

Muníció a párizsi tölténygyárból – 1971*

„A budapesti bemutatón, amikor Lear az utolsó jelenetben bejött, karjában a halott Cordéliával, nem voltak szavai, csak egy fájdalmas kiáltása. Ebben a pillanatban azt éreztem, hogy a közönséget valami sokkal mélyebb dolog érintette meg, nem csupán ez a szegény öreg, aki fájdalmában üvölt. Lear hirtelen az öreg Európa alakjává változott, aki teljesen elfáradt, és azt érzi, mint ahogy majdnem minden európai ország érezheti most, hogy az elmúlt ötven év eseményei során eleget szenvedtek az emberek és ideje lenne megpihenni már.” (Peter Brook)

A forradalmárok élnek, de fáradhatatlanul halnak is

A május 7-ei Csurka-premiert (*Döglött aknák*) követően, legkésőbb 10-én reggel Major értesülhetett: vesztett. Mert Józsefváros képviselőjének Buza Barnát választották, s egyidejűleg jött a hír: Kelet-Berlinben meghalt Helena Weigel. Tizenkettedikén, hivatalosan talán utoljára, együtt Both Béla igazgatóval, a magyar színjátszás képviselőjében utaztak a temetésre. A színpadi örökség birtokosa, kiváló színész, Weigel nagyszony Majort magyarországi helytartójának tekintette.

(Lengyel György emléke: amikor 1965. június elején a Berliner Ensemble a Vígszínházban vendég szerepelt, Helene Weigel egy nappal hamarabb Pestre érkezett. Tiszteletére Major a Fészekben egybeszervezte azokat a rendezőket, akik Brecht-művet vittek színre. Mindőjük az előadásról készült fotókollekcióval érkezett, sorakoztak a fotelben ülő Weigel asszony előtt, bemutatkoztak, átadták az albumot, miközben Major súgva néhány szóban bemutatta az alkotót, s méltatta az előadást, amit nem látott.)

Többé nem hivatkozhatott rá. Weigelben ideológiai patrónusát, szövetségesét is veszítette a berlini társulat vezetőjében, aki márciusban a Kommün százéves évfordulójára a francia fővárosba vezette együttesét. Ünnepi légkörben az *Anyá* mellett, *A párizsi kommün napjai* és *A pék* című Brecht-darabokat játszotta. A berlini temetésről hazatérve a Cserhalmi-Szacsvay-osztállyal az *Amphitryont* rendezte a főiskolán (1971. V. 29). Harmincadikán pedig utazott Párizsba, s az Orlyról

ABLONCZY LÁSZLÓ (1945) a Nemzeti Színház korábbi igazgatója (1991–1999). Legutóbbi kötete: *Tamási Áron sorsjátékai* (2023).

* A *Vis Major* című, az MMA Kiadó felkérésére készülő életrajzi kötet fejezete.

azonnal rohant a Vincennes-ba, hogy lássa végre az 1789-et. Honnan tudjuk ilyen pontosan? Május utolsó két napja és június eleje üresnek tetszik a Nemzetiben. Párizsi élményét azonnal megírta, mert június 13-án *Egy népszínház diadala* című cikkét a *Népszabadság* közölte, melynek záró mondata: „Helene Weigel halála előtt pár nappal a kommünárok falától sietett a külvárosi színházba, hogy az évforduló két művének, *A párizsi kommünnek* és *Az anyának* az előadásával, saját utolsó szavai szerint, élete legnagyobb sikerét megérje.” Utolsó márciusi találkozásukra utalna, találkoztak volna Párizsban? – talány, mint annyi kérdés Major életében.

Búcsú Brecht özvegyétől – éljen Ariane Mnouchkine?!

Már nagyon vágyta látni az egykori tölténygyár hatalmas csarnokában megtelepedett Nap Színházat (Théâtre du Soleil). 1789: sokszínű káprázatos történelmi revü, mely '68 májusának fűtöttségében is ébresztő-nyugtalanító stílusváltozataival a milánói ősbemutató nyomán Európa-szerte elhíresült.

(A színházi szövetség 1970. decemberi előadásában Major „hallomásból” lelkesen hivatkozott az 1789-re, „A népet reálisabban játszották, egy kicsit cirkuszosabban a polgárságot, és arisztokratákat pedig bábok alakították” (Szi, 1971/4). Azon a szakmai fórumon Shakespeare figuráinak és a darabja dramaturgiai hasonlóságainak példáit idézte, és drámai sorok megfejtésének élet-logikára világított rá. Némely szolgák hasonlóságával is bajmóldott, eltérően a '45-öt követő teóriájától, amikor a mesteremberek és szolgák társadalmi erejét, mint „egy fiatal, plebejus erőktől feszülő világot”, Shakespeare-rel jövendölte cikkeiben. Decemberi előadásában a szöveg és a játék összefüggéseire hivatkozott. Mondván: mélyen kutatni muszáj a művek fogantatását. Spekulált párhuzamokkal is operált, amikor például Romeo melankolikus szerelmét a hamletivel vonta párhuzamba. Mondván, a feladat: a veronai ifjúból „emberi kapcsolatokat találó embert csináljunk”. Cirkusz-filozófiájára, „több haladó művészre” utalt. S a bohóc és a cirkusz színháziasításának lelkes víziójában szintén hallomás alapján érvolt Mnouchkine korábbi Szentivánéji rendezésére, merthogy azt is bohócok játsszák. *Cirkusz a világ* – Major forradalmat nézni sietve röpiült Párizsba.)

Szomorúan indult az előadás: Mnouchkine megjelent az egyik platón, és a TNP nagy alkotójának, Jean Vilarnak halálhírét „megindultan” tudatta a közönséggel. Vilar május 28-án hunyt el, ami igazolja Major sietős Párizs-járását és jelenlétét. Huszonkilencedikén délután ácsorogta végig a forradalmi kavalkádót a tölténygyárban, s egy későbbi interjúban említette: elragadtatásában ott maradt az esti előadásra is. A *Népszabadság*-beli cikkében részletesen leírta az 1789 menetét. Már a játék indítása felhevítette: Mária Antoinette és a király „Párizsba érkezésükkor lejönnek az emelvényről, és a kikiáltó ezt mondja: »A királyi pár a nép ellenséges néma sorfala között ment végig a fővároson. Adjanak utat!« Megtörténik a csoda: az állóhely közönsége utat nyit, a nézőtérn halálos csend, az átvonulókat gyűlölködő tekintetek kísérik, a nézők öntudatlanul

beleélték magukat a játékba. Az előadás az első percben csatát nyert.” Stilisztikai-lélektani momentum: Major nem azt mondja, hogy „beleéltük magunkat”; magát kivonta a varázslatból, nem óhajt érzelmileg átlényegülni, a figyelő pozíciójában nem gyöngült. Eszével rögzíti a spektakulumot – szíve: forradalmi nyugalomban.

Nézőként is brechti: közöl és értesít az eseményekről, a színpadi játék és a közönség együttműködéséről. A csarnok platóit örökös élet tölti meg; Major is kapkodva keresi-figyeli az eseményeket; a sokszínű játékot: népmese, korabeli dokumentum, anekdota, bábjáték gyors egymás után, csaknem párhuzamosan. Akár egy kaleidoszkópot forgatva új és új életvillanások tűnnek fel és el. Major: „A gyorsuló előadás fő konfliktusa két mondat között zajlik. A plakát alcíme egy Saint-Just-idézet: »A forradalom csak akkor állhat meg, ha beteljesül az emberi boldogság.« Ezzel szemben egyre gyakrabban, fenyegetőbben ismétlődik a parancs: »A forradalomnak vége.«” Az előadásnak még nincs, mert: „Daumier stílusát idéző ruhában elegáns gazdagok jelennek meg. Árverezik az egyházi vagyont. Finom udvariassággal köszöntik egymást, gáláns polgári ceremóniával. De mikor megindul a vásár, ütik, rúgják, tépik társaikat.” Pánik forgószele süvít át a játékon, „nagy nevetés, taps, de hirtelen pánik a gazdagok között, sikolyok, a kosár teteje felemelkedik, a nép a polgárt játszó komédiást fenyegeti. Ez megnyugtatja a közönséget: statárium van.” Félreérthetetlenül a ’68-as májusi felfordulást idéző véggel zárul a vásárizált történelmi kavalkád: „Marat és Babeuf fejezi be az előadást: »Induljon meg a harc a híres egyenlőség és tulajdon fejezet ellen. Pusztítsunk el minden régi barbár intézményt, a gazdagok harcában a szegények ellen nem viselkedhetünk többé gyáván. Borítsuk fel a tulajdon szörnyű, ezerves törvényét.« Az előadásnak vége. A közönség tombolva ünnepli a társulatot.” Major forradalmas színpadi krónikáját olvasva, kérdések tűnnek fel.

1. Major nem közönség? Nem ünnepelte a bravúros színházi előadást? Vélhetően igen, mégis a többes egyes számot hanyagolja. Tapsolt és ünnepelt, mert este újrázta nézői lelkesedését.

2. Mint elvhű kommunista mint vélekedik Mnouchkine produkciójának anarchiát kísértő befejezéséről?

3. Tűnődött-e arról, hogy a színpadi látvány stilisztikai elemeit miként lehetne importálni hazai előadásba? Mert hivatkozását, erre utaló gondolatát nem olvashatjuk.

4. Milyen hazai történelmi, forradalmi események megjelenítését képzelhetné el a napszínházi dramaturgia jegyében?

5. Mi a színpadi forradalom a „szocialista” színházban?

VITÁBAN. Föntebbi kérdések nem merültek fel Pándi Pál Büchner azért marad cikkében, melyben Major Tamás párizsi beszámolójára reagált. Avatottsági érzéssel is, mert Nagy Péter társaságában látta és szívesen tapsolta a tölténygyári spektakulumot (Ng, VI. 20). Pándi Major iránti magasztos szavakról hamarost

vált a vita terepére. Egy körmondatot idéz Major cikkéből, mely a Nap Színház múltjáról szól: „Hat éve alakult a társulat. Egy egyetemi színjátszócsoporthoz tűzte ki a célt: a sablonos, elringató, megnyugtató, irodalomcentrikus, a polgári közönség nyugalma szolgáltató bulvárszínház ellen, a közönséggel kapcsolatot találó, a világ torzulásainak tükröt mutató, a világot megváltoztatni segítő, a valóság talaján álló, de az unalmas pszichologizálás helyett megrázó hatást keltő, meghökkentő, kiéleztetetten játszó, cirkuszi, vásári eszközöket segítségül hívó játék megteremtését.”

Cirkalmas harci riadó, annyi bizonyos. Pándi azonmód egy tételt ugraszt elő Major szövegéből: az „irodalomcentrikus” színházi gondolatot Major avított minősítette. Már korábban is vitáztak. Most nem a hírhedt marxista teoretikus, hanem az irodalomtudós szólítja a színházi embert: „ne akarja megszabadítani a színházat az irodalomtól”. Hiszen évezredek tanulság: a görögöktől Dürremattig a világ drámai irodalmának hatalmas tára igazolja, hogy cirkuszi forradalmiságtól mentesen is fontos gondolatokkal szolgáltak a világszínház közönségének. Ebben a nézőpontban az „1789 nem pótolja, nem teszi feleslegessé, nem szoríthatja ki a kultúra színházából a büchneri drámákat” – mondja Pándi, s cikkének második fejezetében Major *Romeo és Júlia*-rendezését (1971. II. 26.) bírálja. Jelezvén, a politizáló színház téves útja, szemlélve Shakespeare tragédiáját: „kopárrá tett, szürkévé dermedt életszíneitől megfosztott Verona” tárul elénk a Nemzeti Színpadán.

Pándi voltaképp a *Romeo* előadásának stílusjegyeit jelezve világít rá Major téves gondolkodására. Nem megoldás, ha „a környezet képét radikálisan hozzástilizáljuk a tragédia végkifejletéhez” – mondja. Konkrétan: „a Montague és a Capulet ház csapatainak amolyan partizánvadászi vagy amerikanizált katonai öltözékben és stílusban való megjelentetése. A gumibotok szerepe csak tágítja az asszociációs kört. Ahogyan pedig Verona hercegének őrei szembefordulnak a tömeggel, az már valóságos utánpótlás egy mai imperialista körülmények között ismeretes tömegfékező jelenetnek. Itt nem részmozzanatról van szó, hanem az egész előadást befolyásoló tényezőről.” Pándi szerint ez a rendezői irány nem zárható ki a stílusok változatosságából, de kizárólagosnak nem állítható.”

Dialógus lobbant Pándi cikke után, meglehet az irodalmár mint rovatvezető is szervezte-szította a vitatűzetet. S nem is az 1789 okán, hanem a *Romeo*-előadás mondandója nyomozta Pándit. Major válaszolt rá, *Büchner marad – ha megtaláljuk az aktualitását* címmel (Ng, VII. 18.). Írásában Pándi kritikájával nem vitázik, aligha tudna, idézett mondata védhetetlen zagyvaság, s az 1789 példázata is eltűnt érveiből. Major lehűlt és belátta: lelkesültsége átgondolatlan. Utóbbi reflexiójában is volna pontosítani való. De fölösleges tévedéseit, hibáit listázni, közülük egyet, mert a későbbi megszólalók nem javították. Major azt mondja: Babits Mihály „az irodalomcentrikus Shakespeare-szemlélet egyik legképzettebb képviselője, azt ajánlja ezért, hogy Shakespeare darabjait csak olvassuk, költészetét mondatról mondatra ízleljük újra, hiszen a darabok cselekményei amúgy is érthetetlenek és fölöslegesek. Ezzel szemben tudjuk azt, hogy ennek

a nagy költőnek [versét sose mondta] a művészete különböző stílusokkal együtt, a cirkusztól, bohócjelenetekről a nagymonológokig, a krimitől az aktuális kabarébemondásokig mély és igaz." Már egy 1948-as rádióbeszélgetésben is Babits az ellenfél, mert ott is idézte: „Shakespeare-t színházban nézni élvezhetetlen. Shakespeare-t olvasni kell” (1948. VII. 3. Kérdező: Békés István).

Furmányos érvelés. Mindenekelőtt: elsőül Móriczot említhette volna, aki könyvecskéiben érvelt a Shakespeare-darabok nézése ellen, de Major elv- és iránytárában Móricz „haladó”, tehát nem hivatkozott rá, Tolsztojt pedig rendíthetetlen orosz-szovjet hűségében Major politikai kérdésnek is tekinthette, hogy vele se igazolja a téves nézetet. Így a '45 után magasztos, „elefántcsont-toronyba” tessékelt alkotó szükséges Major igazságához, tehát jöjjön Babits! Jogosan? Tévesen. Ne *Az európai irodalom történetébe* lapozzunk, hisz az vallottan nem a színház irányába tájolja az olvasót. Shakespeare egyénisége címmel Babits 1909-ben írott hatalmas tanulmányát olvassuk, amely mély, lélektani bűvartudományosság is. Ahogy a színpadi költő darabjait elemelve előhívja a dráma-költő gyermekkorát, aztán londoni mindennapjait, vagyis az élet jeleit mint építi be drámáiba, az cáfolja Majort (*Arcképek és tanulmányok*). Káprázatos, miként Babits az üstfoltozó vagy a bohócok genealógiáját feltárja. Farsangi alakokat láttat a Shakespeare-glóbuszon; Shylockot terapizálja, és a tündérvilágot is megidézi lelke színpadán. Lelke színpadán? Színházi rendező Babits, ahogy jeleneteket, dialógokat képzelgeti az olvasóval; avagy: a hétköznapi élet a görög-római világ mitológiájából miként tűnik elő. Shakespeare varázslatszínházára soha jobb csalogató, mint Babits Mihály tanulmánya. *Vihar-átültetése* (1916) pedig a *Nyugat*-os társak mozgósítása: Arany, Petőfi, Vörösmarty után az új század új fordításokat követel, s Kosztolányi, Füst Milán, Szabó Lőrinc majd vállalják is a versengést a 19. századdal.

HARCI KEDV. Egy különös gondolkodás módszerként gyakorta mutatkozik Major cikkeiben, nyilatkozataiban. Örökös harci kedvének igazolásaként az irodalomtörténetet s a 19. századi tanulmányírókat akarja legyőzni – a 20. század utolsó harmadában. Némiképp ódivatú bajvívás, mintha a két világháború közötti szakirodalmat nem ismerné eléggé. Az újpesti diák irodalmi óráinak emléke kísértene? Mert nemegyszer Gyulai Pált, Salamon Ferencet és a kortársakat említve indul hadba, de soha nem hivatkozik a *Nyugat* esszéistáira, netán a tanulmányíró József Attilára. Filológiai adat, de említsük meg, mert Major őt hirdeti-szavalja mindenekefelett (1937-től 1943-ig, majd 1955 után...). A '34-es szovjet írókongresszuson elhangzott Kirpotyin előadása a szovjet színház dramaturgiájáról, melyben Shakespeare és Molière népszerűségét teatralitásukkal magyarázta. Mire József Attila jegyzete: „Kirpot(y)in hülye. Az hiszi, a lélekelemző színház a cselekménynélküli, polgári érzületből folyik. Holott az az egész társadalom helyzetén alapszik, és éppen azt jelzi, hogy a történelem külső (technika) menetét nem követték elég sebesen a tömegek, s az igazi történéseknek most az emberekben belül kell lejátszódnuk, hogy fölfejlődjön tudatuk a termelési eszközökben objektivált értelemig, amely értelemmel aztán a külső valóságba

tehetik át ismét a társadalmi cselekményt” (JAÖTC). Ha Major ismeri Szerb Antal véleményét, lelkesen idézhetné; talán azért nem, mert harcos irodalomközpont ellenes teóriája összehuttyan? Szerb írja: „Jelenetek és színhelyek szédítő anarchiában követik egymást; éveket és óceánokat ugrunk át pillanatok alatt; a cselekmény több ágban rohan egymás mellett aránytalanul. Kompozíciós törvényeket keresni Shakespeare-ben annyit jelentene, mint felismerni művészetének lényegét.” Darabjaiban „a legteljesebb szabadság az úr [...] Amint nyelvében nincs távolság a lélek és a szó között, alakjainak viselkedésében nincs távolság az indulat és a tett között. A megkívánást azonnal nyomon követi az ostrom, a dühöt a gyilkosság” (VT). Kérdezhetne volna Major: hát a *Romeóban* ő nem ezt igazolta? De Major ennél többet és más is művelt. Részletes tárgyalása előtt megakasztjuk a forradalmas, Párizs-ihlette nyári vitát, hogy tekintsünk vissza: mi történt az év elején.

Hadiállapot Veronában

ROMEO ÉS JÚLIA (1971. II. 26.). Előadás értékelésében nagyobb vita nem lobbant fel az utóbbi évtizedek színi életében, mint a Romeo-értelmezésé. Közbeiktatva azért is itt tárgyaljuk a bemutató körüli viaskodást, mert a tavaszt átlengte Major rendezését értékelő vitakedv. De Mihályi Gábor júniusi összefoglalója (Ng, 1971/6) sem értékelhette a teljes anyagot, hiszen Molnár Gál Péter (MGP) a *Színházban* folytatólagosan közölt Major *circusza* című tanulmányát se ismerhette és Pándi Pál júniusi cikkét szintén nem, amely, mint említettük, az 1789 ürügyén voltaképp a *Romeo és Júlia* előadásának stílusjegyeit kritizálta.

PRÓBÁKON. A Budapesten időző Brecht-tanítvány, a nemzetközileg becsült rendező, a Volkstheater igazgatója, Benno Besson Pesten járva bekukkantott a Romeo próbájára: „megnyugtatta őt az a törekvés, hogy a színészek egy új fogalmazású játékművel távol kerüljenek a romantikus játékműstől” (FSzM, 1971/9). Major több lapban is hangsúlyozta mondandójának fő csapását, az „állandó fenyegető veszedelmek” korgondolatát hangsúlyozta; így Fencsik Flórának is. S azt is megjegyezte: „más az időszerű koráramlat és más a múltó divat”. Előbbit nem fejtette ki, az utóbbiról: „a huliganizált, kegyetlen *Romeo*-előadások ellen berzenkedem” (EH, 1971. II. 6.). Székely Gabriella a házi színpadon az előadás indításának próbájára látogatott: „Major Tamás a darab kezdésének abszurd alapszituációját magyarázza: a színen két Montague- és két Capulet-szolga egymásra nyelvet öltének, szitkozódnak, csúfolkodnak.” Verekednének, „de attól félnek, mit szól hozzá az »Ellenőrző Bizottság«. Hiszen megszületett az ENSZ döntés – a herceg személyében.” És Major tovább időszerűsíti a helyzetet: „Olyan abszurd ez a szituáció, akár ma Belfastban a helyzet, amikor az emberek halnak meg, mert egyik katolikus, a másik protestáns. Hiszen abszurdum, hogy egy futballmeccsen emberáldozatot követeljen az oktan gyűlölködés” (MI, 1971/8). A hetilap próbariportja Major rendezői módszerét is felvillantja:

egy-egy jelenet főszereplőjét felcímkézte. Például Romeo szituációs állapota (Sztankay István): „hamleti melankólia” (?!), Mercutioé: „Ne nyavalyogjatok, verekedjete, hanem éljete, a keserves istenit!” A bál után: Romeo és Júlia (Töröcsik Mari) első találkozásá: „Mi történt?” Az erkély jelenet: „Te is, én is! Te is felfedezted az életet? Én is. Te sem tudod kiüvölteni ezt a boldogságot? Én sem.” Máshelyütt a színésztől, Horváth Józseftől tudjuk, hogy Péter-epizódját Major miként lelkesítette: „Maga a dunántúli Szent József, akinek akkora szíve van, hogy belefér a fél világ” (FSzM, 1971/37).

Szántó Erika hasonlóan az erkély-jelenet alakulását figyelte a próbaszínpadon, s különösen Töröcsik Mari első megszólalásának küzdelmét írta le érzékenyen (Szi, 1971/6). Előbb a színésznő a deszkaemelvényhez állított egy asztalt, rá egy karosszéket, támlája szolgált az erkélynek, erre nehézkedett, amikor kihajolt. „...hangtalanul egyre növekvő feszültséggel. Kifinomult hangtalan szavak végül feljajdítják, s ha ennek a hangtalan beszédnek nincs feszültsége, a megszólalásnak sem lesz. Töröcsik egyre nagyobb izgalommal mondja maga elé: Montague. Rámered a szóra, hiszen agyából, szívéből a bál óta minden kiszorult. Arca a szerelem és mégis iszonyodó felismerést követi: hiszen Montague! Vádlón, csodálkozva, döbbsenten, szomorúan, elszántan, vágakozva... Major rábólint. Igen ez az, amit hozni kell.” Major röpke előzetesében pedig így időszzerűsített: „Az élet értelmének felfedezése egy szörnyű polgárháború idején mindig időszzerű lesz, amíg ádáz ellenségeskedés vagy akárcsak az értetlenség ellen az ifjúság új világot akar magának építeni. Ezért mellékes, hogy a darab Veronában vagy Londonban játszódik-e” (PM, 1971/9). Változatlanul az erkély-jelenet; fontos és érdemes Töröcsik Marit is meghallgatni, aki Bérczes Lászlónak így emlékezett: „Egy monológ elmondása nagyon nehéz. Azt kell tudni, és ezt is Majortól tanultam, hogy az adott kor mindig »kidíszíti« a szöveget, és ez alól Shakespeare sem volt kivétel. De tudni kell, hogy egy monológ mindig egy bizonyos dologról szól. Ezt kell megfejtetni. »Robogjatok parázs-patájú mének, / A napszekérrel / Napnyugat felé: / Ó, bár Phaethon ostorozna most, / Hogy menten szállna ránk a sűrű éj! / Kerítő éj, bocsásd le kárpitod / S vakítsd meg a napot: ne lássa senki, / hogy száll kitárt karomba Romeo...« s a többi. Júlia mindenféle szépeket beszél, de egyetlen dolgot mond: szeretkezni akar Romeoval. Azonnal. Erről a vágyról szólnak az iménti mondatok” (Töröcsik Mari).

ÍTÉSZEK ÍTÉLNEK. Dersi Tamás az első, az *Esti Hírlapban Meglepetés* címmel lelkesen tudósít (1971. III. 2.) Mondván: Major „újjáteremtette” a veronai szerelmesek tragédiáját. Általánosan utal néhány gondra, de fontos: „vitathatatlan eredmények” jellemzik az új hangvételű *Romeót*. Major Ottó a *Tükörben* (1971/11) a veronai militáns-jelrendszerre utalva tudatta, miszerint: „Politikai értelmét és célját desiffrozni egyszerűen lehetetlen.” Továbbá: a rendező nyilatkozatai „még felerősítik azt a kaotikus benyomást, amit a színpadi zűrzavar kelt a nézőben”. Az előadás ifjúságriasztó voltára utalva pedig: „nem sokkolni kellene, hanem a művészet erejével a klasszikusok példáján derekasságra nevelni”. Főként utóbbi pedagógiai vélekedését Dersi opponálta, mire Major Ottó terjedel-

mesen replikázott. Papp Antal alapkérdése: „konszolidáció vagy sokkolás?” (MH, 1971. III. 3). A színpadi látvány: „por és piszok állandó dramaturgiai elem”. Sivárság és stilizáció, miközben a kripta fényes natúr a záró képben. Törőcsik Mari alakítása is zavart jelent: „Koravénné szikkasztott, minden lírai szépségétől megfosztott Júlia súlyos tévedés. Szerelmi vágyakozása, lány volta, alig-asszonyisága: minden valahogy idézőjelbe téve, elidegenedett fanyarsággal jelentkezik, a belső őszinteség hamva nélkül.” Sztankayval más a gondolja: „hagyományosabb, de nem Romeo... Inkább Mercutio”. Hámori Ottó a következtetlen játékstíluson morog, és általános érzülete: „feszesség, görcsösség uralja a színpadot” (FSzM, 1971/10). Poétikus pillanatként idézi Törőcsik erkélyjelenetét, és a Dajkával (Horváth Teri) való megrendítő pillanatokat, továbbá Sztankay szenvedélyének alakulását; „Iglódi szellemes, ironikus, erős lelkű Mercutióját” dicséri és Sinkovits Imre Lőrinc barátját. Rajk András (Né, 1971. III. 7) a közönséget figyelte: az időszerűsítés több helyütt groteszkül hat, „a közönség méltán feszeng, itt-ott sajnos nevetgél”. És egyetért, mert a „meghökkenésre szánt elemeket” értelmezve: „a közönségnek van igaza”. A Shakespeare-tudós Kéry László belátó tanácsalansággal egyensúlyoz a szerző és az előadás között, de azért megjegyzi: „Az elbizonytalanodott Escalus, a fasiszta-neokolonialista rendőrlégenyektől körülvéve meglehetősen fonákul töltik be azt az igazságtevő szerepet, amelyet Shakespeare szánt neki (Ng, 1971. III. 3). Létay Vera is Escalus rendezői tévedését érzékelte, mert: „A herceg józan és igazságos” (Él, 1971. III. 20). *Shakespeare gumibotokkal* című kritikájában szellemesen karakterizálta Major milyen nézőtípusokkal hadakozik, s ebben a gondolatsorban a rendező a fiataloktól eltekint. Mert akik először látták a darabot, azoknak magyarázza a tanár, miként értelmezhetik Shakespeare poétikus tragédiáját? – ezt már én illeszttem Létay gondolatmenetéhez. Az *ÉS* kritikusa, aki a Romeo-előadás méltatást nem iktatta *Komédia* című gyűjteményébe (1976), úgy véli: a rendező a gumibotokkal „a félelem légkörét akarja szuggerálni. Amely elpusztítja az érzelmek szabadságát.” Törőcsik és Sztankay: „vergődnek”, és „a brechti tiszta egyenletes megvilágításban, a sűrű papundekli dobozok tetején, időnként éppúgy szavalnak és deklamálnak, mint a régi »szép« időkben”.

Koltai Tamás örvend, mert „végre van min vitatkozni” (Szi, 1971/6). A rendezői színház diadalos igazolását látta Major Tamás rendezésében, melynek érdeme: „Elolvasta Shakespeare-t”. Semmi egyebet nem művelt Major, mint „egyes motívumokat felerősít, másokat lehalkít.” Ilyenképpen kitűnik a patikárius-jelenet, mely a *Romeo*-előadásokban gyakran kiiktatott dialóg, az arany hatalmát időszerűsíti a merkantil világban. Politikai színházat tállalt Major a nagyérdemű elé, mondja Koltai, mert: „a családi viszály nem magánháború, hanem társadalmi váltság”. Dicséret a színészeknek is: „egész sor művészből a legjobb formáját hozta ki”. Továbbá: „a statisztéria régen nem volt ilyen »emberi arcú«, Törőcsik és Sztankay „a legnagyobb reveláció”. Koltai Tamásnak szava sincs a veronai gumibotos jelrendszerről, tehát: így remekmű, ahogy látjuk.

MGP a *Színház* Romeo-számában (1971/6), Major cirkuszáról szóló sorozatában az időszerű előadáshoz érkezett. Tanulmányának e fejezetét Zeffirelli Romeo-értelmezésével indította, s nem is az itthon, '70 őszen bemutatott Romeo-filmjével. Az Old Vic előadására emlékezett, mert MGP azt is láthatta. 1962 nyarán Pozsonyban vendégszerepelt az angol együttes, amikor is a fiatalság szerelmi lázával játszotta a tragédiát. A magyar színi világ társasutazást szervezett egykori koronázó városunkba (Bratislava), hogy lássa a nagyhírű együttest. Éltették is, érdeménél is erősebben, mint Ungvári Tamás önkritikusan bevallja (*Világszínház*). Major is megismerte az újkori *Romeót*, de az ő rendezésével most a film rivalizált a fiatalság körében, mert Zeffirelli a *West Side Story* ihletében a fiatalok sersistergő szerelmét a világegyetemet feszítő poézissé nemesítette. A hazai lapok tájékozottságot imponálva, korábban hírelték a film forgatását, fogadtatását. (A nyugati filmek import-készsége kevésbé szakmai, szinkronizálási gond, sokkal inkább politikai időhúzás és biztosítás. Hogy egy-egy nyugati alkotást itthon két-három éves késéssel mutattak be.) Zeffirelli filmjét nyugaton már 1968-ban, itthon '70 októberétől láthatták. Nyilatkozata szerint Major a filmet nem nézte meg.

Major Prágában látta, gyanítja MGP; O. Krejča előadását, mely „visszaadta a darab politikumát”. Efroszi sugallatot is feltételezett, az is politikai irányába hangolta a szerelmi tragédiát. Valószínűsíthető, mert Major inspiráció dolgában lelkes begyűjtés-felelősi kényszerben élt. Hozott anyagból vállalt előadásokat, s nem csak Brechtet. MGP írásában nyolc magyar Júlia alakítóját sorolta; Paulay Erzsivel indítva; felét a kritikus bizonyosan nem látta színpadon, de közli: Törőcsik „megtagadta valamennyi őst”. MGP kolumnákon át Júlia alakítójának dicséretét zengi, mígnem csúcsra járatott elméjének összegzése: Törőcsik: „fiú Júlia”. Sajátos logikával jutott a felismeréshez, mert ha „Júlia fiú, megtudhatja, milyen egy nő”. És ebben a törekvésben Major hangszerelése érthető, mert: „a női főszerep cselekvőbb, elszántabb akaratú vonásait emelhesse ki”. Teóriás észleletek is előtűnnek MGP előadás-geneológiájában, mint a „cirkuszi elemek és zárt számokat” észlel, de ne tekintsük magunkat porondmesternek, hisz tigrisek, elefántok nincsenek, és trapézmutatványosok sem. MGP írása inkább már egy novellához közelít, mint tárgyias leíráshoz, elemzéshez. Az ő szürrealisba hajló képzelete talán Szomory Dezső írói stíljét programozza, mint Major előadását. Fantáziája elegyesen szípkázik; a stilizált színpadkép az ő igényében kizárólagos tétel, de Romeo Veronáját szemlélve (Csányi Árpád terve) semmi baja a kriptaépítmény naturalizmusával, sőt: lépcsősorát az évtizeddel korábbi *Tragédia*-előadásból eredezteti.

KÖZPONTI KÉP: Romeo és Júlia az erkélyen ülnek, lábukat lóbálják, MGP szerint: „ennél szebb és tömörebb ábrázolását a szerelemre ritkán láthatunk. És vajon azt hiányolják-e a panaszolók, hogy azt a gyöngéd állapotot a rendezés nem terjesztette ki az egész előadásra?” Lehet, hogy a *Coming out* című könyve inspirációjának jegyében tündököm, s így kérdésem: vajon, ha MGP fiúnak látja Júliát, akkor két kamasz fiú lógatja lábát az erkélyről? Veronai utcai fiúk;

s „ennél szebb és tömörebb ábrázolást” ne is képzeljünk a meleg-szerelemre...?! Avagy: Major Sztankay női voltát elfelejtette megrajzolni? Ilyenképpen Escalus tévesen beállított önkény-világában, noha a másságot is békévé avatja a családi viszály múltán. MGP-nek kellett volna elvégezni, amit feladványként jelöl: „Tisztázni kell [...] mit nevezünk szerelemnek, megszünteti-e a szerelem a környező társadalmat és annak hatását, kivonulhatnak-e szerelmükkel a társadalomból és mentességet ad-e az érzés az alól, hogy törvényszerűségek rájuk nem vonatkozik.”

Válasz: Shakespeare tragédiája pontosan erről szól: a szerelem más állapotról. A pillanattal kivetik magukból a viszály jelen-valóságát, és az egymásba lobbanás páros mámorának tüzeiben elégnék. Major talpáról a fejére állította a szerelmi történetet azzal, hogy az altér, Verona utcája, a politikai élet hétköznapisága fontosabb volt az előadásban, mint a lelkek tavaszi virágzása és elhullása. MGP: „Zeffirelli fölfedezte a veronai szerelmesek altetését, Major Tamás felfedezte Romeo és Júlia agyát.” Csakhogy itt a tévedés: a szerelem sötét verem, vagyis: esze-egya-vesztett állapot.

Mihályi Gábor vitaösszegzőjét (NV, 1971/6) korábbi Romeo-változatok ismertetésével indította. Az ötvenes években Pártos Géza rendezésében, Tolnai Klári, Váradi Hédi, Darvas Iván, Ladányi Ferenc (sőt Bárdi György is!) a Madách Színház műsorának éveken át vastapsolt előadásaként tündökölt. A Vígszínházban Várkonyi Zoltán szerződtette Latinovits Zoltánt, ilyenképpen Ruttkai Évával párban legendává növesztette titokban fellobbant kapcsolatukat (1963. I. 17). Ami a belvárosi pletykadélelőttök témája, annak bizonyító látására este a pesti polgárok a színházba mentek. Idézve s higgadtan ítélve a véleményeket Mihályi úgy látja Major Romeo-előadásának tévedése: „Átpolitizált, de nem valóban politizáló Romeót kapunk.”

Ungvári Tamás mélyebbre merült, mert Major modernitásának hibás „működésére” világít: „A friss teatralitás kedvéért megműtött darabban a régi szív dobog. A színészek, akiken a kísérletet kezdeni érdemes lett volna, e csuda-modern környezetben a legrégebb dalokat húzzák. Az összes szereplő, csaknem kivétel nélkül. Mert itt végül is az történik, hogy a prózává visszavarázsolt, vietnamizált Veronában, ezüstfényűen rongyos dobogók előtt, pojacajjelmezek eklektikus áradatában Romeo ugyanúgy zokog, sír, őrjöng, fuvolázik, ugyanúgy romantizál, mintha még mindig kékes fény kísérné holdas éjszakán. Júlia nem egy palota erkélyén, hanem trambulínon várja szerelmesét, de hangjával márványkorlátot idéz. Sztankay és Töröcsik időnként belefegyelmezi magát hűvösebb tónusokba, de a darab jelentősebb perceit pontosan úgy játsszák, ahogy rangjukbéli színész dalolta tegnapi divatok idején. Vagyis romantikusan. Mesterük már átépítette körülöttük az iskolát, de ők lelkesen fújják a régi leckét. A színpadi stílus átalakításának a játékstílus átalakításával kellene kezdődnie. Ha ez elmarad, új s régi mezsgyéjén áll meg a kísérlet, s felemás eredményt kínál” (*Világszínház*).

Voltaképpen a Romeo-számmal a *Színház* és a *Nagyvilág* is bevégezte Major-műveletét, de a rendező forradalmi cikke (az 1789 előadásáról) a *Népszabadságban*

adott lendületet a vitának. Így június végétől július-augusztusban folytatódott az eszmecsere a pártlapban. Komlós János a politika célzatosságát látta előbbre valónak; a szovjet színházakkal (Rajkin, Obrazcov, Ljubimov) példálózott (1971. VI. 27). Arról persze hallgatott, mi minden tiltott, s micsoda huzavonák nyomán juthat színpadra egy-egy politizáló előadás Moszkvában. Lapos szövegében egyensúlyozott is, hiszen kevéssel előbb Major rendezett a Mikroszkóp Színpadon (*A tetőn dolgoznak*), s tavaszon Lujza és Jenőzött is Psoával. Pándi pedig, a pártlap tekintélyese és Komlós utódja, mert éppen ő a rovatvezető. Gyurkó László véleménye: ami számít: „nem az előadott mű, annak hatása a közönségre” (1971. VII. 4.). De mi a közönség? Embere, műveltsége, érdeklődése, érzékenysége, kora válogatja, ami esténként közönséggé összeáll. A közönség massa volna? És nem egyenkénti személyek gyülekezése, amit az előadás avat közös lélekke? De aligha egy gondolat tudójává. Ám erről a két hónapos eszmecsere nem beszélt. Mert lehet, hogy egyiknek például nem is a szerelmesek története mint a színi előadás egésze, hanem a legénykedő ifjak bátorsága, a másnak Lőrinc barát (Sinkovits Imre) reneszánsz személyisége, avagy a Dada (Horváth Teri m. v.) óvó-gondoskodó természete és páváskodó vásárlási vonulása válik emlékeztessé. Avagy a barátság eszménye, netán Júlia erkélymonológja helyett, mely kevésbé ihlette a szerelemvágó csitrik lelkét. Tehát ha a dráma és az előadás nem azonos ütemben lélegzik a nézőben, akkor nem az Egész, nem Romeo és Júlia szerelme a legfontosabb fő áramkör a néző emlékezetében, éppen a vitatható rendezői megoldások végett. És a töredékemlék válik kizárólagossá.

Nagy Péter is látta az 1789-et; *A vita lényegéről* című cikkében Major tévedésére figyelmeztet, mert amit Major a modernitásról mond, „az a tízes-húszas évek avantgárd álláspontjának felelevenítése” (1971. VII. 11.). Így igaz. A lényeg pedig: időszerűségét egy előadásnak és színháznak az adja „ha saját létezését igazoló aktuális és küzdelmes művészi úton elérhető cél” jegyében kiemelkedik más „szórakoztató üzem közül”. Hegedüs Géza az irodalomra alapozott színházat hangsúlyozta *Az öncéli avantgárd* című dolgozatában (1971. VII. 17.). Gyertyán Ervin nehézkesen szövegezett bölcséletének, ha jól értjük, állítása: a színpadi művek felől ítélkezve semmilyen sémát nem fogad el előzetesen (1971. VII. 25.).

A BÁTORSÁGRÓL. Figyelemreméltó, hogy a rendezők seregéből senki, a színi kritikusok közül Koltai Tamás szólalt meg, aki a pártlap külső munkatársa is. Példázatot említ a magyar és a szovjet színjátszás különbségére: Radzinszkij *Filmet forgatunk* című darabjának moszkvai fogadtatása Efrosz rendezésében „nagy szériát ért meg, vitákat, viharokat kavart”, a Vígben pedig megbukott. A különbséget „csak azok értik meg, akik mind a két előadást látták” – tudatja sejtelmesen. Sajátos tudákos belterjesség. Akik Moszkvában látták a Radzinszkij előadást a magyar glóbuszról: Koltai Tamás és Molnár Gál Péter. Talán még Horvai István rendező. Koltai és MGP a pápa? Ők értik a modernista teológiát! Íme, a beavatottság szelleme, amely majd következő években egyre inkább rátelepszik a honi színházi életre. Főként néhány Nyugat-járó osztja az észt, némi moszkvai feltétellel (Ljubimov, Efrosz...), aki nem magánpénztárából, hanem

küldetésben kémlelte a világ színi világát, hazatért, aztán tudatta, miért vagyunk provinciálisak.

Itt most csak azt konstatáljuk, hogy a „Rákosi Rettenet” idegrendszerével is már áthatottan, az 1956-es forradalom politikai-ideológiai következményeivel a személyi és szellemi erőteret sorsszerűen meghatározta, több mint harminc éven át. Művészeti létünk csökkent volt, mert szabadsághiányban kapkodtuk a levegőt. Kényszerben éltünk, ami például minden évadban egy szovjet-orosz darab előadására kötelezte a színházakat. A Vígszínház is musz(áj) diktálta feladatként iktatta műsorába a filmes darabot is. Próbálni kezdték 1966 tavaszán, Latinovits rossznak minősítette, javításokat javasolt, folytonosan Horvai István rendezővel vitázott, ám a darab és az előadás sikeresége nem javult. És ez volt a döntő ok, hogy a színész felmondott a Vígszínházban. Ebből sarjadt első cikke, a majdani kötet címadó írása, a *Ködszurkáló*, amit az *Új Írás* közölt (1966/12).

Koltai Tamás más eseménnyel is példázta avítt nézői voltunkat. Színházi ébredésének téves irányát jelzi bukaresti szemléje (1971/10), amelyben Penciulescu *Lear király* előadását dicséri, mondván: „vállalta az egybevetést” Brook világszerte ünnepelelt előadásával. S a román rendező bátorságához hasonlított Major *Romeo*-rendezését, mert a „hagyományhoz, játékmódhoz szokott” (?), talán szoktatott (?), erőltetett (!) Nemzeti Színházban „minden avantgárd kísérletezéstől irtózó nézőit” a rendezés nem ragadta el. Mindenekelőtt: sehol a világon a Nemzeti Színházaknak a kísérletezés nem példázatos feladata. Továbbá: Koltai Tamás Bukarestben előadásokat nézett, de nem tájékozódott a román színi élet történetiségéről. Liviu Ciulei jegyében 1956-ban a színjátszás megújításának mozgalma megkezdődött, ami aztán az Esrig, Pintilie, Penciulescu és mások nevével jelzett nemzedékké erősödött. Érelte, növesztette őket, hogy járhatták a világot. Az otthoni előadások tükrözték a modernizált frissülést a '60-as évek elejétől, Ciulei *Ahogy tetszik* előadásától egyre erősebben és visszhangosabban a világ felfigyelt Bukarestre. Hozzá: a teatrológia megújulása, a *Teatrul* című havi folyóirat elmélyült tanulmányai, információi segítették és országszerte terjesztették a világszínház áramlatait, új gondolkodását. Nem itt a helye, hogy a romániai magyar színjátszást ért impulzusokat elbeszéljük. További jel: a nyugati színházak szívesen és folyamatosan utaztak Bukarestbe. Nálunk (?): '56 után megtagadták a vendégszínházot; első külföldi együttes: a Berliner Ensemble 1959 tavaszán lépett fel Budapesten. Barrault társulatával például a keleti országokban turnézott '57-ben, de Budapestre nem látogatott. Meglehet, nem akart olyan botrányt, mint Yves Montand '57-es keleti turnéja kiváltott Párizsban. Ámbár az is valószínűsíthető, hogy nem hívták Barrault-ot, mert később sem kellett az ő repertoárja, mely Gide, Kafka, Claudel műveit formálta látomásos színházzá. Major '57 nyarán azzal a megbízatással utazott Párizsba, hogy az Európa Színház szemléjére előkészítse a Nemzeti vendégszínházát. Sikertelen diplomáciázott. Brook *Lear*-előadása is veszélyben forgott '63-ban, mert az itthoniak a szövetségben igyekeztek sabotálni, talán épp Marton Endre, aki akkor rendezte a Shakespeare-tragédiát, félté, így ellenezte a szembesülést.

Végül a Lear eljutott Pestre, melynek tanulása nyomán Vámos László Gábor Miklóssal áthangotha nagyhatású *Hamlet*-előadását. Az persze már szatírába illő hozomány, hogy itthon sok előadás korszerűségében az angol Lear bőrruháinak utánzatával divatolt.

PORONDMESTER. A színháztörténelem vége? Nálunk 1956-tal mintha befejeződne. A főiskolán már '45-től nem tanították a magyar színjátszás eseményeit. Mihályi Gábor a francia színházi lexikonban (Bordas, 2008) a hatvanas évek közepén abbahagyta a Nemzeti Színház életének tárgyalását, ő az európai eseményeket hajszolta, s mellette jobbára a kaposvári galaxis érdekelte. Amikor 1979 márciusában Varsóban a magyar *Tragédia*-előadásokról beszélt, szava sem volt két releváns bemutatóról, Harag György marosvásárhelyi és Szabó József nagyváradi *Tragédia*-értelmezéséről. Kérdeztem tőle, miért nem említette, mire ő: nem tudott róluk...?! Brook vagy Grotowski megannyi mozdulatáról persze folyamatosan értesült. Ebben a teatrológiai világképben érthető, Mihályi a francia színházi lexikon magyar anyagának szerzőjeként a határon túli magyar színjátszásról sem vett tudomást. Mihályi a történelmet sajátosan kiiktatta látóköréből másként is: *Hamlet*-tanulmányában (1976) például szava sincs arról, hogy 1956 márciusában Mensáros László sorsunk felizzó pillanatát megélve vívódott Helsingör várában. Amelynek alkotói a Madáchban a '62-es Vámos-előadás sikerét is jegyezték, amit Mihályi nagy apparátussal elemzett (debreceniek – zene: Kurtág György, díszlet: Síki Emil, Gertrud: Simor Erzs, Claudius: Márkus László. A címszereplő: Mensáros László még segédmunkás). Amit Mihályi nem látott az nincs. Ilyenképpen Debrecenben, a Vámos László rendezte (1954), Soós Imre–Mensáros László, Andaházy Margit–Örkényi Éva-féle *Romeót* se jegyezte Major Romeójához kötődő, főntebb idézett, az újkori előadások kritikáit egyébként méltányosan összegző írásában (Ng, 1971/6).

További kérdésünk Koltaihoz kötődik: Major Tamást az avantgarde lovagjának avatni? Hiszen a forradalom után ő volt a színházpolitika mérőőnj. Magyar drámával Mesterházi, Dobozy Imre, Darvas József a forradalmat hiteltelenítő, piszkoló darabjainak a színvonalán lehetett megszólalni a színpadon. Tehát a Koltai által lesajnált, az újítástól „irtózó” közönséget Major Tamás Nemzetije (is) nevelte. Idéztük, az 1962-es pártkongresszuson Marosán színvonalán, a költészetre utaló példával ő szónokolt a modern törekvések téves irányáról.

Vis Major.

S nemcsak Strehler vagy Brook, a lengyelek, a románok Brecht újító elveit a maguk színi gondolkodásukba már beépítették, amikor Major Tamás megvilágosodott. És ami ellen korábban harcolt, annak az élére állt, és Helene Weigel nagykövete lett Magyarországon. Ha tétélezném a modernitás igényében a szabadság hiányát, ugyan mi föltétele volna még a megújító, műhely-szellemnek a magyar színházi életben? Például a karizmatikus, tehetséges, látomásokkal áldott rendezők. Ott voltunk, ahol a part-párt szakad. A Főiskola rendezőképzésének felelőse: a főtanszékvezető Major Tamás.

Vis Major.

Így őt is minősíti az Egész, hogy az Uránia Ház milyen minőségű ifjakat képezett. Ahol például 1964-ben egy elvtársi ambíciókkal is áthatott rendezőosztály végezett rendezők, főrendezők, igazgatói tisztségre emelt személyek, jobbára vidékre rendeltén a következő évek, évtizedek színi életében tényezőjévé szentelődtek. Karinthy Márton kiváló könyve, *A vihar kapujában*, tanulságos dokumentum, belterjesen mint verbuválódott Marton Endre osztálya, s tizenegyük java emberi és művészi értelemben mint vált alkalmatlanná arra, hogy művelje, netán megújítsa a hazai krudélis mesterséget.

Szatírikus époszt is érdemelne: Nemzeti Színház–Központi Bizottság–Színművészeti Főiskola: Major Tamás évtizedeken át a magyar színházi élet porondmestere.

Vis Major.

SÁNTA ÉRVEK. Ide is köthető, az a szempont szakmai, ami a pártlapi vita utolsó irataiban erősödött fel: Major Tamás hivatkozásai pontatlanok, gyakran valótlanok. És nem az emlékszavar okán. Ami tárgyi készültségének bicegő voltából eredt, másfelől henye fogalmazási képességéből. Mert más egy próbán szabadon, kontroll nélkül beszélni, Major ebben virtuóz; szellemes és bölcs szövegértelmezéssel vezeti a színészt, s ámulásba ringatja hallgatóságát is. Nyitott színházban dolgozott; riporter, érdeklődő ott ülhetett Major próbáin, s élvezték, s maga is pendülten produkált. Színházat játszott, mint Rendező ő játszotta a főszerepet s a darab megannyi alakját. Királyt, szolgát, csacsogó fruskát és daliás ifjat mutatva-értelmezve játszott. Vitát színészével nem igényelt, s nem engedte a nyílt disputát. Major pedagógiai-rendezői gyakorlata: a dialógus legfeljebb a kávézóasztalnál próba után időszerű.

Visszatérve a vita farkára; a *Népszabadságban* Major szakmailag felületes, pongyola fogalmazását erős kritikai sortűz érte. Indíttatása: 1945 utáni évtizedben naponta nyilatkozott, művészeti, politikai alkalmakon beszélt, cikkeket írt, s a korabeli nyelvi primitív színvonalban csak a pártosság igényére kellett figyelnie. Gyakran szabadon szónokol. Nem javították, mert tekintély volt: szövegei kinyilatkozás-erővel szóltak, visszhangoztak (!) a színházi mindennapokban. Falus Róbert *Már a régi görögök is...* című cikke voltaképp Major tévedéseit sorolta (Ng, 1971. VIII. 1.); pl. Euripidészről szólva összekeveri a tragédia és a szatírtjáték minősítését, téved a mitológia értelmezésében, továbbá: a témát a színművel azonosítja. Ebből következően hibásan állítja, miszerint „a színház nagy korszakaiban soha nem irodalomcentrikus”. Falus szerint az előadás megítélésében a „miként” döntő: „a produkció tudatformáló hatásossága irányíthatja a rendezői koncepciót”. Ha van persze, ha mélyen készült az alkotó, és nem a spekulációt nevezi annak, tesszük hozzá. Ám a színésznek, a társulatnak nincs szava vétóra, mert főiskolai minősítése mellett a rendező gyakran igazgató és pártember is. Ami sem ebben, sem más vitában nem hangzik el; a funkció mint roncsoló tényező a minőségetermelő, alkotó folyamatban.

Súlyosabb érvek következnek; Ungvári Tamás is megszólalt *Shakespeare és a tudományos igazság* című cikkében Major tételeit cáfolta (Ng, 1971. VIII. 3.).

1. Valótlan állítás, mondja, miszerint Shakespeare „történelmi krónikákból, olasz novellákból vagy régebben sikert aratott színművekből veszi és mindig aktualizálja”. Épp az ellenkezője igaz, reflektál Ungvári, mert: az angol drámaköltő időszzerű olasz novellákból „formált a reneszánsz embereszményhez hű, a tipizálás általánosságába emelt drámákat”. 2. Csak Major képzeli, hogy Shakespeare a színésztársaival közösen írta drámáit. 3. „A polgári színház irodalomcentrikussága. Ez sem igaz, vagy legalábbis így nem igaz” – írja Ungvári, s részletesen okolja Major tévedését. 4. Major „happy endig” teóriáját cáfolja, mert a boldog-véget a rendező szerint nem szabad komolyan venni.

„Bús békülésre vár a reggel...” – kezdi a herceg a *Romeo*-tragédia záró hatosorását. Komolytalan volna az enyhülés, a lelki csöndesség szava, amint Major állítja? Képtelenség; cinikus gondolat. Ungvári szerint: „ez a befejezés a mű szerves része, épp az, ami benne aktuális volt és marad. A humanista embereszmény megfogalmazásával a feudális viszálykodás ellen.” S folytatja, bármilyen felfogásban is közelítik a *Romeo és Júliát*, csak úgy lehet hiteles a rendezés „ha e sokatmondó befejezés felől fejt fel a mű mondanivalóját”. Alapkérdés Major gondolkodásában, mert ő a kései Shakespeare-darabok befejezésének oldását, tisztulását általánosítja: *Coriolanus*, *Téli rege*, *Szeget szeggel...* – szintén iróniára hangolandozó! Emeljük a gondolatot Ungvárinál magasabbra. Major gondolni se óhajt arra, hogy az említett drámákban, épp a darabvégi megbékélés-petíció a bizonyosság Shakespeare keresztény gondolkodására. Igét a drámaköltő sosem hirdet drámáiban, és felekezeti buzgalmon se kapni rajt, de a műveit átható isteni világrend sugallata megemeli a katarzis hevét és mélységét. Még a *Hamlet*ben is; nem szúrja le az imádkozó királyt; a haldokló Hamlet és Laertes megbékélése is szokott hivatkozás, de soha nem egy másik gondolata: a végzetes bajvívásra Hamlet mivel indul(?): „Tapot se; dacolunk a baljósattal: hisz egy verébfű sem eshetik le a gondviselés akarata nélkül. ...” – ez a Wittembergában iskolázott diák hitvallása is...

HIBÁS Major gondolatmenete, mondja Ungvári, mert: „»irodalom-«, illetve »színház«-centrikusság álellentét, hamis választás. Mint ahogy a »klasszikus« és az »aktuális« is az. A korszerű darabértelmezés épp egy mű klasszikus igazságait hivatott kiemelni. Az igazi aktualitásnak ugyanis az a jellemzője, hogy a mindennapokon túl is van üzenete. A jelen közegében a jövőnek.” Vitaösszegzőjét (1971. VIII. 8.) Pándi Pál azzal a majori képtelen mondattal indítja, amivel a *Romeo* rendezője második cikkét zárta: „Az irodalomcentrikus ízlésű színház természetesen belefér a mi kultúrpolitikánkba, de szocialistának, politikai színháznak nem nevezhető.” A politikus Major is súlyosan téved. De ne kövessük Pándi nehézkesen fogalmazott, teoretikus cáfolatát Major képtelen állítására. Adalék gondolkodásának szűkös voltára (1971. VIII. 8.). A forradalmiság például ott kezdődött volna, ha a politikus Major szólítására, az Aczél György hangolta kulturális vezetés megsemmisíti a tiltott magyar darabok írásba nem adott, ám telefonértesítésekben és nyájas, hivatalos beszélgetésekben mélyhűtöttnek sugallt, a rendszer nyugalmát felzaklató művek listáját.

(Karinthy Ferenc Naplójából [1969. VIII. 23.]: „Megjött Lendvay [Ferenc szegedi igazgató] Jugoszláviából. Kapott egy levelet Zilahytól [Lajos], melyből kiderül, amikor ő minket várt Belgrádban, és bennünket nem engedtek le, Major Tamás utazott oda hozzá, őt küldték le, hogy hazacsalogassa Zilahyt. No, ennél jobbat nem is küldhettek volna – madarat fogni egy ilyen madárijesztővel? El tudom képzelni beszélgetésüket. Zilahy úgy megrémülhetett, nemhogy ide nem jött át, de ijedtében rögtön visszaszaladt Amerikába. Szerintem, ha valakinek megvan a jegye, vízuma, mindene Magyarországra, és a határon netán Majort pillantja meg, még az is gyorsan visszaszaladna a sorompótól.)

Avassuk a drámairodalmat a politikum centrumába. Alább 1971 augusztusának anatómái időszerűségei, a tiltott magyar darabok listája következik:

CENZORI TILTÁSBAN: Csurka István: *Deficit*; Mészöly Miklós: *Az ablakmosó, Bunker*; Weöres Sándor: *A kétfejű fenevad*, Örkény István: *Pisti a vérzivatarban*; Voronyezs; Illyés Gyula: *A külön*; Németh László: *Harc a jólét ellen* és Eörsi-darabok; a hatvanas években Nyugatra távozott Dunai Ferenc darabjai és Háy Gyula munkái. Továbbá: Márai Sándor, Zilahy Lajos, Vaszary János és valamennyi, 1945 után emigrált író színpadi munkája. Hasonlóan Herczeg Ferenc életműve is. A *Szabadsághegy* szerzője (bem.: 1956. X. 6.) Gáli József, az '57-ben halálra, majd a nemzetközi tiltakozásra börtönre ítélt író csak mesejátékával szerepelhetett színpadon (*A tűz balladája* és a *Rózsa és Ibolya* bábjáték). Prága 68-as megújító harcára való tekintettel Katona József *Žiska* című drámája anatóma, és Németh László *Husz János* című darabja is 1980-ig várakozhatott, míg a Nemzeti színpadjára került. A világ bulvár-szemeteje a „szocialista” magyar színjátszás mindennapi eledele, de a két világháború közötti magyar vígjáték szerzői: Csathó Kálmán, Bibó Lajos, Babay József és társai nem juthattak színpadra. Ha kimondom, Tamási Áron, Erdély revíziója jut eszébe Aczél Györgynek és elvtársi társulatának. Halálos ágyán (1966) is számolhatta, hány darabját nem engedték színpadra. S a külföldi modernnek. Párizs-járó magyarok olyan áhítattal mentek az Huchette-kamrába *A kopasz énekesnő* 6785. előadását nézni, mint a Louvre-ba, a Mona Lisa ámulására. Merthogy anatóma Ionesco *Orszarvúja* is, Jarry *Übüje*, Pinter, Beckett némely darabocskája és jelenete éppúgy veszélyeztette az épülő, fejlődő demokrácia művészeti életét, mint Havel, Kundera. Mrożek *Tangója*, Rożewicz *Kartotékja* és számos szovjet szerző hazájában is tiltott munkája is a keleti vasfüggöny mögött listázott repertoárba sorolható.

(*Fél éven át hullámzott a Romeo és Júlia-kérdés a lapokban, s feltűnő, hogy színházi emberek, al- és főrendezők, igazuk szavukat se hallatták. Noha szinte valamennyien pártemberek. A Romeo és Júlia éppen egy esztendeig, 1972 februárjáig harmincnégyszer szerepelt a Nemzeti műsorán. „Bárcsak minél több fiatal láthatná!” – zárta idézett cikkét Koltai Tamás. „Ifjúsági előadás” – áll az 1972. február 19-i előadás-temető híreként. A Pedagógusok Lapjának summája: „az életigenlés helyett túl sok a könyörtelen komorság” (1971/5). Szakmai javaslattal zárta cikkét: „Jó, ha a pedagógusok felkészülnek arra, hogy ezeket a vitákat gondosan előkészítsék és helyes mederbe tereljék.” Keresem az előadás visszhangját az ifjúsági lapokban. A sok tízezer ifjú katonának szerkesztett*

Lobogóban a Romeo-előadásnak nincs nyoma, az Ifjúsági Magazinban sem. A Magyar Ifjúságban pedig egy glossza jelent meg a vitáról (1971/12), miszerint mindenki megvédi a másikat; Majort Shakespeare-től, Shakespeare-t Majortól, a kritikust az előadástól és így tovább. Magam csak annyit mondhatok, még nem láthattam a Soós–Mensáros-féle Romeót Debrecenben, és a Madách színházi előadást éppúgy, mint a Latino-vits–Ruttкаи párost Budapesten. Így első élményem Major Tamás előadása. Mellettem egy tizenkilenc éves sugárzóan szép szőke leányka ült; túlkoros ifjúként épp a friss és belém-csapott szerelem védett meg Major Romeo és Júliájától.)

MGP mártírrá avatta a Romeo és Júlia előadását; és kritizáló társait rágalmazta: „Vádként hordják rá előéletének adatait, mostani munkáit a régiék fényében bírálják. Nem méltányolják a csodaöregnél – amit önmaguk is szeretnének – a tehetséget a változásra, a változtatásra, a fejlődésre, az önrevízióra, erőinek szakadatlan átcsoportosítására. Nem méltányolják, de vádként hordják fejére a megújulás képességét” (Szi, 1971/6). Valótlanság, rágalom, amit MGP állít. Major múltjára senki nem hivatkozott a vitában. Valamennyi kritika az előadás téves jelrendszerét tételezve, a szerelmi történet poézisét hiányolta. Épp az a feltűnő, milyen tapintat lengi körül Major személyét, ami a becslés mellett a szerkesztői, kritikusi félelem jele is, mert tisztjeitől fosztottan is, Major a párt folytonosságát jelképezi. Mítosz, amit tervszerűen holtáig épített. Major Tamás cirkusza – így szól Molnár Gál Péter terjedelmes tanulmányának címe.

Valóban cirkusz az egész világ?

HARAG GYÖRGYöt kérdeztem, a kolozsvári Állami Magyar Színház művészeti vezetőjét. Aki Kisfaludy, Madách, Vörösmarty, Sütő András, Székely János művei mellett az elfeledett erdélyi drámaírás Atlantiszának felfedezője, Gorkij, Csehov drámáinak látomásos értelmezője. Értette a kérdés célzatosságát. Így válaszolt:

„A gyöngesség jegyeit hordozó vállalkozások az ilyenek. Megint kitalálunk valamit, amit rég kitaláltak. Ezt már Brecht megcsinálta az Arturo Uiban, de régebben megcsinálták a húszas években. Reinhardt is cirkuszban játszott. Cirkusz az egész világ, ugye? Ennek van egy gyengesége. Amikor a mondanivalót nem tudjuk eléggé önerőnkől önkifejezéssel megoldani, akkor elidegenítjük, és egy álomba tesszük át az egészet. Vagy egy bohóccal eljátszatjuk. Tulajdonképpen azt játszátjuk el, hogy nem vállalunk teljes felelősséget az egészért. Ez így menekülés a műtől. A legkönnyebb megoldás tehát, mert a felelősséget elhárítjuk magunktól olyan értelemben, hogy keretjátékot csinálunk, és mi kívül maradunk. S a keretjátékba a világon minden belefér. Erre se mondom persze, hogy törvény, mert lehet ebből is csoda. De hát ez esetleg egyszer fordul elő, és nem hatóanszor egy évadban.” [A szivárvány alatt]) Harag azt mondja: a szuverén szakmai megújulás kötelezettsége erkölcsi vállalás is.

Filmet forgattak Moszkvában és Budapesten is. De más a kameraállás és más az optika. Ami tehát időszerű darab és feladat lehet Moszkvában, az Budapesten politikai kénytelenség. Idő- és helytudat híján lehet magasztos példázatokkal szolgálni, csak hogy a történetiség, épp egy levert forradalom utáni közügyilelki süppedtség. A művészeti élet cenzori és diktátumos elemei voltaképp az 1989/1990-es történelmi fordulatig lélekbe hatóan roncsolták a társadalom

szövetét és a közgondolkodást. S hogy utána is miképpen, például a színi életet, az a post-majori idők regéjéhez tartozik.

Ezen a '71-es nyáron egyébként megszűnt Latinovits Zoltán vígszínházi szerződése, és a nyári pihenés balatoni napjaiban megírta a *Ködszurkálót*. Nem nyughatott...

IRODALOM

Ablonczy László: *A szivárvány alatt* (Kaláka K., 1997); Babits Mihály: *Arcképek és tanulmányok* (vál., jegyz. Gál István. Szépirodalmi K., 1977); Bérczes László: *Törőcsik Mari* (Európa K., 2016); Peter Brook: *Változó nézőpont* (ford. Dobos Mária. Orpheusz K-Zugszínház, 2000); József Attila: (JAÖTC) *Összes tanulmánya és cikke, I-II.* (szerk. Tverdota György és Veres András. József Attila Társaság-L'Harmattan K., é. n.); Karinthy Ferenc: *Napló I.* (sajtó alá r. Jovánovics Miklós. Littoria K., 1993); Molnár Gál Péter: *Rendelkezőpróba* (Szépirodalmi K., 1972); Szerb Antal (VT): *A világirodalom története* (Magvető K., 1962); A színház nem szelíd intézmény. Írások Major Tamástól (összeáll és sajtó alá r. Antal Gábor. Magvető K., 1985); Ungvári Tamás: *Világszínház* (Szépirodalmi K., 1974).

Rövidítések: FSzM: Film Színház Muzsika; EH: Esti Hírlap; ÉI: Élet és Irodalom; MI: Magyar Ifjúság; Ng: Népszabadság; Nsz: Népszava; PM: Pesti Műsor; Szí: Színház.

Köszönöm LENGYEL GYÖRGYnek, hogy beszélgethettünk a félszázaddal ezelőtt történekekről. És köszönöm párom, A. SZABÓ MAGDA sokirányú kedvességét, törődését.



Kereki Sándor, 1972 (Fortepan/Kereki Sándor)