szeggel*-hez. Mindezen rendezésekben megkérdőjelezte a tiszta műfaji határokat, és gyakran a groteszk felé közelítette a drámákat. A *II. Richárd* Shakespeare korábbi korszakából származik ugyan, de Major ebben a rendezésben is hasonlóan módosította a műfaji kötöttségeket, vagy ahogy Bátki Mihály fogalmazott: „semmibe veszi a filológiai osztályzást”,¹⁶⁹ és a történelmi dráma, a tragédia, és a komédia határmezsgyéjére helyezi az előadást.

A fordított távcsővön keresztül mutatott, eltávolított és lekicsinyített Richárd alakja a dráma egészének értelmezésére kihatott. Darabbeli ellenfele, az Avar István által játszott Bolingbroke, bár hig-

¹⁵¹ Koltai Tamás, *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 318.

¹⁵² Ruszt József, Kecskemét, 1973. Babarczy László, Kaposvár, 1977.

¹⁵³ Koltai Tamás, *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978, 318.

¹⁵⁴ Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970, 7–71.

¹⁵⁵ Havas Ervin, „II. Richárd”, *Népszabadság*, 1976. március 24, 7.

¹⁵⁶ Somlyó György, „A II. Richárdról”, *Pesti Műsor*, 1976. március 11, 13–14.

¹⁵⁷ Havas Ervin, „II. Richárd”, *Népszabadság*, 1976. március 24, 7.

¹⁵⁸ Szombathelyi Ervin, „II. Richárd”, *Magyar Hírlap*, 196. március 24, 4.

¹⁵⁹ Morvay István, „Kortársunk, Richárd”, *Esti Hírlap*, 1976. március 13.

¹⁶⁰ Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház*, 1976/6, 19.

¹⁶¹ i.m., 20–21.

¹⁶² i.m., 20.

¹⁶³ Pl: „A rendezés Shakespeare költői szándékától függetlenül magát, és megfosztja Richárdot a néző rokonszenvétől.” in: Szombathelyi Ervin, „II. Richárd”, *Magyar Hírlap*, 1976. március 24, 4.

¹⁶⁴ Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 21.

¹⁶⁵ Barta András, „II. Richárd”, *Magyar Nemzet*, 1976. március 21, 11.

¹⁶⁶ Legalábbis Koltai Tamás mind rádió, mind írott kritikájában felteszi a kérdést, vajon paródia-e Major rendezése. *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1976. március 19, Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 18–21.

¹⁶⁷ Lásd pl: Koltai Tamás, *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap-és Könyvkiadó, 1986, 109.

¹⁶⁸ 1969 – Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1978 – Nemzeti Színház. A *Téli regé*-ről Major hosszabb kommentár-kötetet is kiadott. Mind a darab, mind az előadások fontos szerepet töltenek be a majori életműben, jelen szakdolgozat érvelésmentébe azonban, úgy érzem, nem fértek be, mert kevéssé jelenik meg bennük a brechti látásmód, inkább a népi komédia, a vásári színjáték irányából közelítette meg a darabot.

¹⁶⁹ Bátki Mihály, „II. Richárd”, *Ország-Világ*, 1976. március 31.

gadtabb és visszafogottabb jegyekkel megjelenített figura volt,¹⁷⁰ ugyanolyan alkalmatlannak bizonyult a trónra, mint Richárd. Megnyilvánulásait „kedélytelen prózaiság, katonás fantáziatlanság”¹⁷¹ jellemezte, jelmeze pedig a barnaingesek alakját idézte.¹⁷² Rajta kívül York és Northumberland figuráját emelik ki a kritikák. A Gellei Kornél által játszott York alakja Koltai Tamás szerint a tisztesség fogalmának egy torz korban való eltorzulását mutatta be,¹⁷³ Northumberland története pedig annak volt krónikája, milyen a minden hatalmat kiszolgáló emberek sorsa. Bár az ensemble munka a bírálatok szerint komoly kívánnivalót hagyott maga után, több kritikus egyetértett abban, hogy Richárd ellenfelei a darabban: „rongy aljaemberek, akik nem jobbak nála,”¹⁷⁴ „percemberkéék, kis akamokok és közepes törtétek.”¹⁷⁵

A szereplők groteszk minimalizálása a Rózsák Háborúját kiobbantó történelmi eseményt, a dráma történetét is lekcinyítette. Bárti Mihály és Barta András banánköztársaságbeli, vagy dél-amerikai katonai puccsok látta a színpadon történeteket, Létay Vera pedig operett intrikusok karát vélte felfedezni Richárd körül, csak azon lepődött meg, hogy nem fakadtak dalra.¹⁷⁶ Koltai Tamás is Operettországban látta játszódni a színpadi eseményeket, „ahol mintha egy elhagyott horgásztanya strandvendégei karneválosdi királyságot játszanának.”¹⁷⁷ Amire a fent idézett kritikák is utalnak, az az, hogy egyfajta jelenidejűség és időn kívülség keveredett Major értelmezésében, amit Keserű Ilona alumíniummal szegélyezett minimális díszletei és egy kortalan stilizált világ egyenruháit idéző, geometrikus mintájú jelmezei is közvetíteni kívántak, – a kritikák szerint felemás sikerrel. Többen ugyanis nehezményezték, hogy a témájában egyértelműen mai és modern előadást a látványvilága erőszakosan közelíteni akarta a mához, mikor erre a darabnak nincs szüksége.

Miért érezték a kritikusok politikusan mainak az angol történelem homályos epizódját elbeszélő

drámát? Elsősorban azért, mert, ahogy Létay Vera megfogalmazta: „A fent és lent shakespeare-i dialektikája nem veszített érvényességéből,”¹⁷⁸ azaz a hatalomváltás a kádár-kori mindennapokban is érthető, megélhető politikai esemény volt. Morvay István egy kicsit konkrétabban köti a jelenhez a drámát, mikor azt állítja: „Mindannyian tudnánk sorolni mai Richárdokat, és mindannyian érdekeltek vagyunk a Richárddal kapcsolatos konfliktusokban.”¹⁷⁹ Morvay megállapításából úgy tűnik, hogy Major rendezése felkínálta a sorok között olvasás lehetőségét, ami segítségével a szerepet játszó, tehetségtelen vezető alakjában kortárs párhuzamokra gondolhatott a néző. Ebből a szempontból, az előadás szubverzív tartalmát vizsgálva a legérdekesebb cikk Koltai Tamás írása, aki részletes kritikája végén hosszasan sorol fel érveket amellest, hogy az előadás semmiféle történelmi megfelelést nem kínál, azonban írását a következőképpen fejezi be:

„Major *II. Richárdjának* színtere nem a történelem, még kevésbé az angol királyi udvar. Inkább valamiféle absztrakt közösség, amely elzúllik egy alkalmatlan (és cinizmusra hajló) bohóc vezetése alatt. A csódtömeget egy közepes hivatalnok veszi át, de addigra már a korábbi, kedélyes zűrzavart fölváltja a terror és az általános félelem légköre. A Nemzeti Színházban erről szól a *II. Richárd*.”¹⁸⁰

Távol áll tőlem, hogy azt javasoljam, a fenti idézetben a szereplőket Rákosi Mátyással, Kádár Jánossal, vagy Aczél Györggyel kellene behelyettesítenünk, azonban úgy érzem, Koltai kritikája végeredményben azt sugallja, hogy Major *II. Richárdja* görbe tükröt mutatott a kortárs magyar valóságunknak. Az előadás azáltal lett kortárs és politikus, hogy kritikusan felmutatta, mi történik olyan emberek közösségével, akik ironia nélkül mindennap hajlandók eljátszani a hatalom által rájuk kiosztott szerepeket.

Rendkívül érdekesnek tartom, hogy Major utolsó három Shakespeare-rendezésében¹⁸¹ – a *II. Richárdban*, és a két *Szeget szeggel* előadásban – nemcsak, hogy a hatalom természetével foglalkozott, de a hatalom és a szerepjátszás kapcsolatával színházi kontextusba is utalta ez a problematikát.¹⁸² A színészkedő király, a hatalommal játszó, de azt mindig ironikusan kifigurázó bohóc alakja Major alakját is idézi, aki egyrészt a hatalom által támogatott művész, másrészt az új rendezőgeneráció több tagjának is példaképeül szolgáló lázadó rendező alakjában is megjelent. Egyszerre volt a nagy öreg, az autoritás, aki generációkat tanított a főiskolán, és a rettegett politikai szereplő, aki még az 1970-es években is bejáratos volt a hatalom előszobáiba. A *II. Richárdban*, de még inkább a *Szeget szeggel* 1973-as, majd 1983-as rendezéseiben véleményem szerint Major ezért önmagát is a színpadra rendezte, mikor a közösségi és a személyes én konfliktusairól, a hatalom korrumpáló hatásáról, vagy ellenállhatatlan ajánlatairól szolt. A *II. Richárdban* és a bohóckirály bukásával kapcsolódott össze, míg a *Szeget szeggelben* a törvény betűjének és szellemének összeapásában mutatkozik meg.

6. *Szeget szeggel*, Nemzeti Színház, 1973, Miskolci Nemzeti Színház, 1983.

„Kéne egy folyóirat a színházi előadásokról, és abban egy különszám a *Szeget szeggel* jelen előadásairól”, hiszen ez „legalább annyit mondana el Shakespeare-ről, mint a magunk viharos, ellentmondásos, társadalmi küzdelmekben oly bonyolultan gazdag koráról.” – vélekedett Szántó Judit a *Színház* magazin hasábjain 1976-ban.¹⁸³ Bár szavai pár évvel azelőtt meglepetést keltettek volna, ekkor már nemcsak az Universitas¹⁸⁴ és a Pécsi Nemzeti Színház¹⁸⁵ mutatta be a szakirodalom-

ban keserű komédiaként elemzett darabot, de a Nemzeti Színház és a Debreceni Csokonai Színház¹⁸⁶ is túl volt egy sikeres előadássorozaton. A hivatalos irodalomkritika komor hangvétele és erőltetett happy endje miatt mint a középkori viszonyok drámai lenyomatát elemezte a drámát,¹⁸⁷ de ezek az rendezések megmutatták, hogy a Shakespeare-darab kiválóan alkalmas a szubverzív, a kortárs világot kritizáló színházi olvasatokra is.

Major Tamás 1973-ban és tíz évvel később, 1983-ban rendezte meg Shakespeare *Szeget szeggel* című drámáját. A magyarországi előzményekkel szakítva rendezéseinek nem Angelo, hanem a Herceg volt a központi szereplője. Az első, Nemzeti Színházbéli rendezés nagyobb hangsúlyt fektetett a bécsi nép bemutatására, míg a második, Miskolcon rendezett előadás komorabb hangvételű volt, ám jelmezében és értelmezésében többet reflektált saját színpadiasságára. Major érdeklődése a dráma iránt egybeesik a keserű komédiák magyarországi diadalútjával, amely párhuzamos a drámák külföldi felfedezésével is. Ezek a drámák (a *Szeget szeggel*, a *Troilus és Cressida* és a *Minden jó, ha vége jó*) a 20. század előtt jóformán egyáltalán nem, vagy csak nagyon ritkán kerültek színpadra, azonban disszonáns tonalitásuk, erőltetett happy endjük, és a hatalom túlkapasait körüljáró témájuk miatt a rendezők és a közönség kedvencei lettek a II. világháborút követő években. Magyarországon a *Szeget szeggel* különösen nagy karriert futott be, 1964 és 1985 között nyolc rendezésben került színpadra. Véleményem szerint sikerének oka többek között az volt, hogy e három dráma több szüzséje nagyon jól adaptálható a Kádár-rendszer mindennapjaira. A drámák ugyanis olyan kérdéseket feszegetnek, hogy hogyan teszi lehetetlenné egy elnyomó rendszer, vagy egy züllött kor az igaz szerelem fennmaradását, illetve, hogy hogyan nyomoríthat meg egyéni sorsokat a saját hatáskörét túllépő hata-

¹⁷⁰ Létay Vera, „A két vödör”, *Élet és Irodalom*, 1976. április 17.

¹⁷¹ Koltai Tamás kritikája in: *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1976. március 19.

¹⁷² Apáti Miklós, „II. Richárd”, *Film Színház Muzsika*, 1976. március 20.

¹⁷³ Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 21.

¹⁷⁴ Barta András, II. Richárd”, *Magyar Nemzet*, 1976. március 21, 11.

¹⁷⁵ Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 21.

¹⁷⁶ Létay Vera, „A két vödör”, *Élet és Irodalom*, 1976. április 17.

¹⁷⁷ Koltai Tamás kritikája in: *Láttuk, hallottuk*, Kossuth Rádió, 1976. március 19.

¹⁷⁸ Létay Vera, „A két vödör”, *Élet és Irodalom*, 1976. április 17.

¹⁷⁹ Morvay István, „Kortársunk, Richárd”, *Esti Hírlap*, 1976. március 13.

¹⁸⁰ Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 21.

¹⁸¹ A *Téli rege* 1978-as előadása a kolozsvári 1970-es előadás rendezői szándékával rokon, nagyban annak felújítása, ezért én nem sorolom az utolsó Shakespeare-rendezések közé.

¹⁸² Hubay Miklós drámájának rendezése (*Színház a cethal hátán*, 1974), és a nyolcvanas évekbeli Molière-ciklus rendezései is erősítik ezt a tendenciát.

¹⁸³ Szántó Judit, „Két kalap a földön”, *Színház* 1976 / VII, 24.

¹⁸⁴ 1964, rendezte: Ruszt József

¹⁸⁵ 1966, rendezte: Dobai Vilmos

¹⁸⁶ 1975, rendezte: Sándor János

¹⁸⁷ Lásd például: Benedek, Marcell. *Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1963., Kéry László. *Shakespeare vígjátékai*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1964., Lutter Tibor. „Szeget szeggel.” In: *Shakespeare Összes Drámái – Színművek*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1961., Róna Éva. „Szeget szeggel, vagy szemet szemért?” In: Kéry László, Ország László, and Szenczi Miklós (sz). *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

lom.¹⁸⁸ Ezek a toposzok meg is jelentek Ruszt József,¹⁸⁹ Sándor János,¹⁹⁰ Babarczy László,¹⁹¹ Valló Péter,¹⁹² Székely Gábor,¹⁹³ Horváth Jenő,¹⁹⁴ és Pál István¹⁹⁵ rendezéseiben.

Major 1973-as Nemzetibeli *Szeget szeggel* rendezése brechti rendezői korszakának legsikeresebb munkája volt. Az előadás felsoroltatta Major Tamás rendezői stílusának szinte minden jellemzőjét: a krétafehér fénnel megvilágított konstruktivista díszletet, a cirkusz-szimbolikát, az ironikus kika-csintásokat, és a politikai felhangokat. Az 1973-as *Szeget szeggel* mintegy kezdeményezője volt a dráma komorabb színeit felvonultató rendezéseknek hazánkban, cirkuszi miliójét Sándor János debreceni rendezése is visszhangozta, míg Babarczy László munkája hippie kosztümjeivel a dráma kortárs párhuzamait erősítette fel.

De térjünk vissza az 1973-as előadásra! Major ezúttal is Keserű Ilonával dolgozott együtt, akinek díszlete nagyban meghatározta az interpretáció alaphangulatát. A rendezésről fennmaradt TV felvétel alapján azt mondhatjuk, hogy a színpadkép alapja egy háromszintes, vastraverzekből álló szerkezet volt, amelyekre szürke vásznakat feszítettek ki. A legfelső szinten mozgott a Herceg és udvara, a középső szint a közembereké volt, a színpad előterében, a harmadik szinten pedig a bécsi nép masírozott fel-s alá, fülsiketítő trombitamuzsikára. Egy párnázott zöld ajtó jelölte Angelo (mint igazi hivatalnok) irodáját, amely azonban hangszigetelésével a vallatósobák képzetét is felkeltette. A kortárs kritikák mindennapjaikként vélték felfedezni a díszlet „eredetijét”: a *Nők Lapja* kritikusa „egy modern nagyváros körengetegé[ről], jellegzetesen ipari táj[ról]”¹⁹⁶ ír, Bernáth László pedig „betonbunke-rek”¹⁹⁷-nek látta a díszletelemeket. Több bíráló is fontosnak tartotta megemlíteni, hogy a díszlet

felosztása a dráma értelmezéséhez is hozzájárul. Szántó Erika a magánszféra eltűnésének borzalmát vélte felfedezni a színpadon:

„Keserű Ilona díszlete lehetővé teszi, hogy a *Szeget szeggel* egész világa, a »fent« és a »lent«, a bordélyok közönsége és az apácázárda, a börtön és a hercegi palota egyszerre legyen a szemünk előtt. Nem léphet ki senki – sem néző, sem szereplő – a »minden mindennel összefügg« szoros láncolatából, nincsenek falak és ajtók, amelyek védelmet nyújtanának. Ez a díszlet megszünteti a határt a kül- és a belvilág közt, minden mások szeme láttára történik, s ami egyszer megeshet, beilleszkedik az egészbe.”¹⁹⁸

Létay Vera ezzel szemben bizonyos harmóniát, a békés egymás mellett élés lehetőségét látta az előadás Bécsében megvalósulni, mikor így írt: „Ebben a kemény éghajlatú színpadi országban állampolgári egyetértésben férnek meg a veronai szerelmek és a szecsuanai jólélek, az embergyűlölő Timon, a bécsi apácák és prostituáltak, elfogadván a hely igazságra törekvő, bár kissé rideg törvényeit.”¹⁹⁹

Természetesen a rendezés éppen ezen törvények jogossága körül forgott. Az előadás egyértelmű főszereplője Kállay Ferenc Vincentioja volt, mivel Major Bécsében ő képviselte a törvényt. Pontosabban a törvényteleniséget, hiszen a bírálatok egyetértettek abban, hogy Vincentio a maga kényére-kedvére alakította a törvény betűjét, „tudatosan idézi elő Angelo zsarnokságát, a háttérből keveri a kártyákat, mindenkit összezavar, hogy a végén a szabaddító szerepében jelenhessen meg.”²⁰⁰ A Herceg ugyanis, Major színpadán, nem mint az igazság mérlegét helyrebillentő, a konfliktusokat elsimító uralkodó jelent meg, hanem mint egy „cinikus és

demagóg” „kenetteljes bölcs,” egy „igazán veszélyes, mosolygó manipulátor.”²⁰¹ Bár Bécs itt tényleg immorális léhűtőkből állt, a kortárs kritikák úgy látták, ezért a felelősség a Herceget terheli, aki állandósította a lezüllett erkölcsi rendet.²⁰² Major Ottó szerint: „Az ítélkező herceg: törpebb, mint akik felett ítélt – mert azok legalább nem képzelik magukat igazságosnak.”²⁰³

Major színpadán tehát a bécsi nép tűnt szimpatikusabbnak, nem uralkodójuk. Az „élettől elszakadt, cselekedni nem tudó”²⁰⁴ uralkodóval szemben Major a darab köznépi szereplőit gyakran nézők felé beszéltette, „félre”-ikre a közönség a TV-felvétel is gyakran nevetéssel, tapssal válaszolt. Azaz az előadás, bár a prostituáltakat és kerítőket a maguk harsány, cirkuszi valójukban mutatta meg, és erkölcstelenségüket sem kendőzte el a gyakran vaskos népi humor kihangsúlyozásával,²⁰⁵ mégis a nézők cinkosává tette őket. A népi hang szószólója a színpadon az Őze Lajos által megjelenített Lucio volt, aki fehér Harlequin-maszkban kommentálta az eseményeket. A kritikák rajta kívül Horváth József porkolóbját emelték még ki, mint aki „egyszerre bájos és rémes ábrázolását adja a nagyok hatalmi viszáljának örvényén imbolygó kisember drámájának.”²⁰⁶ A Bécs alvilágában Lucio vezetésével zajongó nép, akit Sándor Iván „cirkuszi statisztéria”²⁰⁷-nak látott, Angelo uralkodása alatt eltűnt az előadásból, és csak a Herceggel tért vissza a színpadra. Ami azért vet fel értelmezéssel kapcsolatos kérdéseket, mert Lucio kritikáiból kiderült az előadásban, hogy a Herceg sem jó uralkodó. Sőt, álrühös barátként sem szerzett híveket, hiszen a börtön minden dolgozója látványos ellenszennel viseltetett iránta. Miért tartott ki hát mellette a nép?

Major rendezői koncepciója ezen a ponton ad teret a sorok között olvasásnak. Olvasata ugyanis két hatalmi rendszert vázolt fel – egyik oldalon Angelo élehetetlen és a törvény betűjét humanizmus

nélkül értelmező diktatúráját, másik oldalról Vincentio élehetőbb, de ugyanannyira manipulált, korrupt és erkölcstelen jovialis hercegségét, „egy olyan társadalmi állapot, amelyben az is áthághatja a paragrafusvilág szabályait, aki teremtette, és a vétekért mindig az bűnhődik, aki a ranglétra alacsonyabb fokán áll.”²⁰⁸ A bécsi nép tehát a nyílt diktatúra és az emberarcú elnyomás között választhatott. Az előadásban pedig, a frizsider-szocializmus anyagi javaiért és a keleti blokkban viszonylagosan magas életszínvonaláért a politikai szabadságokat feláldozó Kádár-rendszer polgáraihoz hasonlóan, ez utóbbi mellett tette le a voksot, még akkor is, ha átlátott a Herceg manipulációin, és tudta, hogy ezáltal ő is lealjasult. Mihály Gábor azonban arra figyelmeztette olvasóit: „Azt kell látnunk, hogy Vincentio »manipulált királysága« ugyan elviselhetőbb életkörülményeket teremt, mint a »tisza rend«, amelyet az Angelo-félék próbálnak a nyers erőszak segítségével fenntartani, de korruptnak Vincentio rendszere is korrupt.”²⁰⁹

A politikai párhuzamot felvázolva, milyen konklúziót vont le tehát Major az előadás végén? Lehetséges-e vidám befejezése ennek a történetnek? Major válasza ironikusan kétértelmű: igen is, és nem is. A kortárs kritika által „rendezői remekelés”-ként, „a nagy színházi pillanatok”²¹⁰ egyikeként aposztrofált utolsó jelenetben ugyanis idézőjelbe tette a darab utolsó jelenetét, és a vígjátékot záró happy endet. A darab végére kiderült, hogy a Herceg erkölcsi ellenfele nem a kisstilű hivatalnokként ábrázolt Angelo volt, hanem Izabella. Így hát, ahogy Koltai Tamás megjegyezte: „Angelo-nak meg lehet bocsátani, de Izabellát meg kell törni.”²¹¹ Ezért kérte Vincentio feleségül a novíciát, aki összeroppant az erénye ellen elkövetett ekkora árulás láttán.²¹² Ez a jelenet a dráma egyik kulcspillanata, ugyanis a Shakespeare-szövegben Izabella nem válaszol a leánykéresre, és a rendezésen mulik, beleyezésként, vagy

¹⁸⁸ A keserű komédiák eredelmi és színpadi fogadtatástörténetéről bővebben lásd: *Shakespeare's Plays on the Stages of Late Kádár Hungary – Shakespeare Behind the Iron Curtain*, Lewinston: The Edwin Mellen Press, 2008.

¹⁸⁹ *Troilus és Cressida*, Kecskeméti Katona József Színház, 1973.

¹⁹⁰ *Szeget szeggel*, Debreceni Csokonai Színház, 1976.

¹⁹¹ *Troilus és Cressida*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1977., *Szeget szeggel*, Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1978.

¹⁹² *Minden jó, ha vége jó*, Vígszínház, 1979.

¹⁹³ *Troilus és Cressida*, Nemzeti Színház, 1980.

¹⁹⁴ *Troilus és Cressida*, Szolnoki Szigligeti Színház, 1981.

¹⁹⁵ *Szeget szeggel*, Veszprémi Petőfi Színház, 1985.

¹⁹⁶ (?), „Szeget szeggel”, *Nők Lapja*, 1973. február 3.

¹⁹⁷ Bernáth László, „Bunker és kárpit: Szeget szeggel a Nemzetiben”, *Esti Hírlap*, 1973. január 8.

¹⁹⁸ Szántó Erika, „Hitvárságborz”, *Színház*, 1973/4, 13.

¹⁹⁹ Létay Vera, „Szemet szemért?”, *Élet és Irodalom*, 1973. január 27, 19.

²⁰⁰ Koltai Tamás, „Szeget szeggel.” *Népszabadság*, 1973. január 10.

²⁰¹ i.m.

²⁰² Sándor Iván, „Szeget szeggel.” *Film Színház Muzsika*, 1973/ 2, 14.

²⁰³ Major Ottó, „Igaz mértékkel mérj!”, *Tükör*, 1973. január 16, 9.

²⁰⁴ (f.f.), „Rendetlenség mögött a költészet rendje”, *Esti Hírlap*, 1972. december 29.

²⁰⁵ Például az Angelo aszkétizmusára vonatkozó viccek esetében.

²⁰⁶ Sándor Iván, Sándor Iván, „Szeget szeggel.” *Film Színház Muzsika*, 1973/ 2, 15.

²⁰⁷ i.m.

²⁰⁸ i.m.

²⁰⁹ Mihályi Gábor, „Hogyan jás(s)unk Shakespeare-t?”, *Kritika*, 1973/6, a Színházi Intézet gépelt példánya.

²¹⁰ Papp Antal, „Szeget szeggel – felfedezés értékű bemutató a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1973. január 8.

²¹¹ Koltai Tamás, „Szeget szeggel.” *Népszabadság*, 1973. január 10.

²¹² Ronyecz Mária alakításában.

elutasításként értelmezi-e a lány hallgatását. Major egy metateátrális, a mesészerű happy end valószínűségét hangsúlyozó megoldással megváltoztatta a darab addigi hangvételét, és ironikus pantomimként játszatta el a darab befejezését. A szereplők lelassultak, és lábujjhegyen állva anygként kezdtek csapkodni a karjaikkal. Létay Vera leírásában: „A valószínű arcokra mintha hamis álarc kerülne. Angelo megjavult, ártatlan kisfiúként repes, s a szüzességet fogadó, hófehér Izabella egy szájrúzsreklám démoni mosolyával nyújtja örök kezét a hercegi Téalapónak. Nesze nektek a boldog idill! Imígyen mutat fűgét Major a nézőknek.”²¹³

A minden problémát elkendőző túlzott happy end a nézőkkel összekacsintó előadás utolsó színpadias gesztusa volt, amely tökéletességével aláasta saját hihetőségét, önmagát tette ironikussá. Ha Major 1973-as rendezése a Kádár-korszak kortárs jelenének szóló példázat volt, akkor az utolsó jelenet szinte a Major által helyesnek tartott túlélési stratégiát sugallhatta a sorok között olvasó közönségnek: szélesen vigyorgó álarok mögött elrejtve, látszólagos vidámságot színelve kell elviselni a hatalom manipulálásait, és a korrupt rendszer játszmáit, hiszen változtatni úgyszincs lehetőségük. Szántó Erika összefoglalása találóan reflektál erre a helyzetre:

„A *Szeget szeggel* utolsó képe elszakad a földtől. A szereplők megkísérlik a levegőben járást, karjukat lebegtetik, mint az anygkák a szárnyait. [...] A színpadi alakok immáron álarok maskarák: a boldog vég hazugságához még így, arctalanul a legjobban. A herceg ugyan általános örvendezést kíván, általános bocsánatot hirdet és körbe-körbe köszöneteket oszt, és menyegzőket rendel el. Miután a hóhérbárd állandó kézenlétben volt, egy fő (igaz, hogy egy ismeretlen szerencsétlen) legurult, a színen levők nagyobbik fele adott pillanatban saját elveit árulta el, zsaroltak, fenyegettek, mindenki mindenkit becsapott, törpe jellemek leckéztettek még tör-

pébbeket, a szerelem gonosz és önző gerjedélemmé torzult, s a hatalomról bizonyosodott, hogy tehetetlen és kegyetlen egyidőben. [...] Ekkor kellene megszólalnia a végítélet harsonáinak, hogy jelezze ennek az egész elmocsarasodott, megtisztulásra képtelen világnak a pusztulását, amelyben igazságtévésnek tűnhet az ordító igazságtalanság is. A végítélet azonban sehol sincs kilátásban, Major tehát lábujjhegyre állítja színészeit. Szinte mindegy, mit tesznek, csak az a fontos, hogy a boldog befejezést egy pillanatra se tarthassuk földi valószínűságnak.”²¹⁴

1973-as *Szeget szeggel*-jében Major tehát főleg a színpadi látványban és a happy end elidegenítő – önmaga színpadiasságát kihangsúlyozó – játéktípusában folytatta a brechti színházi hagyományokat. Ezeket a tőle már megszokott harsány vizuális és zenei megoldásokkal, és a színpadi ensemble munka kialakításával ötvözte. Gyakran hangoztatott kijelentésének megfelelően, azaz, hogy a jó színháznak mindig veszélyesnek kell lennie, és éreznie kell az adott kor feszültségeit,²¹⁵ az előadás rengeteg lehetőséget kínált fel a kortárs közönségnek, hogy a sorok között olvasva párhuzamokat vonjon a színpadi és a színpadon kívüli jelen között. A kortárs kritikákat olvasva a kutatóknak igen szubverzív, majdnem támadóan kritikus rendezésnek tűnik Major műve. Azonban, nem szabad elfelejtenünk, ahogy a harmadik fejezetben írtam, hogy Major rendszerhű, azt belülről kritizáló művész volt, ezért nem véletlen, hogy a rendezésében felépített politikai párhuzam konklúziója a status quo-ba beletnyugó ironikus legyintés lett.²¹⁶

Major másik többször ismételt kijelentése szerint: „a színháznak vitatkozni kell, vitatkozni kell régi előadásokkal, Shakespeare-ről vallott felfogással, önmagával – ahhoz, hogy valami élő előadás jöjjön létre. Ilyen szempontból rettentő fontosak számomra a Shakespeare-előadásaim, mert óriási vitákban születtek.”²¹⁷ Ezért, mikor 1983-ban

visszatért a *Szeget szeggel*-hez, vitába is szállt saját korábbi koncepciójával. Sőt, igazából az egész előadást vitairatnak szánta, ahogy azt a műsorfüzetben hét pontban ki is fejtette. Rendezésével be akarta bizonyítani, hogy a stílusok keveredése nem bűn Shakespeare-nél, hogy a mű helyes értelmezésmódja hadat üzen a klasszikus interpretációknak, amelyek „szégyelltek a cirkuszi jeleneteket”, hogy az előadásban „egy másodpercig sem szabad tagadni, hogy színlelőadást játszanak szereplői”, mert Shakespeare darabjai egymásra következő „számokból” állnak. Ezen kívül leszögezi, hogy az előadásnak a „mai korral kell szembesülnie”, de szembe kell szegülnie az irodalmi színház elvárásaival, hogy megérthesse Shakespeare szövegének igazi jelentését.²¹⁸ Ezek az érvek – ahogy az a harmadik fejezetben is bemutatott – Major korábbi írásaiból is ismertek, de leginkább ismerős az a támadó hang, amely nem létező álvitákra reagál. 1983-ra ugyanis a dráma a magyar színpadokon is öt olyan rendezésben került már bemutatásra, amelyek mindegyike elvetette az irodalmias deklamálást, és mind felismerte a dráma változó hangvételét. Mindazonáltal a műsorfüzet programadója egy értelmezési horizontot kínál fel az előadáshoz, amelyből több elemet (például a stíluskeveredés tényét) több kritika is említ. De, mint eddig is tettük, próbáljunk elszakadni a Major által felkínált értelmezéstől, és nézzük, miben különbözött az 1983-as miskolci *Szeget szeggel* a 10 évvel azelőtti budapesti rendezésétől.

Az előadás díszlete már jelezte a változásokat. A háromszintű színpadkép helyett egy magas, vakítóan fehér, a klasszikus jessnerihez hasonló lépcső tetején egy fehér karosszéknél²¹⁹ a Herceg ült, a lépcső alatt pedig egy börtöncella bújt meg. A fent és lent ellentétére építő díszlet a hatalom és a nép távolságának megnövekedését is jelezte az 1973-as

előadáshoz képest. A másik fontos motívum az volt, hogy színpadi életterükkel együtt Major színpadáról eltűntek „a kedves, vidám, lenge lányok és a darab buffo lehetőségei is paragon hever[te]k.”²²⁰ A bécsi néppel együtt azonban nemcsak vidám cirkuszi felvonulásaik maradtak el, hanem „a sokat emlegetett romlásnak, bűnnek”²²¹ sem lehetett nyomát találni.

Ezért az előadásból hiányzott a Herceg távozásának célja is – azaz világossá vált az első perctől kezdve, hogy lemondásában nem a jobbító szándék vezet. Mészáros Tamás,²²² Takács István²²³ és Ténagy József kritikájukban egyaránt megemlítik a Körtvélyessy Zsolt által játszott Vincentio „ideges, kapkodásba csúszóan túlfűtött”²²⁴ távozását, és azt, hogy senkit nem avat be a tervébe. Véleményük szerint: „ez egy elszabadított folyamat drámája. A Herceg odaveti a gyepőt, kiengedi a palackból a szellemet, aki önállósul.”²²⁵

Abban minden kritikus egyetértett, hogy Angelot taktikából választotta a Herceg maga helyett, hogy leszámoljon a „született gyenge”,²²⁶ „semmire sem elszánt főnökhelyetessel.”²²⁷ A kritikák tanúsága szerint Blaskó Péter Angeleja szimpatikusabb volt, mint ahogy első látásra tűnt, nem megátalkodottan gonosznak, csak esendőnek mutatkozott, és Körtvélyessy hideg és távolságtartó Hercege mellett még inkább áldozatnak látszott.

Míg az 1973-as előadásban Izabella tűnt Vincentio igazi ellenfelének, a miskolci rendezésnél a kritikák Lucio szerepét emelik ki, aki véleményük szerint a „humanista clown”,²²⁸ vagy a „chaplini kisember”²²⁹ szerepében vette fel a harcot a hatalommal. Lucio, mint minden közrendű ember, fehér festett maszkot kapott az előadásban, de Kovács Dezsó szerint különbözött a többi bécsitől, mivel ő volt „az egyedüli józan ember, aki nem az elvont erkölcsi értékeket, de az élet gyakorlatát képviseli.”²³⁰

²¹³ Létay Vera, „Szemet szemért?”, *Élet és Irodalom*, 1973. január 27, 19.

²¹⁴ Szántó Erika, „Hitványságbörze”, *Színház*, 1973/4, 14.

²¹⁵ „Igen, [a színháznak] veszélyesnek is kell lennie. Miért kell veszélyesnek lennie? A színháznak mindig éreznie kell a kor minden feszültségét, és ezekre a feszültségekre kell felelnie a művészet eszközeivel. Természetes, hogy ez veszélyes, mert ezek a leleplezések nem mindig tetszenek, sőt mindig nem tetszenek az adott uralkodó osztálynak.” in: Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*. Budapest: Minerva, 1987, 81.

²¹⁶ Különösen nyilvánvalóvá válik a különbség, ha összevetjük Major rendezését Paál István 1985-ös *Szeget szeggel*-jével. Lásd részletesebben: Schandl Veronika, „Two Productions of *Measure for Measure* in Late Socialist Hungary – Silence, ‘Doublespeak’ and ‘Reading Between the Lines’”. In: *Shakespeare Jahrbuch*, 2008. Volume 144, 102–115.

²¹⁷ Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*. Budapest: Minerva, 1987, 86.

²¹⁸ Miskolci Nemzeti Színház, *Szeget szeggel – Műsorfüzet*, 1973.

²¹⁹ Mészáros Tamás, „Fő a szereposztás”, *Magyar Hírlap*, 1983. január 22.

²²⁰ Szekrényessy Júlia, „Minemű érték?” *Élet és Irodalom* 1983. január 28, 24.

²²¹ Koltai Tamás, „Működik a törvény”, *Új Tükör*, 1983. február 13, 28.

²²² Mészáros Tamás, „Fő a szereposztás”, *Magyar Hírlap*, 1983. január 22.

²²³ *Látuk, hallottuk*, Petőfi Rádió, 1983. január 17.

²²⁴ Ténagy József, „Shakespeare-bemutató után”, *Észak-Magyarország*, 1983. január 12.

²²⁵ *Látuk, hallottuk*, Petőfi Rádió, 1983. január 17.

²²⁶ Koltai Tamás, „Működik a törvény”, *Új Tükör*, 1983. február 13, 28.

²²⁷ Mészáros Tamás, „Fő a szereposztás”, *Magyar Hírlap*, 1983. január 22.

²²⁸ Kovács Dezsó, „Shakespeare fehér maszkban”, *Népszabadság*, 1983. január 21.

²²⁹ Mihályi Gábor, „Bordélyház és kolostor – a *Szeget szeggel* Miskolcon”, *Színház*, 1983/4, 16.

²³⁰ Kovács Dezsó, „Shakespeare fehér maszkban”, *Népszabadság*, 1983. január 21.

Mihályi Gábor, aki több bekezdést is szentelt Szirtes Gábor alakításának, azt hangsúlyozta, hogy rajta, és a többi mellékszereplőn keresztül kiderül, ebben az előadásban a bécsi népek van igaza:

„Ebben a rendezésben Luciónak kell igazat adnunk a jó erkölcsöket védelmező herceggel szemben, amikor megállapítja, hogy a paráznságot ugyan-úgy nem lehet betiltani, mint az evést-ivást. A mintaszzerű gondossággal – elcsodálkozunk, mennyi jó színésze van a miskolci színháznak! – megformált mellékfigurák, Szirtes Gábor chaplini kisembernek játszott Lucója, Csapó János derék, jóságos porkolábja, Dóczy Péter mulatságosan ostoba Tuskó rendőre. Sallós Gábor sokat tapasztalt, bölcs csaposa, Galgó Balázs mesterségére büszke, öntelt hóhéra, Gáspár Tibor folyton összecsukló korhely Bernátja, Rudas István naiv szerzetese és Timár Éva idegenes akcentussal beszélő, előkelősködő Terkinéje mind azt tanúsítják ebben az előadásban, hogy ezek a polgárok élnek a világ természetesen rendje szerint. És azt is tudják, hogy ilyen az élet, amelybe jó és rossz, a bordélyház és a kolostor is beletartozik.”²³¹

Viszont, folytatja Mihályi, ez a nép mégis szereti uralkodóját – azért, mert olyannak hiszi, mint önmagát, a bort és a nőket kedvelő, esendő embernek.²³² Azonban a Herceg mindezt nem ismeri fel, mert „[h]iába vegyül el álruhában a nép között, ezúttal nem nyílik rá a szeme a való világ viszonyaira,”²³³ és azt sem veszi észre, milyen machiavellista módon játszik alattvalói életével. Szekrényessy Júlia ezt így írta le: „A Herceg mindent kipróbál, amit csak kibírhat az emberi jellem, tisztesség.”²³⁴

Mivel az előadásról sajnos nincs felvételünk, és csak néhány kritika beszél másról, mint a darab értelmezéséről, nem tudjuk pontosan, mennyiben

volt más az előadás befejezése, mint 1973-ban. Annyi azonban biztos, hogy Major ekkor is kilépett a darab fabulájából, és a nézők figyelmét az előadás színvonalára irányította, mikor azt állította, a drámának csak a színházban, a vígjátéki kontextusban lehet jó a vége. Mihályi Gábor, akik egész kritikáját arra alapozta, hogy Major a *Szeget szeggel*-ben a kortárs politikai viszonyok parabolikus bírálatát adta, nemcsak az utolsó jelenet meta-teatralitását vette észre, de a negyedik fal lebontását, Izabella a sorok között kiszóló gesztusát a közönségnek szóló direkt üzenetként is értelmezte:

„Az egymásnak ítélt szerelmespárok ezúttal is álarcot vesznek elő, ezúttal is jelzik, hogy csak egy színházi, cirkuszi előadásnak lehetünk a tanúi. Majd párokká formálódva, menyezői zene kíséretében kifele indulnak a színpadról. A herceg azonban nem veszi észre, hogy jegyese elmarad mellőle. Valamennyien kivonulnak, csak Izabella marad a színpadon, levezi az álarcát, és kezének egy lemondó, elkéseredett gesztusával jelzi, hogy ő végül is megértette: a herceg valójában csúf játék részesévé tette. De ez a gesztus mást is mond. Az Izabellát játszó színésznő álarcát levéve, kilép szerepéből, és arra figyelmeztet bennünket, hogy ebben a bolond világban legfeljebb ilyen furcsa happy endek lehetségesek.”²³⁵

Összefoglalásul tehát azt mondhatjuk, hogy miskolci rendezésében Major kevésbé hangsúlyozta a darab általa is kiemelt „cirkuszi” elemeit, de az utolsó jelenet eltávolító gesztusával, híven önmagához, igazi brechti befejezést adott a darabnak. Ahogy Mihályi Gábor és mások is megjegyzik kritikáikban, a *Szeget szeggel* lehetőséget adott Majornak arra is, hogy a kettősbeszéd eszközeivel a kortárs viszonyokra is reagáljon az előadásban. Amennyiben a kritikáknak hinnünk lehet, az 1983-as előadás

²³¹ Mihályi Gábor, „Bordélyház és kolostor – a *Szeget szeggel* Miskolcon”, *Színház*, 1983/4, 15–16.

²³² „[E]zúttal az élet dolgait bölcsen ismerő nép szemével látjuk a fentieket. Ez az új szemlélet fejeződik ki Lucio szerepének felértékelésében, aki ebben a rendezésben narrátori funkciót kap, a herceg népi ellenlábasként főszereplővé lép elő. Ennek következtében alakja etikailag is felértékelődik, nem az a „nagyszájú léhűtő”, aminek a színlap írja, hanem derék kisember, aki a maga naiv, chaplini módján, némileg groteszkül, de alapjában mégiscsak jól látja a világ dolgait. Ezúttal el kell hinnünk neki, hogy nem pusztá rágalom, amit a hercegről állít, hogy öfensége egyaránt kedveli a boroskancsót és a női nemet. Major rendezésében a herceg éppen azt nem érti meg, hogy azért szereti őt a nép, mert magához hasonlónak, valódi hús-vér embernek hiszi.” Mihályi Gábor, „Bordélyház és kolostor – a *Szeget szeggel* Miskolcon”, *Színház*, 1983/4, 16.

²³³ i.m., 17.

²³⁴ Szekrényessy Júlia, „Minemű érték?” *Élet és Irodalom* 1983. január 28, 24.

²³⁵ Mihályi Gábor, „Bordélyház és kolostor – a *Szeget szeggel* Miskolcon”, *Színház*, 1983/4, 17–18.

egy komorabb, a népet meg nem értő uralkodót, és egy jobb erkölcsű, szerethetőbb bécsi népet rajzolt a színpadra, végkicsengésében azonban ugyanazt a belenyugvó fanyar mosolyt ajánlotta a nézőknek a dolgok elviseléséhez, mint 1973-ban.

Mindkét előadásban hasonlóan jelent meg Angelo, a Herceg helyett a piszkos munkát elvégző kormányzó figurája, akit Major inkább áldozatnak, mint a bűnösnek láttatott. Talán nem túlzó azt állítani, hogy az ő alakjában Major önmagára, az ő helyzetére is reagált, ami megmagyarázhatná Major fokozott érdeklődését is a dráma iránt. Hiszen, ahogy Koltai Tamás összefoglalta az 1973-as előadás kapcsán:

„Nem az Angelok számítanak, hanem a Hercegek, mondja Major. A Hercegektől függ, hogy születnek-e Angelok. Az embereket a saját hatalmi sakkjárájának figurájaként kezelő Herceg az igazán veszélyes, mosolygó Manipulátor – Angelo csupán könnyen kiismerhető, nyögve nyelős gazember.”²³⁶

A dolgozat végén csábító a lehetőség, hogy arra gondoljunk, Major talán önmaga felett ült törvényszéket a *Szeget szeggel*-ben, élete utolsó Shakespeare rendezésében. Hiszen, ahogy Spiró György *Az impozitor*-ban, és e dolgozat harmadik fejezetében a szerző is érvelt, Major Tamás esetében igen nehéz elválasztani, hol végződik a színpad, és hol kezdődik a valóság.

7. Összefoglalás

Jelen dolgozat a kádár-kori színházi élet egyik legmeghatározóbb alakjának, Major Tamásnak Shakespeare-rendezéseivel foglalkozott. Rövidsége miatt a dolgozat nem térhetett ki minden rendezésre, ezért fókuszába a hetvenes évek kezdetétől a nyolcvanas évek közepéig, Major ügynevezett brechti korszakában született előadásokat helyezte, és csak röviden tárgyalta a korszak fontos, a Shakespeare-rendezésekre is hatással levő Major-munkákat (*A vágóhidak Szent Johannája*, *A luzitán szörny*). Darabelemzéseiben azt vizsgálta, hogyan jelennek meg ezekben a színpadraállításokban a Major ekkori korszakára jellemző cirkuszi, meta-teatrális és brechti módon elidegenítő elemek.

Hogy az előadásokat kontextuálja a szakdolgozat elhelyezte Shakespeare alakját a szocialista Magyarország diskurzusaiban, majd a Major által létrehozott narratívák és az alakja köré fonódott legendák szövedékében megpróbálta felutalni Major rendezői felfogásában, és Brechtről vallott gondolataiban Shakespeare-t. Ezekből a vizsgálódásokból kiderült, hogy fontos a kutatónak eltávolítania magát a Major által a rendezései körül kialakított kommentároktól, mert azok mindig hasonló elemekből építkeznek, és gyakran kevésbé vonatkoznak az egyes előadásokra.

A dolgozat harmadik részében a *Rómeó és Júlia* 1971-es, a *II. Richárd* 1976-os, a *Szeget szeggel* 1973-as és 1983-as előadásait rekonstruáltuk. Az elemzések meg kívánták vizsgálni, milyen elidegenítő, antiromantikus színpadi technikákat használt Major, mi volt ezekben az előadásokban a távolságtartó ironia, a színvonalasságot kihangsúlyozó látványvilág és játékmód, illetve a nézőket sorok között olvasásra biztató darabértelmezés szerepe. Az elemzésekből megállapíthatjuk, hogy Major késői korszakának Shakespeare-rendezései számos hasonló elemet tartalmaznak, és számos hasonló gondolatot járnak körül. A shakespeare-i életmű késői darabjaihoz való vonzódása, és a korábbi darabok sötétebb tónusúvá hangolása megmutatja azt is, hogy Major ezekben a munkáiban érzően rezonált a keze alatt felnövő fiatal rendezőgeneráció értelmezéseire is.

Jelen munka csak kezdete egy átfogóbb elemzésnek, amelyet a Major-életmű hiányos tudományos igényű feldolgozása a szerző szerint fontossá tenne, hiszen Major Tamás életpályája, mint azt az előző oldalakon éreztetni akartam, sok szempontból modellezi a Kádár-rendszer színházi világát, vagy legalábbis annak egyik, kőszínházi vonulatát. Töretlen helykeresése, a világra kitekintő, de mindazonáltal a magyar mindennapok között lavírozó, a legvidámabb barakk létkörülményeit teljes mértékben internizáló, de privilegizált helyzete miatt a világra nyíló kiskapukat mindenhol ismerő és megtaláló gondolkodásmódja a szocialista magyar kultúrpolitika egy személyben rögzült lenyomata. Születésének 100. évfordulóján azonban továbbra sem születtek hosszú elemző írások, tanulmányok, monográfiák róla, és ennek oka, véleményem szerint, nagy részben ugyanaz, ami érde-

²³⁶ Koltai Tamás, „*Szeget szeggel*.” *Népszabadság*, 1973. január 10.

kessé teszi Major alakját: a saját korába való bezárt-sága. Bár rendezői örökségének egyes elemei tovább élnek tanítványai, mint Székely Gábor és Csiszár Imre munkáiban, a nyelv, a kádárista színházpolitika által átpolitizált és korlátok közé szorított művészi idioma, amit használt, jelentősen eltávolítja rendezéseit a kortárs színházi tendenciáktól.

A rendszerváltás utáni magyar színháztörténetírás, érthető módon és nagyon helyesen is, elsősorban a kádárista magyar kultúrpolitika által elfojtott törekvéseknek, a második nyilvánosságban dolgozó művészeknek adott hangot, ezek történetét dolgozta fel. A magyar színház avantgárd és amatőr művészeinek története azonban nem lesz teljes, ha a kőszínházi, mainstream rendezői törekvésekről nincs ugyanennyire tiszta fogalmunk. Ezen a téren pedig még akad fehér folt a szocialista magyar színház történetírásában. Ennek egy kis darabkáját próbálta tartalommal megtölteni e dolgozat.

Függelék:

Major Tamás Shakespeare rendezéseinek kronológiája

1946 – Nemzeti Színház – *Sok hűhó semmiért*

1946 – Nemzeti Színház – *Antonius és Kleopátra*

1947 – Nemzeti Színház – *Vizkereszt, vagy amit akartok*

1948 – Nemzeti Színház – *Szentivánéji álom*

1949 – Nemzeti Színház – *Ahogy tetszik*

1952 – Nemzeti Színház – *Hamlet*

1952 – Nemzeti Színház – *Sok hűhó semmiért*

1954 – Nemzeti Színház – *Othello*

1959 – Nemzeti Színház – *Windsori víg nők*

1960 – Nemzeti Színház – *Sok hűhó semmiért*

1960 – Nemzeti Színház – *Szentivánéji álom*

1960 – Nemzeti Színház – *Vizkereszt, vagy amit akartok*

1960 – Nemzeti Színház – *Antonius és Kleopátra*

1962 – Nemzeti Színház – *Othello*

1963 – Nemzeti Színház – *Macbeth*

1965 – Nemzeti Színház – *Coriolanus*

1967 – Mikroszkóp Színpad – *Lear király* (travesztia)

1969 – Nemzeti Színház – *Athéni Timon*

1969 – Kolozsvári Állami Magyar Színház – *Téli rege*

1971 – Nemzeti Színház – *Rómeó és Júlia*

1973 – Nemzeti Színház – *Szeget szeggel*

1976 – Nemzeti Színház – *II. Richárd*

1978 – Nemzeti Színház – *Téli rege*

1983 – Miskolci Nemzeti Színház – *Szeget szeggel*

Bibliográfia

Könyvek:

Antal, Gábor (sz). *A színház nem szelíd intézmény*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1985.

Antal Gábor, *Major Tamás*, Budapest: Népművelési Propaganda Hivatal, 1982.

Antal, Gábor (sz). *Színházművészetünkről*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1983.

Benedek, Marcell. *Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1963.

D'hulst, Lieven és Delabastita, Dirk. (sz). *European Shakespeares: Translating Shakespeare in the Romantic Age*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1993.

Dávidházi Péter, *Isten másodszületője*, Budapest: Gondolat, 1989.

Delabastita, Dirk., deVos, Josef és Franssen, Paul. (sz). *Shakespeare and European Politics*. Newark: University of Delaware Press, 2008.

Géher István és Tabi Katalin (sz.) „*Látszanak, mert játszhatók*” – *Shakespeare a színpad tükrében*. Budapest: ELTE, 2007.

Gunthner, Lawrence J. és McLean, Andrew. *Redefining Shakespeare – Literary Theory and Theater Practice in the German Democratic Republic*. Newark: University of Delaware Press, 1998.

György Péter, *Kádár köpönyege*. Budapest: Magvető, 2005.

Hamlet – színházi program, Kecskeméti Katona József Színház, 1972.

Hasche, Christa, Schölling, Trante és Fiebach, Joachim (sz). *Theater in der DDR*. Berlin: Henschel Verlag, 1994.

Hattaway, Michael, Sokolova, Boika és Roper, Derek (sz). *Shakespeare in the New Europe*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 1995.

Hofer Miklós, Kerényi Ferenc (sz), *A Nemzeti Színház 150 éve*. Budapest: Gondolat, 1987.

Holger Klein és Dávidházi, Péter (sz). *Shakespeare and Hungary*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 1996.
Hortmann, Wilhelm. *Shakespeare on the German Stage – The Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Jan Kott, *Kortársunk Shakespeare*. Budapest: Gondolat, 1970.

Kennedy, Dennis (sz). *Foreign Shakespeare – Contemporary Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Kennedy, Dennis, *Looking at Shakespeare*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

Kéry László, Ország László, and Szenczi Miklós (sz). *Shakespeare-tanulmányok*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.

Kéry László. *Shakespeare vígjátékai*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1964.

Kisantal Tamás és Menyhért Anna (sz.), *A Kádár-korszak művészete*, Budapest: József Attila Kör, L'Har-mattan, 2005.

Kocsis L. Mihály, *Van itt valaki*, Budapest: Minerva, 1987.

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

Koltai Tamás. *Cselekvő színház*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1978.

Kujawińska Courtney, Krystyna (sz). *On Page and Stage – Shakespeare in Polish and World Culture*. Krakow: Universitas, 2000.

Kujawińska Courtney, Krystyna és Guntner, Lawrence (sz). *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance*. Lodz: Lodz University Press, 2007.

Lengyel György (sz), *Színház és diktatúra a huszadik században*. Budapest: OSZMI, 2012.

Makaryk, Irena R. és Price, Joseph G. (sz). *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 2006.

Matei-Chesnoiu, Monica. *Shakespeare in the Romanian Cultural Memory*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2006.

Mészáros Tamás, „*A Katona*”, Budapest: Pesti Szalon Kiadó, 1997.

Mihályi, Gábor. *Hamletekre emlékezve*. Színházelméleti Füzetek 3, Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976.

Miskolci Nemzeti Színház, *Szeget szeggel – Műsorfüzet*, 1973.

Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972.

Nánay István, *Ruszt*, Budapest: Új Mandátum, 2002.

Nicoleta Cinpoes, *Shakespeare's Hamlet in Romania 1778–2008: A Study in Translation, Performance and Cultural Appropriation* Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010.

Pujante, Angel-Luis. és Hoenselaars, Ton (eds). *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*. Newark: University of Delaware Press, 2003.

Romsics, Ignác. *Magyarország története a 20. században*. Budapest: Osiris, 2002.

Schandl Veronika, *Shakespeare's Plays on the Stages of Late Kádár Hungary – Shakespeare Behind the Iron Curtain*, Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2008.

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

Stanley Wells és Sarah Stanton (sz). *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

Střibný, Zdeněk. *Shakespeare and Eastern Europe*. New York: Oxford University Press, 2000.

Szerdahelyi, István és Zoltai, Dénes (sz). *Esztétikai kislexikon*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, 1972.

Taylor, Michael. *Oxford Shakespeare Topics – Shakespeare Criticism in the Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Valachi Anna, *A színjátékos életei*. Budapest: Hunga. Print Kiadó, 1993, <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/k-o/ozelet.htm> [2013. 04. 22.]

Zhdanov, Aleksander and Gorky, Maxim, et al. *Problems of Soviet Literature: Reports and Speeches at the First Soviet Writer's Congress*. Connecticut: Greenwood Press Reprint, 1980. xerox oldalszámok nélkül.

Cikkek, tanulmányok:

(?), „Szeget szeggel”, *Nők Lapja*, 1973. február 3.
(f.f.), „Rendtelenség mögött a költészet rendje”, *Esti Hírlap*, 1972. december 29.
(körmöczy), „A Rómeó és Júlia próbáján”, *Néző*, 1971. március.
Apáti Miklós, „II. Richárd”, *Film Színház Muzsika*, 1976. március 20.
B. M. „Rómeó és Júlia” *Magyar Hírlap*, 1971. február 23.
Barta András, „II. Richárd”, *Magyar Nemzet*, 1976. március 21, 11.
Bátki Mihály, „II. Richárd”, *Ország- Világ*, 1976. március 31.
Benedek Miklós, „Komlós meg A luzitán szörny”, *Észak-Magyarország*, 1970. október 21, 4.
Bernáth László, „Bunker és kárpit: Szeget szeggel a Nemzetiben”, *Esti Hírlap*, 1973. január 8.
Bihari Klára: III. Richárd. *Új Szó*, 1947. december 21, 7.
Csányi Árpád, „Az Athéni Timon előkészületeiről”, *Színház*, 1969/10, 22–24.
Dersi Tamás, „Az Athéni Timon mai olvasatban”, *Színház* 1970/2, 12–15.
Emódi Natália, „A fiatal Athéni Timon”, *Színház*, 1970/2, 15–18.
Fencsik Flóra, „Anglia Veronában”, *Esti Hírlap*, 1971. február 6.
Földes Anna, „Shakespeare, Brecht, Ljubimov”, *Színház*, 1978/5, 35–39.
Galsai Pongrác, „Rómeó és Júlia”, *Nők Lapja*, 1971. március 13, 22.
Goda Gábor: Széjjegyzet a III. Richárdhoz. *Színház*, 1947. 12.sz. 23–25.
Gyárfás Miklós: Én csak önmagam vagyok.... *Irodalmi Újság*, 1955. november 19.
Gyurkó László, „A szörny csodája”, *Népszabadság*, 1970. október 4.
Havas Ervin, „II. Richárd”, *Népszabadság*, 1976. március 24, 7.
Hermann István, „Az Athéni Timon a Nemzetiben”, *Kritika*, 1969. december, 45–48.
Illés Jenő: „III. Richárd”. *Esti Budapest*, 1955. december 12.
Imre Zoltán, „A diktatúra teatralitása és a színház emlékezete: Rákosi Mátyás és a Nemzeti Színház 1955-ös Tragédia-előadása”
<http://zeus.phil-inst.hu/recepicio/htm/4/405.htm>, [2013. április 11.]
Izsáky Margit: A legaktuálisabb író – Shakespeare. *Asszonyok*, 1947, december 15, 4.
Kartal, Zsuzsa. „Troilus és Cressida.” *Magyar Nemzet*, 1973. október 18.
Kéry László, „Rómeó és Júlia”, *Népszabadság*, 1971. március 3.
Kéry László, „Athéni Krisztus”, *Népszabadság*, 1969. október 21, 7.
Kéry László: „III. Richárd”, *Szabad Nép*, 1955. november 27.
Keszli Imre: „III. Richárd”, *Népszava*, 1955. november 24.
Koltai Tamás, „A valóság hatékony képmásai”, *Színház*, 1971/6, 1–5.
Koltai Tamás, „Bohóc ül a koronában”, *Színház* 1976/6, 18–21.
Koltai Tamás, „Működik a törvény”, *Új Tükör*, 1983. február 13, 28.
Koltai Tamás, „Szeget szeggel”, *Népszabadság*, 1973. január 10.
Kovács Dezső, „Shakespeare fehér maszkban”, *Népszabadság*, 1983. január 21.
Lengyel György, „Rendezői utak és stílusok a magyar színjátszásban 1923–1956”, *Színház*, 2005. augusztus,
http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=5728&catid=1:archivum&Itemid=7 [2013. április 13]
Létay Vera, „A két vödör”, *Élet és Irodalom*, 1976. április 17.
Létay Vera, „Szemet szemért?”, *Élet és Irodalom*, 1973. január 27, 19.
Lutter Tibor: „III. Richárd”. *Színház és Filmművészet*, 1956. 1.sz. 9–12.
Major Ottó „Shakespeare – Budapesten.” *Tükör*, 1971. március 16, 19.
Major Ottó, „Igaz mértékkel mérj!”, *Tükör*, 1973. január 16, 9.
Major Tamás, „Büchner marad – ha megtaláljuk az aktualitását.” *Népszabadság*, 1971. július 28.
Major Tamás, „Feladatunk az elmúlt évad tanulságai alapján”, *Színház- és Filmművészet*, 1950/10–11, 9.
Major Tamás: „Shakespeare-i pillanatok”, in: Gyárfás Miklós (sz), *Élő dramaturgia*. Budapest: Magvető, 1963, 161–181.

Mészáros Tamás, „Fő a szereposztás”, *Magyar Hírlap*, 1983. január 22.
Mészáros Tamás. „Kegyetlenül?” *Színház*, 1973/8, 44–48.
Molnár Gál Péter, „Major – adatok egy életrajzhoz”, *Mozgó Világ*, 2010. március, <http://mozgovilag.com/?p=1215>, [2013. április 25.]
Mihályi Gábor, „Bordélyház és kolostor – a Szeget szeggel Miskolcon”, *Színház*, 1983/4, 12–16.
Mihályi Gábor, „Hogyan jás(s)zunk Shakespeare-t?”, *Kritika*, 1973/6, a Színházi Intézet gépelt példánya.
Morvay István, „Kortársunk, Richárd”, *Esti Hírlap*, 1976. március 13.
Pályi András, „Színészek keresztútjében” *Színház*, 1971/6, 27–32.
Pályi András, „Töröcsik Mari Major cirkusz-színházában”, *Színház*, 1970/12, 1–4.
Papp Antal, „Szeget szeggel – felfedezés értékű bemutató a Nemzeti Színházban”, *Népszava*, 1973. január 8.
Pavlovics, Miklós, „Beszélgetés Ruszt József főrendezővel.” *Petőfi Népe*, 1973. június 14.
Rajk András, „Rómeó és Júlia”, *Népszabadság*, 1971. március 7.
Rideg Gábor, „Troilus és Cressida”. *Népszava*, 1973. november 22.
Ruszt József, „Meditációk rendezés közben.” *Petőfi Népe*, 1973. október 5.
Sándor Iván, „Szeget szeggel.” *Film Színház Muzsika*, 1973/ 2, 14–15.
Schandl Veronika, „Two Productions of *Measure for Measure* in Late Socialist Hungary – Silence, ‘Doublespeak’ and ‘Reading Between the Lines’”. In: *Shakespeare Jahrbuch*, 2008. Volume 144, 102–115.
Simon Gy. Ferenc: „Nemzeti Színház: III. Richárd”. *Szabad Ifjúság*, 1955. november 12., 11.
Somlyó György, „A II. Richárdról”, *Pesti Műsor*, 1976. március 11, 13–14.
Sonlyó György: *Kérdés és felelet – Tanulmányok. Az Országos Színháztörténeti Múzeum és intézet gépelt példánya.*
Spiró György, „Major elvtárs”, *Színház*, 2010. február, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35540:major-elvt. [2013. április 24.]
Szalontai Mihály, „Athéni Timon”, *Népszava*, 1969. október 26.
Szántó Erika, „Hitvátságborze”, *Színház*, 1973/4, 11–14.
Szántó Judit, „Két kalap a földön”, *Színház*, 1976 / 7, 24–28.
Szekrényessy Júlia, „Minemű érték?” *Élet és Irodalom* 1983. január 28, 24.
Szombathelyi Ervin, „Athéni Timon”, *Magyar Hírlap*, 1969. október 12, 9.
Szombathelyi Ervin, „II. Richárd”, *Magyar Hírlap*, 196. március 24, 4.
Takács István, „Színivihar.” *Magyar Ifjúság*, 1971. március 19.
Taxner Ernő, „Színházi levél Budapestről”, *Jelenkor*, 1969/12, 112–16.
Tényai József, „Shakespeare-bemutató után”, *Észak-Magyarország*, 1983. január 12.
Valachi, Anna. „A halhatatlan legenda.” *Magyar Hírlap*, 1984 július 10, 12.

Tartalom

Alapszövegek

COPPÉLIA KAHN

A Lear királyból hiányzó anya (Kékesi Kun Árpád,
Timár András fordítása) **3**

PATRICE PAVIS

Merre tart a mise en scène? (Jákfalvi Magdolna,
Timár András fordítása) **15**

Műhely

PALLAI MARA

Abszurd színház – új színház – nouveau théâtre **23**

VÉCSEI ANNA

Angélica Liddell. Dráma és performansz **35**

BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

Posztdramatikus jellegzetességek
Silviu Purcărete rendezéseiben **68**

ADORJÁN VIKTOR

A wroclawi Laboratórium kutatásai
és a performativitás esztétikája.
Első összevetés **86**

SCHANDL VERONIKA

Major Tamás Shakespeare-rendezései **114**