

TÉR, MŰVÉSZET, SZELLEMISÉG

Konferencia-kötet I.

© Szegedi Szabadtéri Játékok
Minden jog fenntartva.

TÉR, MŰVÉSZET, SZELLEMISSÉG

Tudományos konferencia

a Szegedi Szabadtéri Játékok háború utáni újraindulása (1959)
55. évfordulója alkalmából, és a Színházi Világnap tiszteletére,
2014. március 27-28.

Lektorálás:
Ferwagner Péter Ákos, Jóni Gábor

Szerkesztette:
Herczeg Tamás

Felelős kiadó: a Szegedi Szabadtéri Játékok ügyvezető igazgatója
Tipográfia és nyomdai kivitelezés: Armadillo Kreatív Ügynökség
A kiadás éve: 2014
ISBN 978-963-88394-5-9

SZEGED, 2014.

„A kultúra sok pénzbe kerül, de a kulturátlanság sokkal többé”

(Maria Fekter osztrák pénzügyminiszter
Linz új színházának megnyitóján)²

² Von Manuel Brug, Die Welt, 2013. április 15. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article115305141/In-Linz-ist-Hitlers-Operntraum-Realitaet-geworden.html>

TARTALOM

BEVEZETÉS	9
TÉR	15
Gunther Zsolt: <i>Az üresség mint inspiráció – A szegedi Dóm és a Dóm tér</i>	17
Horváth Gábor: <i>A Szegedi Dóm és a tér fogadalmi szimbolikája</i>	31
Hegedűs D. Géza: <i>A modern színházi kifejezésformák és a hely kapcsolata</i>	43
Sándor János: <i>A Szegedi Szabadtéri Játékok megindítása – legendák nélkül</i>	51
MŰVÉSZET	61
Gyüdi Sándor: <i>Szabadtéri operajátszás – operajátszás a Szabadtérin</i>	63
Gajdó Tamás: <i>Magyar operettek a Szabadtérin</i>	71
Marton Árpád: <i>Népopera népszínháza – rockopera és musicalek a Dóm téren</i>	81
Kovács Ágnes: <i>A Dóm téri látványvilág formálói: Varga Máttyás, Csikós Attila</i>	89
SZELLEMISSÉG	101
Mariska Zoltán: <i>A város és az egyetem – kolozsvári szellemi gyökerek</i>	103
Feleky Gábor: <i>A közönség szellemisége – szocio-kulturális mintázottság</i>	121
Herczeg Tamás: <i>A Szabadtéri Játékok mai működése</i>	137
Máté-Tóth András: <i>Dráma mágia</i>	153
Pál József: <i>A romantikus Verdi operái a Szabadtéri színpadán</i>	161
Szőnyi György Endre: <i>A hatalom ikonológiája. A 450 éves Shakespeare és a Szegedi Szabadtéri</i>	171
A KÖTET SZERZŐI	183

BEVEZETÉS

A Szegedi Szabadtéri Játékok különleges fesztivál, és ezt a jelzőt nem csupán működésének egyedi, speciális vonásai okán érdemli ki. Azért is különleges, mert történetének nagy, meghatározó eseményei során, az induláskor 1931-ben, az újrainduláskor 1959-ben és ma, amikor a színpad új helyre kerül, s vele a nézőtér is megfordul a téren, minden, az irányításában felelős résztvevő a hozzáállásával, viselkedésével egy olyan értéket demonstrált és demonstrál, ami a mai világban egészen különlegesnek számít: az *együttműködést*.

Már az induláskor is példaértékű volt, ahogyan a város, az egyetem és az egyház a közös cél érdekében mindvégig egyeztetett, és mindegyikük minden tőle telhetőt meg is tett a terv megvalósulásért. Ugyanez a kooperáció kellett a háború utáni újrakezdéshez 1959-ben, amelynek 55. évfordulójáról emlékezett meg a „*Tér, művészet, szellemiség*” című tudományos konferencia. Ma pedig, a Szabadtéri Játékok életében egy korszakos változás idején, amikor a színpad és a nézőtér a Dóm rekonstrukciója miatt megfordul a téren, ismét a város, az egyetem és az egyház példás együttműködésének vagyunk tanúi. Ezt demonstrálták a konferencia-megnyitóra felkért méltóságok is: Dr. Botka László, Szeged polgármestere, Dr. Szabó Gábor, a Szegedi Tudományegyetem rektora, és Dr. Kiss-Rigó László, a Szeged-Csanádi Egyházmegye püspöke – ahogyan ezt köszöntőjében Harangozó Gyula, a Játékok művészeti vezetője hangsúlyozta.

Minden változás mindig különféle reakciókat és értékítéleteket vált ki mindenikből, akiket érint. Így egy ilyen nagyszabású, mint a tradicionális szabad-téri színház teljes áttrendeződése a Dóm téren, természetesen vitákat is generál, amelyekben számos álláspont ütközik – de ez a dolgok normális rendje. Ezekben a polémiákban rendszerint soha senkinek sincs teljes mértékben igaza, ám minden érvelésben sok igazság lehet, és mint láttuk az előadásokból, van is. Ezek bemutatása is szándékunk volt.

A konferencia – az évforduló, és a Színházi Világnap alkalmából egyaránt illendő tisztelgés mellett – azt a célt is szolgálta, hogy a színpad- és nézőtér-elhelyezési változás okát, értelmét és lényegét világítsuk meg, továbbá szóljunk a lehetséges következményekről. Ezzel természetesen elkerülhetlenné vált az intézményi múlt elemzése és értékelése is. Így vált lehetővé, hogy megemlékezzünk a Szabadtéri Játékok történetének kiemelt eseményeiről és meghatározó személyiségeiről, a maga komplexitásában lássuk át a Dóm tér megszületésének építészeti, de a művészi szimbolikában tetten érhető ideológiai elemeit is, amelyek a Dóm rekonstrukciójában is szerepet kapnak. Emellett és ezzel kapcsolatban tárgyalhattuk meg a szakrális tér és a művészet kapcsolatát és egymásra gyakorolt hatásait (általánosságban és konkrétan itt, ezen a helyszínen), ugyanakkor a zenés színházi műfaj történeti változásait, mai helyzetét, szabad-téri működésének speciális korlátait és lehetőségeit. Színházról lévén szó, nem maradhatott el az előadás *befogadásának* problémaköre sem: a közönség tulajdonságainak, elvárásainak változását több előadás is elemezte.

A konferenciának a „*Tér, művészet, szellemiség*” címet adtuk, és az előadásokat ennek megfelelően, tehát *tartalmi* elemeik alapján csoportosítottuk. A történeti hűség jegyében, (kisebb módosításokkal) ezt a sorrendet követi a jelen kötet is – de természetesen lehetséges a szövegek más szemléletű csoportosítása is. Amikor a konferencia előkészítése során biztosítottuk az előadók szabadságát saját nézőpontjuk megválasztásában, valahogy úgy képzeltük el, mintha Szabadtéri Játékok lenne a centrumban, mi pedig „*körbeállnánk*”, így mindnyájan a magunk választotta helyről látható aspektusát vizsgálják meg nyilvánosan, az érdeklődő közönség előtt. Ennek eredményeként a Játékok számos, egymástól eltérő „*arca*” vált láthatóvá.

Szeged ismert *várostarténetéhez* szinte minden előadás hozzátett valamit, de ezen a területen talán a legtöbbet Mariska Zoltán, aki a kolozsvári egyetem Szegedre költözésének a város szellemi-kulturális életére gyakorolt pozitív hatását elemezte. A Dóm-, és a Dóm tér építéséről Horváth Gábor beszélt, aki az

alkalmazott szimbólumrendszer értelmezéséről egészen eredeti elképzelését ismertette.

A *színháztörténeti* aspektust legkarakteresebben Sándor János képviselte, aki átértékelte a Szabadtéri Játékok megszületésében jelentős szerepű személyek működését: kiderült, hogy nem Hont és Hevesi tevékenysége volt a ténylegesen meghatározó, inkább Juhász Gyuláé, de legfőképpen Klebelsbergé és Shvoy Kálmán helyőrségparancsnoké. Megtudtuk azt is, hogy a Dóm téri színház „*megfordulása*” – amire most készülünk – egyáltalán nem új ötlet. Nemcsak a mai nézőtér építéskor (1994) merült fel, hanem Kertész K. Róbert államtitkár már 1931-ben a színpad és a nézőtér variálható felépítésének gyakorlata mellett érvelt. Így – mint mondta – a Dómnak háttal *lehetőség nyílta világi tárgyú darabok* bemutatására is, a Reinhardt-i elgondolás szerint. Ennek megfelelően az első szezont nyitó *Magyar passió* előadásáról már eleve kétféle plakát készült, kétféleképpen ábrázolva a Dóm téri színházat.

Színháztörténeti jelentőségűnek értékeljük Gajdó Tamás előadását, aki észrevette, hogy az operett a Játékok legújabb-kori történetében a műfaj megújításának tudatos szándékával kapott új, a korábbinál lényegesen fajsúlyosabb szerepet. Kiemelte, hogy halaszthatatlan feladat lenne a Szegedi Szabadtéri Játékok operettjeiről friss, mai szellemben, de nem elvontan és tudálékosan, alapos elemzést írni. A musical szabad-téri történetéről Marton Árpád beszélt. Ugyancsak a színháztörténethez sorolhatjuk Kovács Ágnesnek a szabad-téri látványvilágának legnagyobb alkotói, Varga Mátyás és Csikós Attila munkássága kapcsán felvázolt „*portréit*”. Itt jegyezzük meg, hogy a látvány tervezésének mindig is számolnia kellett a háttérrel uraló Dómmal: ha az előadás úgy kívánta, a *kiemelés*, más előadások esetében inkább az *eltakarás* volt a feladat. Erről osztotta meg saját tapasztalatait Hegedűs D. Géza, aki a fellépő színművész szempontjából mutatta be, hogy a Dóm jelenléte, mint adottság, hogyan erősíti, máskor pedig hogyan gyengíti az adott produkció összhatását.

Az *építész-tervező* nézőpontjából Gunther Zsolt, a Dóm rekonstrukciójának tervezője ismertette a soron következő átalakulást, azt is láttatva, ahogyan az éppen aktuális jelen miként értelmezi mindig újra a múltat – eszerint így van ez nemcsak a társadalomtudományokban, hanem az építészetben is.

Több előadás sorolható a *művészettörténet* tárgykörébe – persze a diszciplínát tágra értelmezve: beleértve a *dramaelméletet* (Máté-Tóth András), a romantikus Verdi kapcsán az *opera-történetet* (Pál József) és az *ikonológiát*, különösen a művészet és a hatalom kapcsolatában (Szőnyi György Endre, aki megemlékezett a 450 éve született William Shakespeare-ről és bemutatásáról is a szabad-téri színpadán).

A Szabadtéri Játékok működtetésének gyakorlati kérdéseit, amelyeket a *kulturális marketing* tárgykörébe sorolhatunk, három előadás részletezte. A zenés műfajok színre állítása problémáiról Gyüdi Sándor, a Szegedi Nemzeti Színház főigazgatója, korábban a szimfonikusok igazgató-karnagya és a Szabadtéri Játékok operaprodukciónak zenei rendezője beszélt. Megtudtuk, hogy az opera *nem szabadtéri műfaj*, és bár játsszák szabadtéren – dacolva a meteorológiai kiszámíthatatlansággal, a különféle színpadtechnikai nehézségekkel és az akusztikai problémákkal –, de ez a mai minőségi követelmények mellett egyre nehezebb. Minimális elvárás ugyanis legalább az a hangminőség, amit a zenebarát otthon, kiváló digitális eszközeivel hallgat, ennél gyengébbért nyilvánvalóan nem akarja kifizetni a magas jegyárat. Így a szabadtérre vitt operaelőadások mindig a legkorszerűbb hangtechnika alkalmazását követelik meg, ami nem megoldhatatlan feladat, de roppant drága.

A mai publikumot Feleky Gábor mutatta be. A Szabadtéri Játékok közönsége három disztribúcióval írható le: a *lokalitás*, a *feminitás* és a *magas iskolai végzettség* fogalmaival. Eszerint háromnegyedük a Dél-Alföldről jön, kétharmaduk hölgy, a párban és a családi társaságban tett látogatások esetében is a hölgyek döntenek, a közönség kétharmada felsőfokú iskolai végzettségű, és mindnyájan kikapcsolódni akarnak. Elvárásaik is ennek megfelelőek.

A Szabadtéri Játékok mai működését bemutatni az igazgató feladata volt. Meghatározó alapvetés, hogy programtervezés a rendszeresen végzett közönségvizsgálatok tényein alapul, és az ezekből kialakított stratégia mentén történik. Az európai fesztiválok programjaival és anyagi kondícióival összehasonlítva megállapítható, hogy a Játékok programtervezése és kínálata megfelel a legújabb európai trendeknek, ám a finanszírozása azokétól messze elmarad. Sajnos, a kultúrafogyasztó réteg egész Európában szűkül, Magyarországon még az átlagnál is gyorsabban, ezért a kultúra szakembereinek szembe kell fordulniuk ezzel a káros folyamattal. Hangsúlyosan kell felhívni a közfigyelmet arra is, hogy ma már Szeged legnagyobb nyári színháza, bár elsősorban művészeti intézmény – nevében is a „Játékok” szón van a hangsúly –, de működése már nem értelmezhető pusztán ennek alapján, önmagában, a lokális és országos környezetéből kiragadva. A „Játékok” egyben fesztivál is, ebben a funkciójában idegenforgalmi attrakció, ami nemcsak a város jó hírét viszi, hanem a megnövekedett turistaforgalommal a bevételeit is növeli. Ezzel pedig a helyi vállalkozásokat erősíti, fejleszti. Megjegyezzük, hogy ez a megközelítés már az alapítók idején, 1931-ben is hangsúlyos volt, aztán a szocializmus idején,

mert szükségtelessé vált, a háttérbe szorult, de az elmúlt két és fél évtizedben újra érvényes.²

A kötetben olvasható előadások nemcsak szerzőik kutató-, vagy gyakorlati munkájának eredményeit mutatják be, hanem egyéniségüket, habitusukat is hűen tükrözik. A stílusok természetesen eltérnek, de a *személyesség*, ahogyan egy konferencia előadásaitól elvárható, az eredeti megközelítést, a látásmódot és a tényekből levont következtetéseket jelenti. Ha itt-ott akadnak minősítések is, amik a mondandót a vélemény-műfajok felé billentik, súlyuk nem kívánt szerkesztői beavatkozást, az érdeklődő olvasó pedig bizonyára jelentőségüknek megfelelően, a helyükön kezeli ezeket.

A hivatkozásokat és a jegyzeteket, az olvasás megkönnyítésére, lábjegyzetben adtuk meg, de az itt használt rövidítéseket nem egységesítettük, hanem követtük a szerző eljárását.

Fentiek előrebocsajjtásával ajánlom a kötetet minden érdeklődő szíves figyelmébe.

Szeged, 2014. május 30.

A szerkesztő

2 A konferencián elhangzott még, de a kötetben nem szerepel két előadás: Gyémánt Csillái a szabadtéren bemutatott Verdi-operákról, és Nátyi Róberté a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának szerepéről, különös tekintettel Buday György 1933-as díszletterveire.

TÉR

AZ ÜRESSÉG MINT INSPIRÁCIÓ – A szegedi Dóm és a Dóm tér

Megváltoztatható a múlt?

A pannonhalmi Bazilika felújítása kapcsán kerültem kapcsolatba intenzíven a múlttal. A múlt mindig kihívás elé állít, hiszen értelmezni kell, az értelmezés kiindulópontja pedig a ma. A múlt értékei mérettetnek meg a mai értékítélet szerint. A pannonhalmi Bazilika felújítása bebizonyította, hogy a nosztalgikus művészettörténeti szemlélet mellett létezik egy, az értékeket kreatívan értelmező építészeti felfogás is, mely nem a tér muzeális bemutatására törekszik. És ez a felfogás életképes. Az ezeréves szerzetesközösség örömmel vette újra birtokba a bazilikát, ahol a liturgia és az azt befogadó tér végre összhangba került.

Tapasztalatunk azt mutatja, hogy *a múlt megváltoztatható*. Továbbiakban azt mutatom be, hogy ez korábban sem történt másképp – itt, Szegeden sem. Nem árt röviden emlékeztetnünk idénünk, mi született az egykori Templom téren – az alakítás milyen áldozatokkal járt, és ezzel egyidejűleg milyen értékek jöttek létre: a szegedi nagy árvíz miatt a Szent Demeter templomot lebontották. Ezzel a fogadalmi templom számára készítették elő a helyet. A templom előtt új tér, a Dóm tér jött létre. A Dóm tér pályázatánál figyelembe vették a Szent Demeter torony középkori maradványát, a Dörmötör tornyot, ezáltal az új magába olvasztotta a régit. 1931 nyarán megindultak a Szegedi Szabadtéri Játékok. Egy új hagyomány teremődött, indult el a semmiből.

A fenti folyamat egy évszázadon belül zajlott le, és Szeged új pólusait teremtette meg. Ez nagyon ritkán történik meg egy történeti városban. A Szent Demeter templom lebontásával jött létre a Dóm tér és a Dóm épületegyüttese. Vándál aktus... Rendkívül izgalmas korról van szó. A historizmus és a modern kor határán vagyunk. A régi korstílus kifáradt, az új még nem alakult ki kanonizált formában. A terv rendkívül izgalmas. Az északi és a déli jelleg keveredése, mely mind a Dóm építészetében, mind a tér kialakításában megjelenik. A kor rendkívül szomorú is volt: Trianon után a nemzet csonka lett. Azonban Szeged különös helyzete az identitás új formáit kényszerítette ki.

A kotta újraírása sikerült, hiszen Szeged egyik jelképe a Dóm, a másik pedig a Szabadtéri Játékok lett. A két szimbólum nem tudott harmonikusan együttműködni, hiszen mindkettő inkább az együttélés lehetőségét kínálta fel, azonban a szerves együttlét nem tudott megvalósulni. A Dóm főhomlokzata az előadások látványos kulisszajaként szolgált úgy, hogy a Dóm főbejárata gyakorlatilag

használhatatlanná vált. Amikor viszont a Dóm tér szabad volt, a székesegyház nem tudta élettel megtölteni a teret. Ezért indult el a püspökség részéről egy megújító folyamat, melynek célja, hogy a szakrális tér kihasználatlan részei közösségi élettel töltsenek meg. Ez visszahat a tér használatára, különösen a Szabadtéri Játékok Dóm téren elfoglalt helyzetére.

A Dóm liturgikus és használati módját 2013-ban gondolta újra irodánk.³ Ez egyben alkalmat adott a Dóm környezetének megvizsgálására is, ezen belül a Szabadtéri Játékok helyzetének javítására. Az építési munkák miatt a 2014-es évadot amolyan átmeneti évadként jegyzi fel a történelem.



A liturgikus tér a kereszthajóból nézve

A Szent Demeter templom története

A volt Templom tér ikonikus épülete a Szent Demeter templom volt. Viszontagságos történetének ismerete nélkül nehezen értelmezhető a tiszta, geometrikus tér, és az elfordított helyzetű Dömötör-torony viszonya. A torony kiemelkedő középkori építészettörténeti emlék, mely egyedülálló értékeivel az alföldi középkori építészet ritka, szinte egyedülálló értéke. Művészettörténészek véleménye szerint a Dömötör-torony építéstörténetében alapvetően hat markáns periódust különböztethetünk meg.

³ A Dóm átalakítását tervező építészirodák: a 3h építésziroda és Váncza Művek.

Az első építési periódus során (XI-XIII. század) a torony az egyhajós, fafödémű templom, és a hozzá tartozó, egyenes záródású szentély csatlakozásában álló, négyszögletes alaprajzú építmény. Datálása bizonytalan – egyes kutatók a XI. század elejére, mások a XIII. század elejére teszik.

A második építési periódusban (XIII. század) az egyenes záródású templom újjáépült a meglévő alapfalakon. Ebből a periódusból, sokszorosan módosított állapotban, de megmaradtak a földszinti falak. Ezek ma 11,5 m magasan állnak, de az alapozásuk felső síkja kb. 2,1 méterrel lehet mélyebben a Dóm tér jelenlegi járószintjétől. A torony nyolcszögletes három felső emelete a tatárjárás után épült.

A negyedik építési periódusban a templom alapfalait a XIV. század elején megmagasították, és támpillérekkel merevítették meg, a hajót és a szentélyt boltozták. A toronyra ráépítettek egy újabb emeletet, ez viszont a falak megvastagításával járt: egy külső köpenyfalat építettek, ami hasábformába foglalta a meglévő toronytestet. Ezzel, egészen 1925-ig, eltűnt a szem elől a felső nyolcszögletes szakasz tömege.

Még a XIV. században egyhajósról háromhajósra építették át a templomot. Az új templomteret nyolcszögű pillérekkel osztott csarnokszerkezettel csatlakoztatták a meglévő szentélyhez. A XIV. század végén a régi szentély helyére poligonális záródású, új szentélyfejt épült, ami a XV. század közepéig állt, talán az 1444-es földrendezés pusztította el, amit csak a torony (vagy tornyok?) élt túl.

Ehhez a XV. században egy szentély-körüljárós csarnoktemplomot építettek (ez az ötödik építési periódus), ami viszont az eredeti rendszertől eltérő módon a torony mögé került. A templomteret háló-, vagy csillagboltozattal lehetett építve.

A templom új keresztházat és szentélyt, a torony pedig új köpenyfalat és sisakot kapott a XVIII. század közepére, a hatodik periódusban. Az építés érdekessége, hogy a torony helyzete a templomhoz képest megváltozott: míg a középkorban a szentély mellett helyezkedett el, a barokk kor a templom főbejáratához tette. Emiatt a templom a mostani előlépcső és a Dóm főbejárata alá „csúszott”.

1925-ben, az új fogadalmi templom építésekor a meglévő barokk templomot lebontották. Ennek során találták meg a barokk köpenyfalak mögé rejtett nyolcszögletű tornyot, melynek felső szintjét szintén lebontották. Végül, hosszas vita után visszaépítették Cs. Sebestyén Károly felmérési rajzai alapján, Rerrich Béla vezetésével. Rerrich az újraépített felső szintre új, látszó vasbeton szerkezetű toronysapkát épített. 1931-ben az alsó szintet keresztelőkápolnává alakította, és – a Dóm tér átfogó rendezéséhez kapcsolódóan – új bejáratot nyitott a térszín síkjának magasságában. A nyílásba ívesen falazott kapubéletet helyezett el, melynek sakkáblamintás, faragott kőveiből néhány az egykori szegedi vár bontásából származik.

A felső ívmezőben elhelyezett kőbárány (XII. század) a környék legjelentősebb középkori figurális kőfaragványa (ma másolat). „*Az élet kapuja*” a keresztény liturgia szimbólumrendszerével mutatja be az élet lefolyását, a kezdettől a végig, alfától ómegáig.

Aba-Novák Vilmos festette ki a keresztelőkápolna falait, aki ezzel a festményesorozatával elnyerte a padovai egyházművészeti kiállítás nagydíját. A képek bibliai témákat (a csodálatos halfogás, a kereszt kiszolgáltatása, Krisztus megkezesztelkedése, Szent Gellért missziója) dolgoznak fel.

A szegedi fogadalmi templom története

A szegedi fogadalmi templom építésének oka az 1879-es nagy szegedi árvíz volt. 1879. március 12-én, hajnali 2 órakor megkondult a régi városháza harangja, jelezvén, hogy a Tisza áttört a gátakon, és elárasztotta a várost. A víz pusztítása óriási volt: a város 6.800 házából mindössze 250 maradt épen, kérdésessé vált a település további sorsa. 1879. március 17-én a király, Ferenc József látogatott az árvíz sújtotta városba, ahol a következőket mondta: „*Nem kell kétségbe esni, Szeged szebb lesz, mint volt.*”

Szeged város képviselőtestülete, egyházfenntartó kegyúr minőségében is, 1880. november 28-án, Tóth János képviselő indítványára, ünnepélyes fogadalmat tett, hogy a város újjászületésének emlékére monumentális templomot épít. A hely kijelölésének ügye azonban végtelen lassúsággal és körülményességgel folyt. Végül, az 1883. január 22-én elfogadott közgyűlési határozat már a belvárosi templom területét (a Szent Demeter templom helyét) jelölte ki az új templom számára. Azonban sokan kardoskodtak a Szent Demeter templom megtartása mellett. A MOB (Műemlékek Országos Bizottsága) javasolta az 1881. évi XXXIX. tcz. értelmében a fenntartandó műemlékek közé sorolni, „*s annak a jelen alakjában leendő conserválására, illetőleg külsejének helyreállítására – a tervek előzetes bemutatása mellett, Szeged ... város közönségét, mint kegyurat felhívni méltóztassék.*” – írta 1902. május 24-én Forster Gyula másodelnök és Czobor Béla előadó.⁴ A MOB javaslata alapján a vallás és közoktatásügyi miniszter a belvárosi plébániatemplomot fenntartandó műemlékké nyilvánította.

Dr. Gaál Endre tanácsnok⁵ 1905. október 9-én „*Előadói javaslat a Fogadalmi templom ügyében*” címmel 23 oldalas írásban összegezte az addigra kialakult

4 Szakács Béla Zsolt: *Czobor Béla és a magyarországi műemlékvédelem megújulása (1889 – 1904)* http://www.academia.edu/5264540/Czobor_Bela_es_a_magyarorszagi_muemlekvedelem_megujulasa_1889-1904

5 Gaál Endre (1861-1934) jogi doktor; 1899-1928 közt Szeged kulturális tanácsnoka

helyzetet, áttekintve a Fogadalmi templommal kapcsolatos határozatokat, a pályázatot és a Demeter templom ügyét is.⁶ Egyértelműen a belvárosi templom bontása mellett tette le a voksát, illetve javasolta, hogy kérelmezzék a műemlék minősítés törlését, vagy restaurálják azt államköltségen. Lázár György polgármester Gaál érvelését felhasználva a Műemlékek Országos Bizottságánál keresztülvitte, hogy a templomot töröljék a listáról.⁷

Lázár György a Fogadalmi Templomépítő Bizottság 1908. évi november 13-i ülésén azt javasolta, hogy pályázat mellőzésével adjanak egyenes megbízást Schulek Frigyesnek a templom tervezésére, felépítésére, és a belső berendezésének megtervezésére. Schulek 1912. augusztus 18-án kelt levelében, hajlott korára való hivatkozással visszalépett a munkától, de a terveket a városnak átadta.⁸ A továbbtervezést Foerk Ernő vállalta, a Schulek-féle terveket alaposan átalakította. A város által elfogadott tervek megvalósítása 1913 nyarán indult meg, a földszinti falak csaknem a párkányig állottak, amikor 1914 nyarán kirobbant az első világháború. A kivitelezés újrainduláskor a tornyokon elhelyezett kőcsik jelzi, hogy hol tartottak a leálláskor. Felirata: „*Az nem lehet, hogy annyi szív hiába ontta vért 1914-1918.*”

1921-től számos gyűjtés indult, a színházban több jótékony célú előadást tartottak a templom javára. Fordulatot 1923-ban a csanádi püspök Temesvárról való kiutasítása jelentette, aki új székhelyét Szegeden rendezte be. 1923 áprilisában indult újra a munka. A kereszthajót, déli végében a Szent Kereszt oltárral, 1924. december 25-re befejezték, így lehetővé vált az istentiszteletek megtartása és a Szent Demeter templom teljes lebontása.

Foerk Ernő 1927 húsvétján hozzákezdett a belső dekorációs tervek elkészítéséhez. Az építész iparművészeti képzésben részesült Budapesten, szobrásznövendék volt, és jól ismerte az ikonográfiát is. Tehát Foerk egyértelműen összművészeti alkotásnak (Gesamtkunstwerk) tekintette az építést, és ez a cél főleg a templomoknál valósulhatott meg. Végül is a figurális belső festés csak részben készült el, de közeledett a Csanádi Püspökség 900., és a fogadalom 50. évfordulója. Ezért úgy döntöttek, hogy a templomot egy ünnepsorozat keretében 1930. október 22-e és október 26-a között szentelik fel.

6 *Örökségtár – megyék öröksége. Szeged.* http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/megyek_oroksege/Csongrad_megye/pages/CSMEE/Magyar/html/Szeged4.html

7 Példája annak, amikor a konkrét helyi érdek felülírja a nemzeti kulturális érték védelmének eszméjét.

8 *Szeged történeti kronológiája.* (Szerk: Kristó Gyula) a Somogyi Könyvtár kiadványa, Szeged, 1992.

A Dóm liturgikus és használati módjának újragondolása a XXI. században

Miért is történik a mostani beavatkozás? Határozott szándékunk átfogó koncepció alapján kiemelni a Dóm szépségeit, mindenki számára hozzáférhetővé tenni értékeit, ezáltal komoly turisztikai célponttá tenni. Ezzel egyidejűleg erősítjük azokat a közösségépítő funkciókat, mellyel a templom és kulturális terei a találkozások, beszélgetések és a közösségi, hitéleti összetartozás színterévé válnak.

Tervünk ezért azokat a rosszul használt, ámde annál értékesebb tereket fűzi fel egy olyan képzeletbeli ívre, ami egy fenntartható turisztikai koncepciót is eredményez. Ennek a főbb elemei a következők:

- az altemplomban kívánunk elhelyezni egy a Dóm tér, és a Dóm építését bemutató interaktív kiállítást. Ehhez kapcsolódik az egyházi kincstár tárgyainak kiállítása, melynek alapgyűjteményét a Szeminárium jelenlegi épületéből helyezzük át. A térsor végén konferenciatermet helyeztünk el.
- a látogatás kiindulópontját az altemplom teréhez kapcsolódó, az előlépcső alatti térsor újrahasznosításával tervezzük kialakítani. Ezekben az egységben található a turisztikai vendégfogadó és kiszolgáló rész (zarándok-büfé, kegytárgybolt, mosdók, előtér, pénztár, gardrób, raktár és egyéb szociális helyiségek).
- az urnatemető funkcióját megőrizzük, a kegyeleti tér és a közönségforgalmi zónák akusztikai elválasztásról gondoskodunk.
- a Dóm liturgikus terét részben átalakítjuk. A főoltár a négyezeti tér középpontjába kerül, melynek hangsúlyát, klasszikus építészettörténeti előképeket követve, az oltár fölé áthelyezett eredeti cibóriummal⁹ emeljük ki. A latinkereszt alaprajzú tér kereszthajói új padosorokkal bővülnek. Az új elrendezésnek köszönhetően, a négyezeti pilléren kialakított eredeti szószék ismét szerepet kap a liturgiában. A szentély gazdag faragványokkal díszített oldalfalai felszabadulnak, a hosszteneggellyel párhuzamosan elhelyezett új keletű kanonoki stallumok a korabeli főoltárban lévő tabernákulumra irányítják a tekintetet. Az apszisban kialakítjuk a Szentségei Kápolnát, amelynek határát a térben diszkréten jelöljük ki. A mellékoltárokhoz kapcsolódó oldalkápolnában padosorokat tervezünk. A Szent Gellért ereklyét visszahelyezzük

⁹ A *ciborium* a római katolikus szentmise kelléke: az áldozáshoz használt ostyá őrzésére szolgáló kehely formájú eszköz. Másik jelentése: az egyházi építészetben oszlopokon álló építmény a szentélyen belül.

eredeti helyére, a nyugati kereszthajóban álló Szent Gellért oltár tabernákulumába.

- a Dóm keleti tornya alatti kápolnáját Keresztelő Kápolnává alakítjuk, gazdagítva ezzel a liturgikus tér struktúráját.
- a nyugati tornyot megnyitjuk a látogatók számára. A toronyba vezető teretek lehetőséget biztosítanak olyan narratíva kialakítására, mely ráhangol a hely szellemére, a magasból előtérülő piazza látványára.
- a többszintes Dömötör-torony megnyitásával és restaurálásával Szeged legrégebbi, románkori rétegének egy értékes elemét mutatjuk be. A torony – a középkori hagyományokat követve – felszentelt keresztlőkápolnaként szolgál. A különálló baptisztérium kihelyezett szakrális funkciójával a magát Dóm teret teszi elevenné. Felül az alsó szintet tettük bejárhatóvá, a fölötte lévő ácsolt szinteket elbontjuk.
- a Dóm téri egyházi épületszárny (a Püspöki Székház) megújuló udvara a zarándokturizmus kiindulópontjává válik, növénykiültetési rendje pedig új arculatot kap.
- az egyházi épületszárny Dóm térre néző árkádját, a Nemzeti Panteont a szükséges mértékben felújítjuk.

Az átalakítás építészeti mozgatórugói

Alaposan tanulmányoztuk a Dóm belső tereit, díszítését és szimbolikáját. A kísérfő tereket is körültekintően analizáltuk. A rengeteg tapasztalatból kiindulva néhány alapelvet fektettünk le, melyek mankóként szolgáltak a tervezés útvesztőjében.

Mindenekelőtt megkíséreltük tisztázni az eredeti épület és az azóta ráakódott rétegek egymáshoz való viszonyát. A tervezés során egyrészt visszaállítottuk az eredeti állapotot, másrészt a változtatások környezetében mai szemmel és tudással értelmeztük a templom egészét. Különösen nehéz volt a dolgunk olyan esetekben, amikor több történeti kor úgy rakódott egymásra, hogy ezek művészi értéke elvitathatatlan. A Dömötör-torony keresztlőkápolnáját a Rerrich-i koncepció¹⁰ alapján rekonstruáljuk, néhány mai elemmel kiegészítve azt.

Az elhanyagolt terek egyfajta értéknélküliséget testesítenek meg a Dómban. Ezeket a részeket most tudatosan előtérbe helyeztük. Az altemplom

¹⁰ Rerrich Béla: *A szegedi templomtér*. Az eredeti kiadás (1932) hasonmása – hét évtizeddel későbbi szakmai értékelésekkel. A Csongrád Megyei Urbanisztikai Egyesület kiadványa, Szeged, 2002.

azzal a cézzal épült, hogy a templom alsó részén egy tartalék, ún. „ütköző zóna” alakuljon ki. Ez a rész nyújt védelmet az esetleges talaj-, és árvíz ellen. A pillérek és a köztük lévő keresztboltozat által meghatározott egység, sokszorosán sorolva, magával ragadó teret eredményez. A teret nem akartuk átalakítani, sokkal inkább csak kibontani, ezzel szelíden értelmezni, nem beavatkozni, hanem logikáját gondosan megérteni.

A téglaboltzatok által kirajzolt terek a történeti építészet jegyeit viselik magukon, viszont sorolásuknál és haszonelvűségüknél fogva rokoníthatók a kortárs építészetrel is. Ez az a báj, melyet tervünkben megpróbáltunk megőrizni, és jellegét erősíteni. Amennyiben ezek a szerkezetek anyagukban és felületükben egyszerűek – és pontosan erről van szó, hiszen pusztán funkcionális célzattól épültek, a díszítés szándékát elvetvén, a költséget pedig megspórolván –, akkor azonnal eszünkbe jutnak a modernizmus egymást erősítő alapelvei: az egyszerűsítés, az absztrakció és a lényeg kidomborítása. Ezzel a térsorral óvatosan kell bánnunk, hiszen logikájánál fogva a kortárs építészeti formálás és a belégondolt ideális, simulékony használatok partnerek.

A beavatkozást igyekeztünk a minimálisra redukálni. A köztes falak, ideiglenes szerkezetek kibontásával kitaruló tér ideális, mint kiállítások és közösségi rendezvények helyszíne. Az altemplom közlekedési tengelyeit a Dóm liturgikus szintjének fő áramlási vonalai határozzák meg.

A Dómban alkalmazott szerkezetek inspirálóan sokszínűek. Mivel a Dóm a történeti építészet végén és a modernizmus hajnalán épült, nagyszerűen nyomon követhető az építési technológia és a stílusok fejlődése. Ez különösen a tornyok esetében szembetűnő. Az altemplom masszív tömör téglából készült, keresztboltozatok terhelnek a négyzetes és téglalap alakú pillérekre. A Dóm szintje is ezt az építési módot követi. Viszont a tornyok alatti kápolnák záró-boltozata már vasbetonból készült. A tornyokban különleges szilárdságú bordázott betonfödémek, 90 fokkal elforgatva sorolódnak egymás fölött. Ez a máglyarakásszerű szerkezet merevíti a tornyot. A torony terébe szerkesztett törtkarú lépcső mindig a bordák közötti könnyítést töri át. A szerkezet és funkció szoros egysége eredményezi a torony tereinek magától értetődő nagyszerűségét és aktualitását.

A szerkezet és térbeli leképezése mind az altemplomban, a liturgikus térben, mind a tornyok tereiben erős és összecseng, mindegyik egységhez könnyen illeszthető az új használat. A térszerkezet határozottsága miatt a beavatkozás mértéke csakis a lehető legminimálisabbra szorítkozik.

Bár a meglévő szerkezetek téri megjelenésükben egymástól nagyon különböznek, elrendezésük mégis nagyon hasonló egymáshoz. A fogadótér, az elő-épcső alatt, ezt a szerkesztési logikát követi: a pengepillérek az altemplom pillérkötegeire

válaszolnak, a látható bordák ritmusukban, tagoltságukban pedig az altemplomi boltozati struktúra megfelelői.

Tervünk a történeti építészet két fontos jellegzetességét, a szimmetriát és a díszítést inkorporálja olyan módon, hogy azt mai szemszögből értelmezi, és alkalmazza az újonnan létrehozott épületrészekben. Vajon ezek béklyóként nehezedenek a tervre, vagy éppen ellenkezőleg, megtermékenyítik azt? Mindkét elem megjelenik az újonnan tervezett részekben, sajátos helyi ízt kölcsönöz nekik, és kiújí belőlük az akadémikus sterilitást.

A tervezés során megkíséreltük tisztázni, hogy az 1930-as években használt díszítő motívumok ma mennyiben olvashatóak, folytathatóak, illetve a szükséges kiegészítéseknél mennyiben lehet tőlük eltérni. Ez a vizsgálat azért is érdekes, mert az ornemens és a tér kapcsolata a mai építészeti diskurzus egyik központi témája.

Fontos, hogy az új részekben való alkalmazásához előbb vegyük szemügyre a meglévő díszek helyét, és intenzitásuk dinamikáját. A Dómban a díszítés a liturgikus térben csúcspontot ér: a falakon, a pilléreken és a dongafelületeken a geometrikus dísz és a figurális festmény csaknem egymást takarja ki. A díszítés a mellékhajók irányában visszafogottabb, az oldalkápolnáknál szinte meg is szűnik. A padlót sakkáblaszzerűen kirakott fekete-fehér terrazzo lapok díszítik – ami az elvárt historizáló stílusú burkolat helyett meglepően modernista, viszont a reneszánsz előképekhez csalfán hű – például Michelangelo San Lorenzo kápolnájának burkolata diagonál irányú, itt pedig ortogonális.

Az újonnan tervezett előtérben a fal helyett a padozatra kerül a díszítés, a falak csupaszok, dísztelenek. Az ornemens a pengepillérek között tölti ki, képletesen átveszi a hevederek ornamentális szerepét. Az altemplom ellenben díszek nélkül marad. A padló semleges felülete fölött a falak díszítő funkciója helyett a nyomott belmagasságú szerkezet elementáris ereje a hangsúlyos. A Dóm szimmetriáját az új fogadótér tiszteletben tartja. Zavart csupán a Dömötör-torony beálló szeglete, és az Oskola utcai lejárati okoz. A szimmetriát felerősíti a pengepillérek szigorú rendben történő ismétlődése.

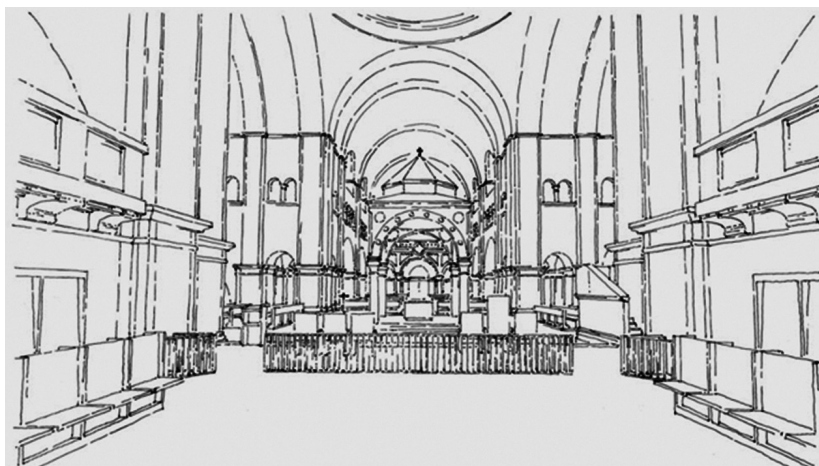
A liturgikus tér változása a Dómban

A szentélyapszist elfoglaló monumentális baldachinnal ellátott oltárt 1928-ban tervezte Foerk Ernő. Ennek a megoldásnak számos előzménye volt, Foerk már 1913 óta készített vázlatokat és terveket a főoltár megoldására. Ezek két fő csoportra oszthatók: a *cibóriumos*, és a *cibórium* nélküli változatokra. Úgy látszik, az építész folyamatosan gondolkodott mind az oltárnak építészeti hangsúlyt

kölcsönző baldachinos verziókban, mind az egyszerűbb, cibórium nélküli megoldásokban: a kettő folyamatosan váltotta egymást, olykor egy időben egymás alternatívájaként szerepeltek.¹¹

Ha a baldachin méretét, arányait, a szentélydíszítéshez való viszonyát vizsgáljuk, akkor is két világosan elkülönülő csoportra oszthatjuk a terveket. Eszerint azokon a verziókon, amelyek az elkészült szentélydíszítéssel számolnak, a cibórium alacsonyabb, és nem, vagy csak csekély mértékben nő a szentélyfal domborműves mezeje fölé, tehát engedi érvényesülni a festett üvegablakokat és a mozaikot. A monumentálisabb megoldást tartalmazó terveken azonban azt láthatjuk, hogy a szentély díszítése eltér a megvalósulttól, nincs például a negyed-gömb kupola mozaikjával ikonográfiai összefüggésben álló szentélymozaik.

A megvalósult terv azonban nem illeszkedik ebbe a logikába. A szentélydíszítés – a kupola-, és a szentélymozaik összefüggése, egyáltalán a szentélymozaik léte – egészen biztosan nem számolt a monumentális, teljes szentélyt domináló cibóriummal. Ezt az ellentmondást azzal oldja fel tervünk, hogy a szentély apszisában található baldachint elmozdítja, és a négyezetbe, a kupola alá helyezi, ezáltal ki is jelölve az új oltár helyét.



A liturgikus tér a szentély felől

Amennyiben elfogadjuk azt a tényt, hogy a cibórium a XI. századig a szentélyen kívül, előtte helyezkedett el, akkor a Schulek-féle neoromán templom szellemi

11 Magyar Katolikus Lexikon. Szegedi dóm. <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szegedi%20D%C3%B3m.html>

és fizikai elődjével teremtünk kapcsolatot. A szentély kiürülése és a kupola alatti térben megjelenő baldachin, együttesen jelenti a helyreállított viszonyt a neoromán Dóm és annak történeti előképe között.

A II. Vatikáni Zsinat az eukharisziát¹² az ünneplő közösség közelébe hozza. Ennek fizikális megjelenítése az új oltár, és az azt hangsúlyozó baldachin kupola alatti elhelyezése. Az oltár fókuszba kerül, a baldachin a miséző papot emberi léptékű térbe foglalja. Az oltár kőből készül, oldalát népi motívumokból kialakított, stilizált faragás díszíti. A baldachint fogadó *podeszt*¹³ három fellépéssel magasodik környezeté fölé, a fölé boruló baldachin így alig takar ki valamit a mögötte lévő szentélyből. A szentélyben található jelenlegi ambó¹⁴ helyére kerül egy fából készült, az új liturgikus berendezéshez illeszkedő felolvasó állvány, mely a keleti pilléren található, újra használatba vett szószéket kíséri.

A latinkereszt alaprajzú Dóm elrendezési logikáját követve a kereszthajó padsorai is a négyezet felé fordulnak. Az új padok a meglévő padokkal rokoníthatók, azonban rajzolatuk egyszerűsödik. A ministránsok székei az első padsor elé kerülnek. A Szent Gellért oltár felé eső padok átfordíthatóak lesznek azért, hogy az érkező zarándokok az oltár irányába is helyet tudjanak foglalni.

A négyezetbe a főhajó felől beékelődő padsorok kikerülnek a kupola teréből, ugyanakkor az oltár vonzásterében maradnak. Az orgonát működtető billentyűzetet tartalmazó zárt fakeret továbbra is a keleti pillér tövében marad. A Szent Gellért oltárba kerülnek a Szent Gellért ereklyék a szentélyben található főoltár belsejéből. A diadalív alatt a nyugati oldalon, a szentélyrekesztő előtt helyeztük el a püspöki trónust, a segédei számára fenntartott helyekkel egyetemben. A másik oldalon található a *celebráns*,¹⁵ illetve asszisztenciájának székei, enyhén aszimmetrikusan elhelyezve.

Amennyiben a baldachin kikerül a szentélyből, annak lezárása a térben kevésbé lesz zsúfolt. Az apszis ürességében zár, érzékelhetőbbé válnak a festett üvegablakok, a tér egyfajta eszkatologikus dimenzióval¹⁶ gazdagodik. A tér lecsendesése teszi alkalmassá arra, hogy befogadja a *Szentségi Kápolnát* a Dóm szívében.

12 A eucharisztia (avagy úrvacsora) keresztény szertartás, amelyen Jézusnak az utolsó vacsorán a kenyérről és a borról mondott szavait ismétlik meg liturgikus módon. Az úrvacsorát minden keresztény felekezet a maga teológiai nézeteinek megfelelően szentségnek tekinti.

13 Emelt szint, lépcső pihenője. Forrás: Magyar Katolikus Lexikon.

14 Emelvény a szentély és a templomhajó határán az énekesek és a felolvasók számára, latinul *podium*. Az ókeresztény bazilikákban innen olvastak fel a szentírásból. Forrás: Magyar Katolikus Lexikon.

15 A liturgia vezetője. Forrás: Magyar Katolikus Lexikon.

16 Az eszkatológia (az eszkhata, vagy eschato = végső, utolsó dolgok, és *logosz* = tudomány görög szavakból) az egyes vallások a túlvilágról és a legtávolabbi jövőről szóló tanítása. Forrás: u. o.

A kápolnát egy, a bútorzattal rokonítható szentélyrekesztő választja el a turistáktól, mintegy jelzésszerűen. Ebben a térben az *apszis* kisimuló, a főhajó tengelyével párhuzamos falaitól elhúzva *stallumokat*¹⁷ tervezünk, melyek meghittebb zsolozsmákhoz is méltó teret biztosítanak. A szentély tengelyében szolid, térdeplővel ellátott, ám elmozdítható székeket helyezünk el. Ezek általános használatkor a főoltár felé fordulnak, viszont szükség esetén a kupola alatti főoltár felé is átfordíthatóak.

A *stallumok* térbeállításával és a baldachin eltávolításával a liturgiát kiszolgáló tárgyak, bútorok térben önállóvá lesznek, az *apszis* falain található reliefek jobban érvényesülnek.

A templom elrendezésével az egykori tervezők feltehetően öntudatlanul, a liturgiáért felelős egyházi személyek pedig tudatosan a késő római liturgiához kívántak visszatérni, melynek térbeli keretét a lombard típusú *bazilikális* templom adja.¹⁸ Az eredeti szentély (kórus-) rekesztő felszámolásával a szentek szentjének határa tűnt el, illetve alakult át szembemiséző oltárrá.

A mi beavatkozásunk helyreállítja a kórus határait azáltal, hogy az igazán szent helyen a szentségi kápolna helyezkedik el. Igaz, hogy az oltár a négyzet alá helyezésével a szentély meghosszabbodik, azonban erre úgy is tekinthetünk, mint a szentély kihelyezett részére a szekularizált térben, nevezetesen a hajóban. A szentély rangjának helyreállításával egyfajta *“ház a házban”* helyzet áll elő, amely a szentély és kórus együttesét tartalmazza a szentély terében, a diadalív és kórusrekesztő szimbolikus vonala pedig ezt a térrészt a hajó profán terétől egyértelműen leválasztja. Ennek számos középkori előképe létezik Franciaországban és Angliában.¹⁹ Az átalakítás úgy is értelmezhető, mint tudatos közelítés a késő római liturgiához – talán még határozottabban, mint ahogy ez a '30-as években az alapító atyáknak sikerült.

Végszó

2014-ben elindul a Dóm rekonstrukciója. Az első mozzanat a Dóm előterének felbontása, amelyen eddig a Szabadtéri Játékok színpada állt. Az ideiglenes megoldás kialakításakor szóba került a színpad elhúzása a Dóm homlokzatától, azonban nem ez az ideális megoldás, mivel a háttérben építési tevékenység zajlik. (Igaz, napközben, de ez akkor nem az előadást, hanem a próbákat zavarná.) Elfogadható viszont az az ötlet, hogy forduljon meg a színház (a színpad és a nézőtér), ezzel kerüljön az

17 A *stallum* vagy *kóruspad* a templomokban a szentély, vagy a kórus két oldalán a papság, illetve a kar elhelyezésére szolgáló ülőpad-bútorzat. Forrás: u. o.

18 Erich H. Gombrich: *A művészet története*. Gondolat Kiadó, Bp. 1974.

19 Nikolaus Pevsner: *Az európai építészeti története*. Corvina Kiadó, Bp. 1995.

egyetemi épületek ölelésébe egy teljesen új, forgóval is felszerelt színpadrendszer. Ehhez a világosító-, és hangosító-tornyok is újak, csakúgy, mint a színészeket kiszolgáló öltözők, amelyek a Rerrich Béla téren helyezkednek el.

A Szabadtéri Játékok előadásainak lépi világa mindezzel egy újabb lehetőséggel gazdagszik. Bár a színpadkép háttere kétségtelenül kevésbé lesz drámai, de annál inkább tükrözi Szeged földrajzi elhelyezkedéséből adódó, északi-déli kettős jellegét.

Egyrészt a szigort feledtető tagozatokkal gazdagított árkádok megidézik a jellegzetes mediterrán városi piazzákat, másrészt a szigorúan kimért téglachitektúra képezi ennek az északi, hűvösebb ellenpontját. Ez a két elem adja azt a szinte patikamérlegesen kiegyensúlyozott, sajátos elegyet, melytől a Dóm tér oly természetesen illeszkedik környezetébe. A fennkölt arányok, a teret övező árkádok, és a mindezen uralkodó Dóm tette a teret a város legkedveltebb helyévé, már eddig is.

A Dóm és a Szabadtéri Játékok együttes megújítása most is ezt a karaktert erősíti. A városi tér a városi élet valóságos színterévé válik. Nem véletlenül, hiszen a korabeli és a jelenlegi tervezők az átalakítások során folyamatosan és tudatosan egyensúlyoztak az *értékfelismerés*, *értékkörzés* és *értékteremtés* triászában.

A SZEGEDI DÓM ÉS A TÉR FOGALADMI SZIMBOLIKÁJA

Az 1879-es árvíz elpusztította Szegedet. Március 17-én Ferenc József uralkodó látogatta meg a reményvesztett várost, majd a királyi fogadalmat követően megkezdődtek az újjáépítések, és a gyors segítségnek köszönhetően Szeged – korabeli szóhasználatlaltal élve – feltámadt. Ezzel párhuzamosan a Dóm terveinek kidolgozása és 1913-tól kivitelezése zajlott a városban. 1914-ben a hadüzenet után az építkezések leálltak. A háborút a Monarchia elveszítette. 1919-ben a Tanácsköztársaság végével bekövetkezett a teljes összeomlás is. Még ennek az évnek az első felében alakult meg a szegedi ellenforradalmi kormány, melyben jelentős szerepet vállalt a későbbi kormányzó, Horthy Miklós, aki hadügyminiszterként fogadalmat tett, *hogy Magyarországhoz és annak alkotmányához hű lesz. Szegedről indult el a Nemzeti Hadsereg egy új honfoglalásra*²⁰ és tulajdonképpen egy új állam megalapítására 500 év után. *(Ez szerző álláspontja. A szerk.)*

Magyarország függetlenné vált, bár óriási területet veszített el. Szeged szimbóluma lett az ország megújulásának az 1919-ben vállalt ellenforradalmi események miatt. A Dóm és a tér a király, és a későbbi kormányzó fogadalmának állít/állított emléket. Ennek ellenére a Dómról szóló kiadványok kivétel nélkül csak az 1879-es árvízzel magyarázzák az épület fogadalmi nevét,²¹ miközben a templom és a tér számos nemzeti szimbólumot tartalmazott/tartalmaz. Az uralkodó szegedi látogatását a templom szentélyében, Horthy eskütételét a Dömötör-torony oldalában elhelyezett – ma már nem létező – dombormű örökítette meg.

A templom monumentalitása kifejezte Szeged árvíz utáni élni akarását és feltámadását, a háború utáni korszakban mindez már az ország feltámadására utalt a térrel együtt. Az árvíz és a '19-es események között a '20-as, '30-as években számtalan párhuzam született. Ahogyan a szegedi árvíz idején a belváros – ahol később a Dóm és a tér épült –, úgy 1919-ben Szeged emelkedett ki

20 Tubrucz Dávid: *Az új Árpád honfoglalása*. Horthy-naptár a magyar nemzet újjászületésének emlékére, *Rubicon*, 2007/10, 20-21.

21 Jellemző, hogy a második világháború utáni időszakban a Horthy-rendszer általános elutasíttottsága miatt a templomról és a térről készült kiadványok leginkább az árvízi fogadalomról szólnak. V.ö. Duscha Béla, *Az árvízi fogadalom temploma*. Szeged, 2005, Alexandra, 13. *A nagy lendülettel megkezdett építkezés folyamatát azonban a Nagy Háború (I. Világháború) kitérése megszakította. Az 1920-as években már egy új világban, egy veszített háború terheit nyögő, megcsonkított, forradalmaktól meggyötört országban kellett a templom építésének folyamatával megbirkózni.*

szigetszerűen a „vízből”, köszönhetően annak, hogy a városban szabadabb légkör alakult ki a francia megszálló csapatoknak köszönhetően. A korabeli értelmezés szerint a forradalom és a megszálló antant csapatok árvízhez hasonlóan pusztították el az országot. A szegedi árvíz utáni újjáépülést párhuzamba lehetett állítani az ország helyzetével: „[A templom] a csonka ország határain túl is messzire hirdeti, hogy az ország, amely élni akar, épügy föltámadhat poraiból, mint ahogyan a Tiszától szinte egészen rombadöntött metropolis újra épült és most székesegyházával ország-világ elé tárja talpraállásának titkát: *Facere magna et pati fortia Hungaricum est – mint a főhajóboltozatán olvassuk*”.²² A '20-as évek végén Horthy Miklós eskütételét, 1919. június 5-ét már úgy tartották számon, mint az ország újjászületésének, korabeli szóhasználatlálva, az ország feltámadásának napját,²³ a „nemzeti megújulás” kezdeti dátumát. Klebelsberg Kuno kultuszminiszter is több alkalommal szólt a szegedi építkezések jelentőségéről: „1879 márciusában nagy katasztrófa érte Szeged városát. Az árvíz pusztulásának hírére megérkezett a helyszínre Istenben nyugvó nagy királyunk Ferenc József és történeti ígéret intézett Szeged szenvedő népéhez: 'Szeged szebb lesz, mint volt.' Minket azonban köt Ferenc József király ígérete, melynek megvalósulásához annál nagyobb lelkesedéssel láttunk hozzá, mert éppen Szeged volt az, ahonnan kormányzó urunk az ország újjáépítésének munkájára elindult”.²⁴

Egészen nagyszabású tervekről olvashatunk a korabeli sajtóban: „Itt Szegeden rombolások történnének most. De ezek a rombolások nem azok, mint 1918-1919-ben voltak, hanem olyanok, amelyekből alkotás fakad. Itt és ott építkezés, ott olyan, hogy megérjük a magyar feltámadás egyik jelképét, Európa legszebb terét.”²⁵ 1930-ban a tér felavatásakor Klebelsberg Kuno gróf azzal mutatta be a kormányzónak a Templom-teret, hogy íme az Istenben boldogult Ferenc József király programja Tisza Lajos segítségével megvalósult, mert Szeged szebb lett, mint volt”.²⁶

A klebelsbergi decentralizációs politika célja az volt, hogy amíg Magyarország területi egysége helyre nem áll, addig az Alföldön, ill. a megmaradt országrészekén vidéki központok jöjjenek létre Budapest ellensúlyozására, mert a forradalmak utáni 1919-es összeomlás magával rántotta az országot. Ez volt 1919

22 Révai József, *Szeged nagy napjai*. In.: *Napkelet*, 1930, 11., 1086.

23 Az 1880-as évek szóhasználatában már megjelent A feltámadt Szeged-re való utalás, amely a két világháború közötti Magyarországon a revízióval kapcsolatosan – az ország feltámadása – mindennaposává vált. Az 1879-es árvízből megújuló Szeged előképévé vált a háború utáni ország várt megújulásának. V.ö. Tóth Béla, *A szegedi Nagyárvíz képeskönyve*. Szeged, 1979, 196.

24 Klebelsberg Kuno, *A szegedi egyetem jövője*. Az egyetem alapkövének 1926. október 5-én történet elhelyezése alkalmából tartott beszéd.

25 Klebelsberg Kuno, *Valamennyien egybefogunk az építő munkában*. Szegedi Napló, 1928. nov. 20.

26 Felavatták a Nemzeti Emlékcsarnokot. *Szegedi Napló*, 1930. október 26.

egyik tanulsága a Horthy-korszak számára. Szeged egyetemi, majd 1923 után püspöki központ lett, mivel Glattfelder Gyula püspököt kiutasították Romániából. Az új építkezéseknek köszönhetően az Alföld metropolisza alkalmassá vált országos jelentőségű események befogadására is, a Szabadtéri Játékok megrendezésére. Ismert az is, hogy a két világháború közötti nemzedék számára a békés revízió volt az egyik legfőbb cél. A püspök levelezéseiben is találunk utalásokat egykori székhelyére, ő is hitt abban, hogy Temesvár visszakerül Magyarországhoz. Érsekké váló kinevezésekor ezt írta Dr. Friedler István nagyváradi püspöknek 1942. szeptember 25-én: „Azt hittem nemcsak szimbolikusan, de a valóságban is újra lehet majd építenem Szent Gellért örökségét. Ha Isten másképp akarta, benne megnyugszom, de a lelkünk közös vágya megvalósulásért fáradni soha meg nem szűnöm”.²⁷

Feltehetjük a kérdést, mi lett volna Szegeddel, ha visszaáll a történelmi Magyarország területi egysége? Valószínű, hogy a püspökség visszakérült volna Temesvárra. De akkor mi lett volna a nemzeti szimbólumokkal kialakított térrel? Véleményünk szerint a tér és a templom egyedi kialakítása a számtalan nemzeti szimbólummal együtt, a színházi előadásoknál egy jóval ünnepebb és jelentősebb esemény befogadására is lehetőséget teremtett, mégpedig a koronázási ünnepek méltó megrendezését, amely a tér szimbolikájából következik. Így magyarázatot kapunk az épület monumentalitására – többek között, a Hősök harangja,²⁸ az orgona –, és a tér egyediségére is. Egyetemi építkezések zajlottak Debrecenben és Pécsen is, de azok nem hasonlíthatók a szegedi emlékekhez.

A tér szimbolikája Herczeg Ferenc (1863-1954) író-fejedelem legfőbb művével, a '20-as években többször Nobel-díjra jelölt *Az élet kapuja* című történelmi regényével hozható összefüggésbe,²⁹ amely az 1904-ben megjelent *Bizánc* című tragédia történelemszemléletével mutat rokonságot.³⁰ A barokk Szent Dömötör

27 Szeged-Csanádi Püspöki Levéltár, ikt.sz. 2626/1942.; 1942. október 8-án Czike Gáborné Lovich Ilonának ezt válaszolta: *Temesvárra nemcsak maga gondol nosztalgiával, hanem legyen meggyőződve én is*.

28 Nagy történelmi távlatok így ölelkeznek a félszáz esztendő fogadalom tornyaival és az árvízből való felemelkedésnek harangszava így küld biztató üzenetet mindazoknak, akik fogadalmat tettek szent István király birodalmának visszaszerzésére. Várhelyi József pápai prelátus: *Szeged ünnepnapjai*. In.: *Szegedi Katolikus Tudósító*, 1930. október 15.

29 V.ö. Horváth Gábor: *Az Élet Kapuja Szegeden*. Megjegyzések a Dömötör-torony kapujának szimbolikájához. In.: *Deliberationes*, 2012/2-2013/1. sz. (V-VI.), 40-52.

30 Horváth János: Herczeg Ferenc. In *Irodalomtörténeti Közlemények*, XXXV. évfolyam III-IV. füzet, a Magyar Tudományos Akadémia Kiadása, Budapest, 1925, 168.; A tragédiát 1936 és 1939 között minden évben előadták a Szabadtéri Játékokon. V.ö. Sz. Simon István: *A Játékok krónikája*. Szeged, kiadja a Szegedi Szabadtéri Játékok Igazgatósága, 1983, 127-128.

templom elbontása során került elő a ma is álló középkori torony, melynek kapuját Rerrich Béla építész (1881-1932) – a magyar újjáépítés korszakának egyik jeles alkotó egyénisége³¹ – 1931-ben az Élet Kapujának nevezett el.

A Dömötör-torony kapujának kivitelezésével és a Trianoni kapu³² melletti Pieta szobor³³ elhelyezésével fejezte be Rerrich a Dóm téren megkezdett munkáját. A torony keresztelőkápolnává lett kialakítva, a kapuhoz a szegedi vár bontása során előkerült középkori köveket használták fel az *Agnus Dei* ábrázolással együtt, amely régiségének köszönhetően a tatárjárás utáni ország megújulását, a téren újra elhelyezve az újkori Magyarország remélt feltámadását szimbolizálja. Itt, a torony város felőli oldalon állt Zala György, Nemzeti Megújulás emlékműve, amely Horthy Miklós 1919-es fogadalomtételét ábrázolta. „A XIII. századból maradt névtelen torony falában szerénykedik annak a történelmi mozzanatnak emlékműve, amikor Horthy Miklós 1919. június 5-én hadügyminiszteri állást vállal Károlyi Gyula gróf kormányában. Az állami rend talpra állításának nagy vajúdságában egy fényes név körül csoportosult a nemzet minden reménye. És a remények valóra válnak.”³⁴

Az emlékművet Dr. Aigner Károly főispán leplezte le, az ünnepi beszédet pedig Gömbös Gyula honvédelmi miniszter mondta a kormányzó jelenlétében. Többek között Aigner Károly főispán méltatta a dombormű leleplezésekor Szegedet és a kormányzót: „Templomot építettünk, beváltva őseink ötven éves fogadalmát, hajlékot emeltünk a tudománynak, valóra váltva őseink száz éves álmát, kifaragtuk halhatatlanjaink képmását s bronzba öntöttük hazánk megmentőjét, hazánk megmentését, Szeged büszkeségét, Szeged dicsőségét.”³⁵ Az is megállapítható, hogy a torony nem véletlenül volt borostyánnal befuttatva, amit 1956-ban, a restaurálásakor távolíthatták el. Herczeg könyvének elején olyan leírás olvasható, amely a Dóm térre emlékeztet:

31 Kertész K. Róbert: Rerrich Béla. In.: *Magyar Iparművészet*, XXXV. Évf. 1932. 1.

32 A püspöki palota átjáró tornyának vaskapuja nyitva van, hogy a közönség a Gizella-térről jövet az Eötvös-utca felé az árkádok alatt átmehessen, de minden év egyik napján, a trianoni béke aláírásának napján mindég zárva lesz. Rerrich Béla: Adatok a szegedi fogadalmi templomtérhez és a Nemzeti Emléksarnokhoz. In.: *Szegedi Szemle. Városfejlesztési Hetilap*, Szeged, 1930. december 24. III. évf. 25. szám, 19. A kapu jelentőségéről, amely egy börtönajtó, rejtélyes módon tartalmazza a trianoni békediktátum dátumát, amely az év 156. napján volt részletesen v.ö. Horváth Gábor: „De minden év egyik napján... mindég zárva lesz...” Megjegyzések a szegedi Trianoni kapu szimbolikájához. In.: *Deliberationes*, 2011/2. sz. (IV.), 100-140.

33 Az egyházmegyei levéltárban megtalálható Rerrich Béla több levele, melyet a Pieta-val kapcsolatos terveiről, szándékairól írt a megyéspüspöknek. 1931. április 17-én Badenben kelt levelében ez olvasható: A magam részéről itt a távolba, magányomban még mélyebben éreztem át a jó Isten iránti azt a hálát, hogy ilyen szép művet befejezhettem és így talán a Piéta elhelyezésének túlzott jelentőséget tulajdonítottam. In Szeged-Csanádi Püspöki Levéltár, ikt.sz. 808/1931

34 Bercz János dr., *Szeged ünnepnapjai*. In.: Szegedi Új Nemzedék, 1930. október 24.

35 Aigner Károly dr főispán szavai. Szegedi Napló, 1930. október 26.

És egyszerre, az élet zajongó tengerében, néma szigethez érünk: folyondáros, csonka kőoszlopok keretéből egy halott városrészbe látunk, egy ezeréves titáni romvárosba, hol rettenetes mélységek ásítognak és összezúzott boltívek hosszú sora kapaszkodik egymás fölé, mint egy gigantikus színház páholyai”³⁶

Példákkal igazolható az is, hogy a '20-as, '30-as évek szóhasználatában Szegeden (is) elterjedté vált az élet kapuja kifejezés.³⁷

A rendkívül szövevényes regény, mely egy vízió Magyarország jelenéről, jövőjéről, a forradalmak idején íródott, és már 1919-ben az *Új Idők*-ben közzölte. A mű annak ellenére, hogy történelmi időkből játszódik, tele van az 1918-1919-es aktualitásokkal. A mű alapul szolgált a két világháború közti Magyarország fő törekvéseihez, a békés revízió gondolatától kezdve, a pusztulás utáni megújulásig.

A regény Bakócz Tamás esztergomi érsek római látogatásáról, és az 1513-as konklávéval való részvételéről szól. A bíboros célul tűzte ki, hogy idős kora ellenére megszerzi Szent Péter kulcsait azért, hogy egy keresztény ligát szervezzen, hogy ezzel Magyarország számára megnyissa az Élet Kapuját, megmentve ezzel az országot a törököktől, a biztos pusztulástól. Miután II. Julius pápa tudomást szerzett Bakócz tervéről, még halála előtt egy bullával akadályozta meg, hogy a „barbár” magyar bíboros pápává válhasson. Végül nem őt, hanem a firenzei Giovanni Medicit választották pápává. A kudarc után Bakócz, mint legátus elindult haza kíséretével, miközben arról töpreng, hogy ki lenne alkalmas a törökök elleni kereszties hadjárat vezetésére. A műben elhangzik, hogy *Hol van nekünk ma egy Hunyadink?* A legvégén pedig az olvasható, hogy *főtisztelendő primás uram, ki legyen a keresztiesek vezére, akit szeret a parasztság, és mégis a nemességgel tart?* Zadravec István ferences szerzetes, későbbi tábori püspök, a „szegedi Kapisztrán” a kor Hunyadjának Horthy Miklóst tartotta, akit a Dömötör-torony város felőli oldalán állt emlékmű ábrázolt.

36 Herczeg Ferenc: *Az élet kapuja*. Pomáz, 2010, Kráter, 5.

37 1937. május 30-án adták át a Hősök kapuját Horthy Miklós kormányzó jelenlétében. Pálffy József, Szeged polgármestere arról beszélt az ünnepi átadáskor, hogy az élet kapuját akartuk szimbolizálni, amelyen keresztül a Vezér, itt a szeri pusztán közelségéből új honfoglalás útjára vezet a hont. V.ö. Forrai Kornélia – Tóth Attila: *A szegedi Hősök Kapuja és az Aba-Novák freskók restaurálásának története*. Szeged, 2001, 13.; A Hősök kapujának avatásán az ünnepi szónokok között volt Hóman Bálint is, akinek beszéde ismert. *A szegedi Főtérről kivezető utat beboltozó kapu pedig, a Hősök Kapuja, legyen örök szimbóluma az élet kapujának, melyen át új, tisztultabb magyar élet felé vezet az út*. Hóman Bálint: *A Hősök Kapuja* (1937). In.: Hóman Bálint: *Művelődéspolitikai*. Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1938, 628-629.

Herczeg Ferenc, aki beutazta Európát³⁸ – és természetesen Rómában³⁹ is járt – regényében viszonylag pontos képet rajzolt a városról. Jó helyismerettel rendelkezik, de időnként „hibákat” is ejt. A legszembetűnőbb rögtön az első fejezetben feltűnik, amikor azt írja: *Óriás, néma gót palota, recés oromzattal, dőlőfős kőtoronnyal...* Rómában a gótika szinte teljesen hiányzik, ugyanis amikor a középkor jellegzetes stílusa Európában virágzott, a pápák Avignon-ban székeltek. Recés oromzatú, gótikus paloták tehát egyáltalán nem jellemzőek Rómában, a Dóm tér környezetében viszont igen. Herczeg másra gondolhatott, amikor a gótikus (középkori) Rómáról írt! A regény (22. fejezet) a város méltatásával zárul, ez tulajdonképpen Herczeg Ferenc hitvallása. Hitvallás ez arról is, ami 1919-ben történt, és arról, ami az országra vár a jövőben: *Az örök város, amelyet hiába rázott már annyi titán keze, senki sem tudta megdönteni, mert gyökerei lenyúlnak a világ szívébe.* Amikor Herczeg a regényben Rómáról beszél, akkor Magyarországról szól. Róma szabadsága és nagysága allegorikusan az egykori nemzeti királyságot jelenti. 1918-ban elvesztettük a háborút, majd kezdődtek a forradalmak, a királyság összeomlott. Úgy tűnt, hogy Magyarország nagy múltja ellenére elpusztulhat... Több száz év után ugyan függetlenné vált az ország, de csak részben, mert területét idegen csapatok szállták meg, alkotmányos rendje pedig felborult. Az ideális állapot a Mátyás korabeli Magyarország, amiről többször írt a királpárti⁴⁰ Herczeg.⁴¹

Azáltal, hogy a kapu neve a regény címe, ezzel tulajdonképpen Rerrich értelmezi is mindazt, amit a téren kialakított, amit a tér üzen. Szimbolikusan az integer Magyarország jelenik meg történelmünk nagyjainak, a Dóm homlokzatán látható Magyarok Nagyasszonyának és az ország vármegyéinek címerinek köszönhetően. *„Ez a Nemzeti Emlékcarnok nem egyéb, mint egy lelki értelemben már is integer Magyarország, mert azt tárja a világ elé, hogy ezek a lánglelkű nagyok az egységes Nagy-Magyarország szülöttei, egy szétszakíthatatlan, nagy egységes kultúra szülöttei, katonái és reprezentánsai!”⁴²*

38 *Azt hiszem, megfordultam Európa minden nevezetesebb helyén, csak éppen Hollandiában nem...* In.: Herczeg Ferenc emlékezései. A Várhegy; A gótikus ház. A bevezetőt írta és a szöveget gondozta: Németh G. Béla, Budapest, 1985, Szépirodalmi Könyvkiadó, 317.

39 *Nászútra Athénbe és Rómába vittem a feleségemet. Az európai kultúrának ezt a két sarokpontját én már jól ismertem...* Ibid. 432.

40 A legitimista Herczeg Ferenc a szabad királyválasztókhoz tartozott. V.ö. Békés Márton: *A legitimizmus és a legitimisták.* In.: *Rubicon*, 2009/1-2, 66.

41 1917-ben Herczeg Ferenc ezt írta a királynőről a Koronázási Albumba: *Aki trónon ülve szerette a mi népünket, az mindent elérhet nála; amely koronás fő megbízza a magyarságban, ahhoz hű marad mindhalálig.* In.: *Koronázási Album*, Budapest, Az Érdekes Újság kiadása, 1917, 6.

42 Kertész K. Róbert: *A Nemzeti Emlékcarnok szimbóluma.* In.: Rerrich Béla: *A szegedi Nemzeti Emlékcarnok.* A Szegedi Szemle kiadása, Szeged, 1930.

Mindezek arról tesznek tanúbizonyságot, amiről Herczeg írt: Magyarország – a királyság – örök, annak ellenére él és létezik, hogy történelme során már többször is megpróbálták elpusztítani, de mindig feltámadt. Nem létezett/ létezik olyan hely Magyarországon, ahol ezek a regényből közölt párhuzamok egy helyen ennyire kézzelfoghatóak lennének, mint Szegeden. Rerrich Béla előképei között, a Dóm-tér tervezése során nemcsak a skandináv és az észak olasz építészet emlékei szerepeltek tehát, hanem *Az élet kapuja* is, mivel a tér és a regény üzenete megegyezik. Az „örök város” épült meg Szegeden, mert Szeged (lett) az örök város, a nemzeti megújulás városa, mely méltóvá vált arra, hogy egy ilyen térrel büszkélkedhessen. A regény épp a '20-as évek közepén, a szegedi építkezések idején volt a legnépszerűbb, ahol azok a dolgok lettek építészeti formába öntve művészi módon, melyekről 1919-ben Herczeg Ferenc elmélkedett és írt elsőként.

A püspökség előtt áll 1930 óta II. Rákóczi Ferenc fejedelem szobra is. Rerrich Béla közleményéből tudjuk, hogy az áthelyezés Klebelsberg kultuszminiszter kezdeményezésére történt.⁴³ A szobor kifejezi az ország revizionista politikáját, azzal is, hogy a vezérlő- és erdélyi fejedelem sírja a csehek által megszállt felvidéki Kassán van. A vezérlő fejedelem, aki sereget szervezett, aki harcolt a nemzetéért, és az ország területi egységéért, tipológikusan Horthy Miklós kormányzót és az ő revíziós politikáját szimbolizálja. Rákóczi fejedelem a két világháború közötti Magyarország – a király nélküli királyság – egyik előképe tehát, a valódi példakép viszont Mátyás király. Míg Rákóczi lovas szobra a Nemzeti Emlékcarnok előtt látható, a Dóm téren – Csanád vezértől eltelve – csak Mátyás királynak van lovas szobra. A páncélban ábrázolt nemzeti király, Mátyás alakja rendkívüli erőt áraszt, amely kifejezi az ország mindenkori céljait is: a területileg egységes, gazdaságilag, kulturálisan és katonailag meghatározó közép-európai hatalom megeremtését.

A Nemzeti Emlékcarnok avatásán Vértessy Sándor, a kormányzó kabinetirodájának főnöke olvasta fel azt a kormányzói kéziratot, amely a kor legjelentősebb kitüntetésének megalapítását tartalmazta. *„Hogy a magyar irodalom, tudomány és művészet kiváló képviselői és a magyar művelődés fellendítése körül kiemelkedő érdemeket szerzett férfiak külön elismerésben részesüljenek, a nagy mecénás királynak, Hunyadi Mátyásnak emlékére 12 Korvin-láncot és 60 Korvin koszorút*

43 *A püspöki rezidencia előtti tér szépségét nagyban emeli a II. Rákóczi Ferenc szobra, amelyet gróf Klebelsberg javaslatára ide helyezett Szeged városa előbbi helyéről, a Széchenyi-térről. A szobor Vastagh György műve.* Rerrich Béla: *Adatok a szegedi fogadalmi templom-térhez és a Nemzeti Emlékcarnokhoz.* In.: *Szegedi Szemle. Városfejlesztési Hetilap*, Szeged, 1930. december 24. III. évf. 25. szám, 19.

alapítók, azoknak az idegenek számára pedig, akik a magyar művelődés ügyének a külföldön kivételes szolgálatot tettek, 12 Korvin díszjelvényt”.⁴⁴

1929-ben Klebelsberg Kunó *A művészet Nem Nem Sohájá*-ról írt a Dóm térrel kapcsolatban,⁴⁵ majd 1930. október 25-én az avatáskor arról beszélt, hogy *Legyen ez a tér egy téglába épített, kőbe vésett, ércebe öntött hatalmas Nem, nem soha!* 1930-ra „elkészült a nagy mű”, amely hirdeti a Dömötör-toronnyal együtt a magyar kultúra Kárpát-medencei eredetiségét, egységét, régiségét,⁴⁶ örökkévalóságát és a feltámadást. Ugyanakkor a Dóm tér a budapesti Szabadság térrel is – amely a háború utáni első revizionista tér volt – összehasonlítható. A budapesti Szabadság téren az elszakított országrészeket szimbolizáló szobrokat 1921. január 16-án avatták fel. Az ünnepi szónokok között ott volt Zdravec István tábori püspök is, aki megeskette a tömeget arra, hogy *addig nem nyugszunk, míg Északkal, Déllel, Kelettel, Nyugattal nem egyesülünk.*⁴⁷ Később, a '20-as évek második felében a szobrok fókuszában állították fel az ereklyés országzászlót.

Szabadság tér	Dóm tér
<i>A téren állt az országzászló.</i>	<i>Zászlótartó ministránsok láthatóak a püspöki szeminárium homlokzatán.</i>
<i>A zászlórúd esküre emelt kezét ábrázolt, amely Horthy Miklósról utalt.</i>	<i>Horthy Miklós eskütételét a Dömötör-torony oldalában dombormű jelenítette meg.</i>
<i>Az – ereklyés – országzászló halma a 63 vármegye földjéből állt.</i>	<i>A téren a 63 vármegye címereinek alakítottak ki helyeket, melyek az ország területi egységére utalnak.</i>
<i>A négy elszakított országrészt és égtáját szimbolizáló szobor-együttes volt egykor az országzászló körül.</i>	<i>A négy égtáját a négyzet alakú tér fejezi ki.</i>
<i>Az Árpádok, Anjouk és a Hunyadiak címere volt látható az országzászló talapzatán.</i>	<i>A Dóm rózsablaka a Szent Korona országainak, ill. az Árpádok, Anjouk és a Hunyadiak címereit ábrázolja.</i>

A hasonlóságok, amik létrejöttek a '20-as években Budapesten, Szegeden azonos tartalommal, de sokkal művészebb módon megismétlődtek. Mindaz, ami 1930-ra létrejött, több ponton is a magyar királyok koronázási és eskütételi szertartásának elemeivel hozható összefüggésbe.⁴⁸ A tér tehát a magyar alkotmányos rendet, a nemzeti királyságot, a Regnum Marianumot szimbolizálja.⁴⁹ Mindez arra utal, hogy a Dóm és a tér valóban országos jelentőségű rendezvények, színházi előadások befogadására készült, de alkalmas egy királykoronázás

44 *Szegedi Új Nemzedék*, 1930. október 26. Vasárnap, 4.

45 *Vajha felismerné a nemzet, hogy az a Nem, Nem, Soha! amit a magyar művészet a formák, színek és hangok nemzetközi nyelvén kiált oda a nagyvilágnak, az nagyon hangos és messze hallatszik.* Gróf Klebelsberg Kuno, *A művészet Nem Nem Sohája*. In.: *Nemzeti Ujság*, 1929. február 24.

46 A '20-as években az Alföld és a magyarság elmaradottságáról jelentek meg nagyon negatív vélemények. Ilyen Szenteleky Kornél, aki 1927-ben ezt írta a „vajdasági irodalom”-ról: Ezen a tespedt, művészietlen lapályon nincs semmi, de semmi emlék, itt sohasem voltak ősi kolostorok, évszázados kollégiumok, hírhedt lovagvárak, görnyedt, legendás dómok vagy templomok, france-i könyvesboltok, fontainebleau-i erdők, ezen a józan, disznóól szagú földön sohasem éltek nótázó igricek, ferde kucsmás kurucok, sárga szakállú ötvösök, magas homlokú hitvitázók vagy finom ujjú humanisták. Hol vert volna gyökeret a vajdasági irodalom? Szenteleky Kornél: *Új életformák felé*. Újvidék, 1999, Forum, 142. Bár a torony a templomtérrel aszimmetrikusan áll, mégsem volt szabad azt elbontani, mert az Alföldön a török idők folyamán a magyar keresztény középkornak a legtöbb emléke annyira elpusztult, hogy rosszakaróink megkísérelték a külfölddel annak elhíthetőségét, hogy mint afféle sátorlakó népség régebben az Alföldön nagyobb, maradandóbb épületeket nem is emeltünk. Gróf Klebelsberg Kunó: *A szegedi gondolat*. In.: *Magyar Iparművészet*, XXXV. Évf. 1932. 4.

47 Vö. Zeidler Miklós: *A revíziós gondolat*. Pozsony, 2009, Kalligram, 201.

48 A négy égtájról – kardvágás – utal Kertész K. Róbert gondolata is: *Ezt a biztosra vett, szent reményt szimbolizálja a szegedi Nemzeti Emlécsarnok, amely magyar művészkéz alkotta, hatalmas galériában mutatja meg országnak, világnak, mit adott a nemzetnek és az emberiségnek az a Nagy-Magyarország, melynek Keletje, Nyugatja, Délje és Északja ezeket a lángelméket szülte.* Kertész K. Róbert: *A Nemzeti Emlécsarnok szimbóluma*. In.: Rerrich Béla: *A szegedi Nemzeti Emlécsarnok*. A Szegedi Szemle kiadása, Szeged, 1930.; Zeidler Miklós: *A revíziós gondolat*. Pozsony, 2009, Kalligram, 219-205.; A királykoronázás szertartásával kapcsolatban vö. a *Koronázási Album*, Budapest, Az Érdekes Újság kiadása, 1917. című könyvet.

49 A Dóm téren több olyan magyar király szobra látható, akik egyetemeket alapítottak vagy a nevelésügy területén jeleskedtek: Nagy Lajos, Hunyadi Mátyás, Báthory István, Mária Terézia, I. Ferenc József. Emellett még az Árpádokat, vagyis a nemzeti királyságot jelképező IV. Béla király szobra került elhelyezésre a Nemzeti Emlécsarnokban, a Dóm homlokzatán pedig Szent István és Szent László. A Dóm rózsablakában az Árpádok, az Anjouk és a Hunyadiak – a nemzeti királyok – címerei láthatóak Szeged és a Szent Korona országainak címerei mellett. A tér és a templom között ebben a tekintetben is szoros kapcsolat létezik. A fenti felsorolásból az egyetemalapító Luxemburgi Zsigmond hiányzik csak, mivel ő nem nemzeti király volt.

lebonyolítására is, mivel a háború után elkészült templom számtalan esetben állami-királyi szimbólumokat, címereket is tartalmaz, mint például a Szent Korona a szentélyben. Ezek a motívumok Foerk Ernő háború előtti tervein még nem láthatóak, melyek – véleményünk szerint – a háború utáni nem várt eseményekkel hozhatók összefüggésbe, ugyanis Trianon mindent felülírt. 1919-et követően új fogalmak születtek, mint például a nemzeti megújulás, Nemzeti Hadsereg, a Szegedi gondolat, nemzeti királyság,⁵⁰ melyek a '20-as évek végén megjelennek az ábrázolásokon.

Látva a Dóm szentélyének mozaikjait, könnyen azt gondolhatnánk, hogy a templom a Szentháromság tiszteletére van szentelve, vagy lehetne Nagyboldogasszony is, miközben a Magyarok Nagyasszonyának dedikálták. Összetettsége a következő, hogy a Dóm apszisának ikonográfiai programja szinte teljesen megegyezik a Budavári Koronázó templom főoltárával. A Teremtő és a Megváltó Isten a Szentlélek jelenlétében a fényt árasztó Szent Koronával koronázza meg Szűz Máriát, szemben a Budavári ábrázolással, ahol mindez egy stilizált koronával történik. Ez a jelenet a Budavári templom titulusát, Nagyboldogasszony ünnepét ábrázolja, de a szegedi Dóm védőszentje Magyarok Nagyasszonya, nem pedig Nagyboldogasszony. Foerk Schülekhöz képest a szentélybe egy cibóriumot is tervezett, megtartva a szentély 5 ablakát. A cibórium a bejáratához hasonlított volna a tervek szerint. Ez volt a '10-es évek elképzelése, ugyanakkor a '20-as évek végére más jött létre. Megépült a templom szentélye az eredeti tervek szerint, tehát kívülről 5 ablaknyílást alakítottak ki, miközben a középső ablakot befalazták. Ott látható Reischl Károly munkája, a Magyarok Nagyasszonya mozaikkép. Tény, hogy a cibórium részben eltakarja Reischl munkáját. Egyfajta zsúfoltság jellemzi tehát a szentélyt, a mozaik nem tud teljességében érvényesülni. Szűz Máriát a ciborium takarásában négy, farkasfogakkal díszített karéj veszi körül, amely nem csak a templom titulusára utal, hanem a feltámadásra is, tulajdonképpen a felkelő Napot és az abban megjelenő Máriát ábrázolták a mozaikképen.⁵¹ A feltámadás pedig Ferenc Józsefnek és Horthy Miklósnak köszönhetően indult meg Szegeden és az országban.

50 V.ö. Gróf Teleki Pál: *Magyar politikai gondolatok*. Sajtó alá rendezte: Kovrig Béla. 42-43. szám. Nemzeti Könyvtár, Budapest, 1941. 33. *Szegedről indult ki az a gondolat, amelynek zászlaját ma magasan lobogtatjuk. Szegedről indult, de ne feledjük el, hogy ez nem valami új gondolat volt, hanem a magyar alkotmányosságának rövid megtévelyedése után történt visszaállítása a maga teljességébe. Ez nem új, hanem kilencszáz esztendőnél régebbi gondolat, amelynek szolgálatára természetesen minden magyar ember elfogadkozott, kell is, hogy elfogadkozzék, mert ez röviden összefoglalva nem más, mint a magyar gondolat.*

51 A karéjos motívum jelenik meg többször is a Dómban és a téren. Ez a motívum fogja össze a két alkotást. A Gál Ferenc Főiskola tudományos folyóiratában, a *Deliberationes* következő számában – 2014-ben – jelenik meg jelen tanulmány szerzőjétől az ezzel a motívummal foglalkozó tanulmány.

A *Magna Domina Hungarorum*-ként ábrázolt Istenanya egyszerre fejezi ki Magyarország államformáját, a királyságot, a regnumot, és annak területét, azaz a történelmi, integer Magyarországot, vagyis a *Regnum Marianum*-ot, melynek helyreállítására Horthy tett esküt.

Tény az is, hogy a '20-as, '30-as évek Magyarországon a második fogadalom, az 1919-es bírt valódi jelentőséggel, addigra már az árvíz emléke kevésbé volt fájdalmas.⁵²

Amennyiben teljesen helyreállt volna Magyarország alkotmányos rendje, vagyis Magyarországnak újra nemzeti királya lehetett volna, akkor a város érdemei miatt, mivel innen indult az ország újjászervezése, Szeged befogadhatta volna a királykoronázási ünnepséget. Ha ez bekövetkezett volna, abban az esetben a Dóm nemcsak koronázó, hanem temetkezési helyként is funkcionálhatott volna. Szapolyai János óta Habsburg uralkodóinkat Bécsben temették el. Tulajdonképpen egy XX. századi „Székesfehérvár” – koronázó templom és temetkezési hely – rajzolódik ki a Klebelsberg Kuno által kezdeményezett tervek kapcsán. Előkészítették és alkalmassá tették – Klebelsberg és Glattfelder – a helyszínt, Szegedet a magyarság legnagyobb ünnepére, egy esetleges, jövőbeni koronázásra.

52 V.ö. Csongrád Megyei Levéltár, Szeged Város Építészeti Terveinek és Iratainak Gyűjteménye, Fogadalmi templom tervei és iratai, 3685/5044. [...] s immár kihalóban lévő generációt szent fogadalom kötelezi...

Hegedűs D. Géza

A MODERN SZÍNHÁZI KIFEJEZÉSFORMÁK ÉS A HELY KAPCSOLATA

A szegedi játszótér – Hódolat az elődöknek, biztatás a kortársaknak

Kedves Barátaim!

A Szegedi Szabadtéri Játékok a magyar és nemzetközi művészeti élet kiemelkedő intézménye. Története, beágyazódik Szeged városának, Magyarországnak, Európának, sőt az egész civilizált világnak elmúlt 135 éves történetébe: ha 1879-et, a pusztító erejű szegedi nagyárvíz időpontját vesszük, a Szegedi Szabadtéri Játékok még előre nem látható, de az idő méhében lassan megfogható történetének kezdeteként.

Az ember drámai lény. Mi sem bizonyítja jobban, hogy Szeged város katasztrófát túlélt polgárai, modernkori történetük egyik legnagyobb drámájától, a tiszai nagyárvíztől megrendülve, egy fogadalommal elindítottak egy folyamatot, nem is sejtve, hogy közösségi létük, e természeti csapás után, még súlyosabb társadalmi kataklizmák elé néz, mely földrajzi helyzetüket, gazdasági, politikai, kulturális és egyházszervezeti szerepüket is gyökeresen megváltoztatja.

Ha, belenézünk a múltnak ama mélységes-mély kútjába, ámulhatunk, hogy itt Közép-Európában, mit tud produkálni a történelem! Ezzel szembesülve, valami azt súgja, hogy akik e tájon születtek, nőttek fel, szocializálódtak és kulturálódtak, őkik körében: a túlélésből, a káoszon-úrrá-levésből, valami mást kaptak örökségül, mint akik Európa úgynevezett szabadabb felén élhettek. Azt a belső nyugalmat, lelki és szellemi kondíciót, ami művészi fokra fejleszti az életben maradás képességét.

A kiemelendő dátumok mögött emberi szenvedés, kiszolgáltatottság, tragédia, kétségbeesés, gyász, feltápáskodás, odaadó küzdelem, kreatív okosság, jövőbe látás, szorgalom, fáradtságos munka, azaz élni akarás sejjik fel: évek, évtizedek átmeneti győzelmei. És, mégsem adják fel a harcot Szeged szabadságra született polgárai.

Tekintsük át, jelen mondandónk szempontjából fontos évtizedek - igen csak vázlatos - történeti kronológiáját:

1879: a tiszai nagyárvíz.

1880: a túlélők fogadalma, egy templom megépítésére.

- 1883: a Fogadalmi Templom helyszínének kijelölése.
- 1913: Schulek Frigyes és Foerk Ernő tervei alapján a Fogadalmi Templom építésének kezdete.
- 1914: kitör az I. Világháború. Magyarország, az Osztrák-Magyar Monarchia részeként, a Központi Hatalmak oldalán, az antanthatalmak ellen lép a háborúba. A templom építése leáll.
- 1918: az I. Világháború befejezése. A vesztes Központi Hatalmak oldalán harcoló Osztrák-Magyar Monarchia szétesik. Az egykori Magyar királyság területének 2/3-át, a győztes antanthatalmak támogatásával, megszállják a csehszlovák, román és szerb csapatok.
- 1919: összeül a világháborút lezárni hivatott békekonferencia Párizsban.
- 1920: aláírják a Magyarországgal kötött békeszerződést a versailles-i Kis-Trianon-palotában, mely törvényesíti Nyugat-Magyarország, a Felvidék, Erdély, a Délvidék és Horvátország elszakítását Magyarországtól.
- 1921: az alapítóhelyéről költözni kényszerülő Kolozsvári Egyetem új székhelye Szeged lesz.
- 1923: a Romániából kitoloncolt csanádi püspök Szegedre helyezi át székhelyét. Újra indul a Fogadalmi Templom építése.
- 1928: a Kolozsvári Egyetem és a Csanádi Püspökség Szegedre települése, a Fogadalmi Templomhoz csatlakozó új épületek felépítését eredményezi: Rerrich Béla tervei alapján, építeni kezdik a Dóm teret. Az egységes stílusban épülő épülettömb, amely a tér három oldalát fogja körbe, helyet ad az egyetem épületeinek, a püspöki palotának, a papi szemináriumnak, és az egyetem kollégiumának.
- 1930: felszentelik a Fogadalmi templomot.
- 1931: első színházi kísérlet a még befejezetlen Dóm téren.
- 1932: átadják a felépült Dóm teret. A körbefutó árkádok alatt, kialakítják a Nemzeti Emlécsarnokot, a Pantheont, mely szobraival, domborműveivel, a magyar történelem, irodalom, művészet és tudomány kiváló alakjainak állít emléket.
- 1933: a Dóm téren, felépül a 2500 ülő- és 2000 állóhelyet magába foglaló nézőtér. Innen számítható a Szegedi Szabadtéri Játékok tényleges megszületése.

Kedves Barátaim!

A történelemben fölösleges logikát keresni: hatalmi érdekek befolyásolják az eseményeket, s ennek érvényesítésére az erő, az erőszak számtalan brutális, vagy kifinomult eszköze áll rendelkezésre. Logikusan az erőszak elszenvető próbálnak reagálni: a következmények enyhítésével, kiküszöbölésével és megszüntetésével. Tudás és tapasztalat birtokában, a gyakran irreális történésekre értékteremtő realitással reagálva.

A fent felsorolt eseményeket megélve, a lehetetlenre cáfoltak rá a szegediek: a természeti csapásra, a világegésre, a történelmi katasztrófára, és a személyes veszteségekre legyőzhetetlen lélekkel, teremtő képzelettel, öntudatos, bátor szellemmel válaszoltak.

Felismerve, hogy az alig 100 méterre surrogó Tisza málló hordalékára épült, lenyűgöző épületegyüttes csupán üres héj marad, ha nem telítődik szellemi tartalommal, ha nem szolgálja az azt létrehozó emberi közösséget. A Fogadalmi Templom előtti geometrikus téren, amikor az megtelik több ezer emberrel, s a monumentális színpadon a drámák, az operák, az operettek, musicalek, a táncszínházi produkciók életre kelnek, vagy a zenei koncertek hangjai felcsendülnek, az egymásra találásnak lehetünk tanúi. A magyar és egyetemes művészet alkotói, a befogadó közönséggel együtt, a hétköznapi forgatagból kimetszett Dóm téren az ünnep részeseivé válnak, megélik a művészet integráló erejét, az összetartozás élményét. Együtt nevetnek és sírnak, rendülnek meg, varázsolódnak el: együtt tisztulnak meg. A jókedvtől kisimult lélekkel, vagy a katarzisz felemelő élményével indulhatnak vissza a személyes hétköznapijukba. A tartalom és a forma: a megszülető színházi előadások és az adott építészeti remekmű, időről-időre így egyesülnek, egymástól elidegeníthetetlen műalkotássá.

De mi történik akkor, ha a Dóm tér megváltoztathatatlan adottságai a bemutatandó mű tartalmával nem kompatibilisek? Szűkítsük a színházi repertoárt, csak az építészeti formai követelményeknek alárendelve? Vagy adódik más megoldás is, hogy a hazai-, és világszínházi alkotások, a drámák, operák, operettek, musicalek, táncjátékok, a maguk gazdagságában, és eredetiségükben jelenhessenek meg, a szegedi Fogadalmi Templom köré szerveződött színházi térben?

A felmerülő kérdéseket, talán még plasztikusabbá tehetem, ha a Szegedi Szabadtéri Játékokhoz fűződő személyes tapasztalataimat, művészi élményeimet most megosztom önökkel.

Harmincyolc évvel ezelőtt, 1976 nyarán, 23 évesen léptem először a Dóm tér közönsége elé, Madách Imre *Az ember tragédiája* című remekművében, Ádám szerepében, Szinetár Miklós rendezésében. Közvetlen partnereim — Éva és Lucifer szerepében — Bánsági Ildikó és Lukács Sándor voltak. Az előadás fiatal lendületét a főszereplők mellett, csak még jobban erősítette, hogy az Angyalok Karát, a Fogadalmi Templom toronyablakaiban, a József Attila Tudományegyetem, Pál István vezette Egyetemi Színpadának farmernadrágos társulata jelenítette meg. A Római színpadon pedig, a Dóm impozáns kapujában, Szabó Sándor robusztus alakja jelent meg Péter Apostolként, átkokat szórva a romlott erkölcsű, elkorcsosult emberiségre.

Madách Imre műve, mely európaiságunk szellemtörténetének drámai lenyomata, minden mozzanatában megerősítést nyer a tér kínálta formai lehetőségektől, amelyek a szakrális és a profán világ között feszülő drámai viszonyait erősítik, vagy igazolják. A környezet a megszülető előadást totálissá avatja. A templom állandó, rendíthetetlen jelenléte, végtelenbe törő monumentalitása mellett eltöpreng az úgynevezett történelmi ember, múltékony nyá válik a héroszi gesztus, handabandává lesz a szónoklat. Csak a gyötrő kérdések maradnak, az égető vágyak, a kételyek: a tudás fájának ajándékai. És csak álom marad továbbra is a *SZABADSÁD, EGYENLŐSÉG, TESTVÉRISÉG* eszméje.

Három évvel később, 1979-ben, Szophoklész *Antigoné* című tragédiájában Haimon szerepét játszhattam. Antigonét, a szerelmemet, Oidipusz vérferőtésben született lányát, Hámori Ildikó személyesítette meg, hiperérzékenyen. Atyámat, a saját maga alkotta törvényekhez makacsul ragaszkodó zsarnok királyt, Kreónt, Szabó Sándor növesztette embertelenségében is naggyá. Teiresziaszként Bessenyei Ferenc, mint vak jó, az andezit keménységű igazság élő szobra volt, bizonyítva, hogy egyetlen zsarnok sem helyezheti magát az erkölcsi világrend fölé.

Nos, az *Antigonét* Szophoklész időszámításunk előtt 442-ben írta. Akkor, Zeusz és az Olümposzi istenek törvényei jelentették az emberi létezés alapjait, e kornak erkölcsi lenyomata Szophoklész tragédiája. Antigoné testvérbátyjai városuk birtoklásáért testvérháborút vívtak, s az egymás elleni küzdelemben mindketten elesetek. Az Olümposzi törvények szerint mindkettőjüknek kijár az emberhez méltó végtisztesség és temetés. Azonban a király, Kreón zsarnoki parancsa szerint csak a várost védő Eteoklész lehet eltemetni, a városra támadó Polüneikésznek még halálában is bűnhődnie kell: temetetlenül kell elrohadni. Behantolatlan áll a sír! A zsarnoktól való rette-

gés mindenkit lebeníti. Aki szembeszáll az embertelen törvénnyel, halál fia, avagy lánya.

Vannak történelmi pillanatok, ilyenekben bővelkedik a mi történelmünk is, mikor a halottakat el kellene temetni, de nincs egy Antigoné, aki megtegye! Gondoljunk csak Nagy Imrére, a tizenhárom aradi vértanúra, a magyar jakobinusokra, és így tovább, és így tovább...

De Szophoklész nem lenne Szophoklész, ha az ő Antigonéja nem szállna szembe Kreónnal: Antigoné teljesíti az istenek parancsát és a tiltás ellenére eltemeti másik testvérét is. Bűnhődése befalaztatás. Még erre is van egy ellenálló gesztusa az önkénnyel szemben, felakasztja magát. Az öngyilkosságban Haimon is követi a szerelmét.

Szerintem e véres, többszörös öngyilkosságba torkolló tragédiától teljesen idegen a jelenlegi tájolású színpad által felkínált forma. Civilizációs értelemben mindaz, ami a darab születését követő majd fél évezreddel később gyökeret eresztett Európában, s amelynek a Fogadalmi Templom és környezete is reprezentálója, homlokegyenest az ellenkezőjét képviseli az attikai görög kultúrának. (Holott kultúránknak, európaiságunknak épp úgy alapját képezi az antik műveltség, mind a zsidó-keresztény hagyomány.)

Ha a színpad akkor, a nézőtérrel együtt megfordulhatott volna, a tornyoknak háttal, az *Antigoné* előadása, egy neutrális térbe kerülve, adekvát módon, a műszellemiségét tisztán megjelenítő díszletben valósulhatott volna meg, és akkor a tartalom és forma egymást feltételezte, és egymást erősítette volna.

Izgalmas, számomra is sok tanulásra és tanulsággal járó újabb fel lépésre a Szegedi Szabadtéri Játékokon, 1983-ban került sor. A Nemzetközi Néptánc Fesztiválon, a Novák Ferenc által rendezett, koreografált táncszínházi produkcióban, a „*Hegyen-völgyön lakodalom*”-ban, amelyben Tata a Vőfély szerepét osztotta rám. A meghívott német, francia, holland, bolgár, román, török, macedón, néptánc csoportok azt a feladatot kapták, hogy készítsenek a saját kultúrájukat reprezentáló, leánykéréssel egybekötött esküvői szertartást, autentikus néptánc-, és népzenei elemekből. Novák Tata, az általa akkor vezetett Bihari Együttessel szintén egy lakodalmas történetet koreografált, amely a többi etnikuméhoz csatlakozva az egész estés produkció egyik építőeleme lett. E nagy, színpadi szertartás mozgatója, egyben tartója, ceremónia mestere, azaz a Vőfélye én lehettem. A népi rigmusok, jóízű közvetítésén túl be kellett állnom a táncosok közé, s hosszú hetek szívós munkájával el kellett sajátítanom az egész koreográfiát, mégpedig a történet középpontjában, hogy méltó partnere lehessen a Menyasszonynak és a Vőlegénynek. Úgy gondolom nem vallottam szégyent.

Ám nem csak ennyi volt a dolgom, a színészi feladatom másik fele akkor következett, mikor együtt volt a nemzetközi csapat, mert nekem kellett bemutatnom a közönségnek a különböző kultúrákat, és összefűznöm az Európa különböző tájaira jellemző szertartásokat, melyeket Novák Ferenc úgy formált egymásba kapcsolódó láncná, koreografált renddé, mintha hegyen-völgyön vándorolva mindig más-más tájra csöppennénk, és találkoznánk a csak arra a tájra jellemző kultúrával. Nagyon nagy színészi élmény volt részesének lenni egy ízig-vérig multikulturális produkciónak.

Itt, a tér kínálta környezet a Fogadalmi Templommal, mint forma, nagyon jól funkcionált. Az esküvői szertartások gyakran bumfordi, humoros, olykor erotikus, érzéki momentumait, profán megnyilvánulásait igen jól ellenpontosította a szakrális környezet. A holtomiglan-holtodiglan fogadalom komolyságát is a hely hitelesítette.

Negyedik szerepem a Dóm téren, 2013 nyarán a „Leányvásár” című operettben volt. Ebben az előadásban Polgármester lehettem Szegeden. Gothár Péter rendező, a játék helyszínét egy tengeri fúrótorny köré szerveződött kisvárosban képzelte el, afféle mesterséges szigeten, távol minden emberi kultúrától, kikötővel, benzinkúttal, a kikötőbe befutó tengerjáró nagy hajóval. A „Leányvásár” minden momentumai neutrális színpad után kiált, hiszen a zenés mű sztorija, belső és külső formája, karakteres díszletei és jelmezei nem tudják integrálni a mozdulatlanságában is hatalmas energiákat sugárzó templom téglavörös tömegét.

Kedves Barátaim!

A fenti példákat azért soroltam fel, mert személyes tapasztalatok alapján, tényekkel szerettem volna árnyalni, igazolni a Dóm tér felújításának, átalakításának realitását, fontosságát. Ha szerencsésen megtörténik, s a nézőtér és színpad megfordíthatóvá válik, ez szabadsággal ruházza fel az előadások alkotóit, és a Dóm tér fölött ott lebeghet láthatatlan jelszóként, hogy *MINDEN HATALMAT A KÉPZELETNEK!*

Az operát kivéve minden színházi műfajban szerencsém volt a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadára lépni. Verses, klasszikus drámákban, táncszínházi produkcióban és operettben. Az élmény minden esetben lenyűgöző! Leírhatatlan érzés esténként egyszerre több ezer emberrel találkozni. Átélni azt, hogy eltűnik a térbeli távolság, és intim, személyes közelségbe kerül minden egyes néző, s együtt sírunk, együtt nevetünk, együtt éljük, küzdjük végig történetünk igazát, mintha mindnyájan – nézők és szereplők – a saját magunk által írt dráma, táncjáték, vagy operett szereplői lennénk. Igazolva Nádas Péter gondolatait, hogy

mindig lennie kell egy helynek, ahol néhány ember úgy tesz, mintha természetet és történelmet tudna csinálni, ahová bemehetünk, ha akarunk, és megnézhetjük, hogy mit csinálunk, és mit csinálnak velünk. Ahol eljátsszák nekünk, hogyan játszunk mi el.

Köszönöm a figyelmüket!

Sándor János

A SZEGEDI SZABADTÉRI JÁTÉKOK MEGINDÍTÁSA – LEGENDÁK NÉLKÜL

Juhász Gyula, Dr. Németh Antal
és vitéz Shvoy Kálmán szerepe

Szeged színháztörténetében nem a Dóm téri az első csillagtetejű színház. Latabár Endre 1854-ben a rókusai *Hét pacsirtához* címzett vendéglő kertjében építtetett – ahogy akkoriban mondták – arénát. „*Roppant nagy színpad volt ez – jegyezte fel Molnár György – födél nélkül, két nagy karzattal; a felső úgynevezett kakasülőre 600 néző fért el, [...] az alsó kényelmesebb karzatra 400 néző.*” [...] Volt „*e mellett háromszáz zártszék és oldalt 22 nyitott páholy*” is. „*A földszinti állóhelyre*” pedig „*körös-körül négyszázan fölül is elfértek.*”⁵³

Később, 1868-ban Szathmáry Károly igazgató az újszegedi népkertben emeltetett ezernél is több nézőt befogadó nyári színpadot.⁵⁴ Csakhogy mindkettő a város szívéből, a Palánktól messze, Szeged külterületén állt. Egy a városközpontban működő szabadtéri színház megalapítására még több mint hatvan évet kellett várni. A lehetőséget erre 1930-ban a Fogadalmi templom előtt kialakított tér kínálta.

A Templom-téri Játékokat elsősorban Hont Ferenc személyéhez kötik, annak ellenére, hogy létrehozását mások is szorgalmazták, megindításában pedig keveset emlegetett személyeknek, véletlen emberi kapcsolatoknak és a történelmi helyzetnek az övéből sokkal jelentősebb szerepe volt. Lássuk hát a Szabadtéri Játékok megvalósításának történetét, legendák nélkül.

1926. május 9-én Juhász Gyula szegedi poéta a Dugonics Társaság elnökségével Bécsbe utazott, ahol találkozott József Attilával is, és feltehetően Balázs Bélával együtt a Max Reinhardt vezette *Theater in der Josefstadt*-ban előadást nézett.⁵⁵ A költő 1907-ben a Vígszínházban, Kosztolányi Dezső és Csáth Géza társaságában látta először Reinhardt egy rendezését, és attól kezdve csodálta őt.⁵⁶ Bécsi útjáról május 20-án hazatért, ám július 5-én ismét oda utazott, ezúttal három napra.

Bizonyára e két út készítette a salzburgi játékokról szóló cikke megírására. Ebben vetette fel először egy magyar nyári játék gondolatát, igaz nem Szegeddel,

53 Molnár György: *Világostól Világosig*, Emlékeimből II. Arad, 1881. 147.p.

54 Sándor János: *A szegedi színháztörténet krónikája. Theszpisz szekerén 1800-1883*, Bába Kiadó, Szeged, 2007. 437-440.p.

55 Sándor János: *Thália örökös jegyese – Juhász Gyula*, Bába Kiadó, Szeged, 2012. 94.p.

56 Délmagyarország, 1919. április 27. Juhász: *Színházi emlékek*.

hanem Budapesttel kapcsolatban. „A kis Salzburg szépség dolgában nem áll egészen egyedül a nagy világban – írta. – Például ott van a kis Magyarország fővárosa, Budapest és annak különösen budai része [...] szépség tekintetében nem kell pirulnia még Salzburg előtt sem.” Azután feltette a kérdést: „Mikor jön el majd az az idő, amikor az igazán igazi és csakugyan világraszóló magyar szellem és művészet kultuszára idecsődül hozzánk a világ”...⁵⁷

A salzburgi szabadtéri fesztivál adta számára az ötletet, hogy a szegedi Rudnay művésztelep festőnövendékeivel augusztus 31-én, az újszegedi Vigadó és a Virágh kioszk kerthelyiségeiben felépített alkalmi színpadon „Újszegedi nagy festspiel”-t rendezzen. Az esemény „aktuális szegedi vonatkozású vidám paródiája” volt „a reinhardti salzburgi játékoknak”.⁵⁸ Erre az alkalomra „Turandello” címmel egyfelvonásost is írt, és rendezését magára vállalta. A darab kísérőzenéjét sógora, Király Kőnig Péter komponálta. A paródia szövege és zenéje sajnos elveszett. Az esemény azonban, – bár nagy tetszést aratott –, nem mozdította előre a szegedi szabadtéri színjátszás ügyét.⁵⁹

A következő, 1927-es év tavaszán cikket küldött Párizsból egy fiatal szegedi fiú, Hont Ferenc. A jó módú családból származó, húszesztendőes fiatalember a francia fővárosban a TNP-t megalapító, szabadtéren ünnepi játékokat rendező Firmin Gemier mellett inaskodott. Kettőjük később idealizált kapcsolatára némi árnyékot vet Heltai Jenő egy megjegyzése, aki a „Szépek szépe dramaturgiai munkái során egyszer elmondta” Czímer Józsefnek, „hogy Gemier egy pesti látogatása során szörnyű dolgokat mondott neki Hontról”.⁶⁰

A cikkben Gemier – nyilván Hont sugalmazására –, a szegedi színházról nyilatkozott, és szót ejtett szabadtéri előadásokról is. A szabadtéri előadások, „a modern szellemű, passiójátékokhoz hasonló tömegszínház és a világsikert aratott darabok bemutatása [...] jelentheti a vidéki város számára: az idegenforgalom növelését, magas kulturális életet és belekapcsolódást a nagyvilág vérkeringésébe” – mondta a francia rendező. A helyismerettel rendelkező Hont ezt azzal egészítette ki, hogy „Szegeden ott az egyetem hallgatók hatalmas tábora, munkásdalárda, filharmonikusok zenekara, katonaság, ezt mind egyesíteni lehet [...] egy-egy hatalmas városi ünnep grandiózus tömegjátékához”.⁶¹

Egy hónap sem telt el, és Juhász Gyula ismét szót emelt a szabadtéri játékok érdekében. „Nemsokára egy esztendeje lesz már, hogy e lap vezető helyén meg-

pendítettük azt az eszmét, hogy Szegednek a magyar Salzburg hivatását lehetne és kellene betöltenie és így ez csak hasznára volna a Tisza-parti metropolis jó hírének és forgalmának egyaránt” – állt Juhász cikkében. „Ha a magyar főváros nagy nemzeti játékokat tervez, és ha a kis Salzburgban világraszóló Festspieleket mernek és bírnak tartani, [...] akkor Szeged is megemberelhetné magát egyszer és [...] megpróbálkozhatnék itt is megfelelő keretek között egy magyar Ünnepi Játék rendezésével”.⁶²

A két cikk szerzője egymástól nagyon is eltérő irányzatot képviselt. Juhász a Reinhardt által megvalósított, klasszikus értelemben vett szabadtéri „művész színház” érdekében szólalt meg, Hont pedig a Gemier-féle világnézeti – Gemier szavai-val – a „világi vallású” tömegszínház mellett tört lándzsát. Bár kettőjük szabadtéri színház-ideálja különbözött egymástól, céljuk közös volt: a szegedi szabadtéri játékok megteremtése. Törekvésük azonban ekkor még nem talált visszhangra.

1928 nyarán Somogyi Szilveszter polgármester és Pálffy József intendáns védnöksége alatt a Városi Színház társulata, Melló Károly alsóközponti vendéglőjének nagytermében bemutatta *A piros bugyelláris*-t. Az előadás hatására a Dél-magyarország július 25-i vezércikkében javasolta, hogy a város építsen egy „nyári színikört.” E javaslat és az alsóközponti előadás indította arra Juhász Gyulát, hogy újra – már harmadszorra – sürgesse az ünnepi játékok létrehozatalát. „Nem feledkezett-e meg Szeged szabad királyi város vezetősége és nem fog-e továbbra is megfeleledkezni arról, – írta Amíg nem késő című cikkében – hogy a jövő 1929-es év jubiláris esztendeje lesz a vizeiből új életre támadott féniksznek? [...] Ezt a kivételes alkalmat, a nagy árvíz ötvenedik évfordulóját nem lehet és nem is szabad a városnak kihaszni. [...] A jövő évben Szeged felé kell irányozzuk az egész országot, sőt a világ figyelmét és érdeklődését, hogy az idegenforgalmat emeljük. [...] Kiállítások, ünnepi játékok, fölvonulások, előadások és versenyek egész során kell a jövő esztendőnek végighaladnia, de ehhez előre és tervszerűen készülni kell.”⁶³

Az időpont – az árvíz ötvenedik évfordulója – valóban alkalmas lehetett volna az ünnepi játékok megindítására, ám a javaslat ezúttal is süket fülekre talált. E cikket követően, elhatalmasodó betegsége miatt, Juhász Gyula nem foglalkozott többet a szabadtéri előadások ügyével.

Őszre hazatért Párizsból Hont Ferenc, és bekapcsolódott a Szegedi Fialatok Művészeti Kollégiumának munkájába. Csatlakozása hátterét Becskey Andor *Kortársakról* című könyve világította meg. „A Szegedi Fialatok Kollégiumának megalakulása összekapcsolódik az” illegális kommunista „párt új politikai programjával” – állította Becskey. „Így kap megbízást Hont Ferenc,

57 Délmagyarország, 1926. augusztus 13. Juhász: *Jedermann*

58 Délmagyarország, 1926. augusztus 31.

59 Bővebbet az eseményről: Sándor János: *Thália örökös jegyese – Juhász Gyula*, id. m.102-106.p.

60 Czímer József: *Közjáték*, Pátria Nyomda, Bp. 1992. 31.p.

61 Délmagyarország, 1927. május 11.

62 Délmagyarország, 1927. június 9.

63 Délmagyarország, 1928. augusztus 9.

hogy kapcsolódják a fiatalokhoz. 1929 őszén Szepesi Albert szegedi fogorvost jelölték ki összekötőnek, aki a fiatalokkal megkezdte a szervezett munkát. Feladatuk az volt, hogy megalakítsák az egyetemi sejteket. Később Szepesi segítségével beépültek a szegedi Szociáldemokrata Párt munkásotthonába.” Itt született „a legönállóbb csoport, a színházi, [...] s megalakult a Színházbarátok Egyesülete”.⁶⁴

Hont Ferencet „pártfeladata” annyira lekötötte, hogy a szabadtéri előadásokkal időlegesen nem foglalkozott. De nem foglalkozott vele a város sem s ezzel a csillagtetű színház ügye megrekedni látszott. A holtpontról csak 1929 júliusában történt némi elmozdulás, miután a Pesti Naplóban gróf Klebelsberg Kunó: *Munka, tudás és tőke* című cikke napvilágot látott. Az írás egyebek mellett az idegenforgalom fontosságára is felhívta a figyelmet. Ha „idegenforgalmat akarunk fejleszteni [...] európai látókör, az idegenforgalom titkainak ismerete, és megértés kell a dolgokhoz szélesebb körökben is” – írta Klebelsberg a pusztuló visegrádi vár szerteheverő kövei láttán. „Az én szememben a politikai hazugság szimbólumai ezek a visegrádi heverő faragott kövek.” S mert a vallás- és közoktatási miniszter Szeged országgyűlési képviselője volt, pozitív lehetőségként szegedi példát említett. „Most építjük a szegedi Fogadalmi templom körül az egyetem árkados terét, talán majd itt lehet a salzburgi dóm előtt folyt játékok mintájára népies és passiójátékokat rendezni”.⁶⁵

A cikke egyedül Hont figyelt fel, s ő a Széphalom-ban *Ünnepi játékok Szegeden* című írásával reagált rá. Dolgozatának két fontos megállapítása volt. Az egyik, hogy „a szegedi ünnepi játékok nem lehetnek a külföldi látványosságok utánezői,” a másik pedig az, hogy „ragaszkodni kell a misztérium előadások hagyományos színteréhez, a templom előtti térhez”.⁶⁶

A szegedi városvezetők – feltehetően szándékosan – nem vettek tudomást a Pesti Napló és a Széphalom cikkeiről. Az országban a húszas évek derekától színházi válság dúlt. A fővárosban még az UNIO színházak is csődbe mentek, s a krízis a vidéket sem kerülte el. Szentiványi Béla öt év küzdelmét összegző könyvéből tudjuk, hogy 1928-ban, Győrben „30 ember gyönyörködött a Képzelt beteg előadásán,” egy Pirandello bemutatón pedig „a színházban összesen hetvenhatan voltak. [...] De hogy a 76 személy kijöjjön, bele kellett számítani az ügyeletes rendőrtisztet, a két ren-

64 Becsky Andor: *Kortársakról. A Független Színpad története*, Magvető Könyvkiadó, Bp. 1974. 98-99.p.

65 Pesti Napló, 1929. július 28.

66 Széphalom, 1929. július – augusztusi szám, 263-65.p.

dőrt, a szabadjegyes szerkesztőket, tűzoltókat, pénztáros kisasszonyt, a mellette ülő adóellenőrt és a jegyszédőnőket” is.⁶⁷

A helyzet a Tisza partján sem volt jobb. „A vidéki színészet katasztrófa előtt áll” – jelentette ki Tarnay Ernő, a szegedi színház művezető igazgatója. „Szomorú helyzetben van a vidéki színészet – panaszkodott a sajtónak Pálffy intendáns. *Trianon ezt is tönkretette, és csak úgy tud megélni, ha támogató kézzel a hóna alá nyúlunk*”.⁶⁸ Ám a szegedi kassza üres volt, s a városatyák csupán szervezeti változtatással és a színészi fizetések csökkentésével tudták szanálni a színház anyagi helyzetét. Ilyen gazdasági viszonyok között egy új nyári színház megteremtésének esélye sem lehetett. A Játékok gondolata azonban továbbra is foglalkoztatta az embereket. Különösen az után, hogy a Dómot építő Rerrich Béla *Milyen lesz a Templom tér?* című cikke egy káprázatos Dóm előtti spektakulum képét varázsolta az újságolvasók elé. „Képzeljünk el egy egyházi ünnepet – írta Rerrich – mikor a papság az egyház páratlanul művészi ruháiban, stílusos ceremoniális menetben levonul a székesegyház hatalmas lépcsőzetéről, harangzúgás közepette és a nyitott templomkapun át kihangzik a hatalmas orgona játéka, és az egésznek keretet adnak a tér hatalmas árkádjai”.⁶⁹

Maga Klebersberg változatlanul szorgalmazta az Ünnepi Játékok megindítását, és Somogyi polgármesterrel egyetértésben Hevesi Sándort, a Nemzeti Színház igazgatóját bízta meg, döntse el, lehet-e a Dóm előtt előadásokat tartani? Hevesi egy rövid szegedi látogatás után határozott kijelentette: „Az új Templom tér nem lesz alkalmas passiójátékok megrendezésére túl nagy méretei miatt. [...] A színészek nem éreznének a közönséggel kontaktust és [...] nem produkálhatnának olyat, ami művészet”.⁷⁰ Ezzel a szabadtéri előadások szegedi sorsa megpecsételődni látszott. Ám ekkor az eseményekbe beleszólt az emberi kapcsolat és a politika.

Hevesi verdiktjére válaszul a Szegedi Szemle decemberi számában *A szegedi passió-játékok problémájának megoldása* címmel cikk jelent meg. Szerzője egyéb javaslatok mellett azt tanácsolta, hogy „a tervezett passiójátékokat éjjel, reflektorok misztikus fénye mellett tartsák meg”, úgy, hogy „tisztán hatásvilágítással [...] a rendező a főszereplőket és egy kisebb csoportot világít meg és így nincs szükség nagyobb tömegekre.” A kitűnő akusztikájú

67 Szentiványi Béla: *Kialvó Lángok. A vidéki színészet élet-halál harca Trianon után*, a szerző magánkiadása, 1933. 8.p és 51-52.p.

68 Szegedi Napló, 1928. július 24.

69 Délmagyarország, 1929. december 1.

70 Délmagyarország, 1929. december 13.

tér nagyságát pedig – javaslata szerint – „egy-egy könnyen összerakható és szétvehető vastribűnnel” lehet csökkenteni. Így Hevesi minden kifogása orvosolható lesz.⁷¹

Az írás a szegedi színház fiatal rendezője, Németh Antal doktor tollából való. Németh eredetileg a budapesti, majd a berlini egyetemen irodalmat és művészettörténetet tanult. A pesti egyetemen a görög színház esztétikáját Heckler Antal adta elő, akivel tanulóévei alatt elmélyült kapcsolata alakult ki. Németh szerencséjére, mert Heckler Klebelsberg Kunó unokatestvére volt.⁷² A Szegedi Szemlében megjelent javaslatok így eljuthattak – feltehetően Heckler ajánló szavai kíséretében – a miniszter asztalára, s ezek ismeretében továbbra is napirenden maradhatott a Játékok megvalósításának gondolata.

Hevesi nem kedvelte a reform-rendezőnek tartott fiatal Németh Antalt, mert tudta, az 1928-ban alakult Színházművészeti Stúdió egyik alapítója, és Reinhardt híve. A reformerekről pedig azt vallotta, hogy bár „Reinhardt továbbra is dicsérhetjük, mert sok szépet és nagyot teremtett, de a ripacs-rendezőknél azt a nemzedékét, amelyet az ő nevének fedezete alatt [...] szabadítottak rá [...] az eleven színészre, Európa szerte le kell söpörni a színpadról”.⁷³ S mivel a fiatal rendezőt máris riválisának tekintette, nem szívesen adta volna át neki az első szegedi szabadtéri előadás rendezését. Ezért Hevesi médszem utasította el véglegesen a Játékok gondolatát.

Az 1930-as évben a Templom téri előadások ügye háttérbe szorult. A város és a színház anyagi helyzete nem javult, és a meglévő kevés pénzt a Fogadalmi templom október 24-i megnyitása körüli ceremónia emésztette fel. A Játékok gondolatát egyedül az új színházigazgató, Kürthy György cikke tartotta életben. A Szegedi Szemlében megjelent írásában – Németh korábbi koncepcióját megerősítve – kifejtette, hogy „a bekerített tér pompásan felhasználható egy hordozható, felépítendő amfiteátrális körtribün céljaira, a templom [...] valamint a környező új épületek emeletei a [...] hangerősítő és a fényszórók elhelyezésére.” A nézőtér felépítéséhez megoldást is kínált. „A szétszedhető fa- és vastribűnt akár a város, akár a városban működő sportalukulatok, akár a katonaság, akár a klérus, vagy ezek valamelyes kooperációja teremthetik elő”.⁷⁴

71 Szegedi Szemle, II. évf. 39-40. sz. 1929. december 20. 2-4.p.

72 Semeczki Elek: *Németh Antal*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp. 1991. 26, 28 p.

73 Hevesi Sándor: *A rendező és a rivalda*, In: Hevesi Sándor: *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Gondolat Könyvkiadó, Bp. 1965.

74 Szegedi Szemle, III. évf. 20. sz., 1930. szeptember 4.

Csakhogy ezek közül egyiknek sem állt érdekében a Játékok megindítása, arról már nem is szólva, hogy elegendő pénzük sem lett volna hozzá. A reménytelen helyzetben ezúttal a politika segített.

A közelgő 1931-es év az országgyűlési választások éve volt. Klebelsberg gróf, mint a város országgyűlési képviselője úgy gondolhatta, hogy a szabadtéri játékok megindításával a választás évében látványos gesztust tehetne szavazói felé. Megelégedve hát a szegedi potentátok tehetetlenkedését, az 1930-as év végén saját hatáskörébe vonta a Játékok ügyét, bemutatandó darabnak kijelölte a *Magyar Passiót*, s a terv megvalósítására egy miniszteriális bizottságot alakított. 1931 tavaszán a bizottság Szegedre utazott, és a helyszín megtekintése után – ahová meghívták Németh Antalt is, de Hont Ferencet nem –, Hevesi Sándor kijelentette: „a tér kiválóan alkalmas a szabadtéri előadás megtartására.” Ekkor azonban ő még délutáni előadásra gondolt.⁷⁵

Hevesi pálfordulására a Szegedi Szemlében találunk magyarázatot. Németh jóval a bizottság látogatását megelőzően – amiről feltehetően Heckler Antaltól is tudott –, levélben megkereste Voinovich Gézá. Kérte, küldje el drámája kéziratát, „mert bizonyoságot akart arra nézve, hogy a Magyar Passió valóban kiválóan alkalmas-e a szegedi Dóm előtti szabadtéri előadásra. Az előadásra nézve azonban nem tehetett nyílt javaslatot, mert Hevesi Sándor dr. igazgató közölte”, ő akarja bemutatni a darabot. Így azután – tette hozzá a szerző –, „Városi Színházunk elesett a Templom-téri játékok országos jelentőségű rendezésének dicsőségétől”.⁷⁶

Ekkor már nem csak művészeket és kulturális vezetőket, de a lakosság műveltebb rétegét is foglalkoztatta a Játékok gondolata. „Szegednek trianoni helyzetében tízszeresen szüksége lenne [...] ízig-vérig magyar, elsősorban szegedi tárgyú és vonatkozású dolgoknak az előadására” – írta *Ünnepi játékokat a Templom térre* című cikkében Orosz Ferenc, csengelei tanító.⁷⁷

A közelgő választások felgyorsították az eseményeket. Hevesi látogatásának napján Somogyi Szilveszter vezetésével szabadtéri bizottság alakult, melynek Balogh István dr. és vitéz Shvoy Kálmán altábornagy is tagja lett. Balogh István – az 1945 után Balogh páterként ismert politikus – akkor a Szegedi Hírlapot és a Szegedi Katolikus Tudósítót szerkesztette, valamint a belvárosi plébánián segédlelkészként szolgált. Bár titulusa szerint segédlelkész volt, valójában az idős Várhelyi József pápai prelátus helyett ő intézte a plébánia ügyeit. Balogh a Játékok

75 Délmagyarország, 1931. május 5.

76 Szegedi Szemle, 1931. május 15.

77 Szegedi Szemle, 1931. március 31.

megindításának lelkes híveként – mint Roskó Sándor püspöki helynöktől tudjuk – „az első kettő létrejövetelében kezdeményező és annak megrendezésében társulási alapon szervező volt”.⁷⁸

Az ügy körüli eredményes buzgólkodását az altábornagy is megemlítette emlékirataiban.⁷⁹ Baloghra várt – egyebek mellett – az a kényes feladat, hogy engedélyt szerezzen Glattfelder Gyula püspöktől a Fogadalmi templom előtti előadások megtartásához. A hozzájárulást sikerült is megszereznie. A klérus megnyerésében minden bizonnyal segítette Shvoy, hiszen testvére, Lajos, Székesfehérvár püspöke volt.

Az ötvenéves Shvoy Kálmánt 1930 májusában nevezték ki a szegedi vegyesdandár parancsnokává. A szigorú, tehetséges katonatiszt nagy színházbarát hírében állt. S ha hinni lehet Ignác Rózsa *Homoki vörös* című kulcsregényének, melyben Glosz Gaszton dandártábornokként szerepel, akkor Birs Biri, azaz Kiss Manyi szeretője volt. Shvoy vállalta, hogy a honvédelmi miniszter engedélyével, katonáival felépítteti a színpadot és a nézőteret, statisztériát és zenekart biztosít, valamint szakembereket küld a telefon és a világítás szereléséhez, éppen úgy, mint azt később, 1933-ban is tette.⁸⁰

Májusban nyomós gazdasági érvek is elhangzottak a Játékok mellett. A leendő szabadtéri előadások anyagi hasznára utalt Pásztor József, amikor így írt: „A szabadtéri játékokat állandósítani kell. [...] A szabadtéri játékokon busásan lehet és kell megkeresni a városnak és lakosságának azt, [...] amit az egyetemre és a Templom térre elköltött és még el kell költenie.”⁸¹

A nézőtérrel kapcsolatban egy szegedi, május 26-i megbeszélés után Kertész K. Róbert államtitkár a következőket mondta: „A jövő évtől kezdve ünnepi játékciklust rendszeresítünk Szegeden, amely felöleli a nyíltszínpadi játékok minden formáját. A Templom-tér nézőterét ugyanis igen könnyű lesz megforgatni, úgy hogy a közönség háttal üljön a templomnak. Ebben az esetben a játéktér hátttere az árkádos kémiai intézet lenne, amely szintén jól és könnyen kiképezhető erre a célra. Így meg van a lehetőség arra is, hogy világi vonatkozású darabok kerüljenek színre egészen reinhardti elgondolás szerint.”⁸² A nyilatkozat Németh Antal hasonló elképzelésének ismeretére utal.

78 SZCSPL PHEI 148/1943. In.: Miklós Péter: *Város, egyház, társadalom, Balogh István államtitkár* 179.p.

79 *Shvoy Kálmán titkos naplója és emlékirata 1918-1945.* Kossuth Könyvkiadó, Bp. 1983., 117.p.

80 *Shvoy Kálmán titkos naplója és emlékirata 1918-1945.* id.m.

81 Délmagyarország, 1931. május 16.

82 Délmagyarország, 1931. május 27.

Klebensberg Kunó választási kortes-körútján az Alsóvárosi Népkörben június 9-én már a Templom tér idegenforgalmat növelő szerepéről és a jövőről beszélt. „El lehetne a Templom téren játszani a Hunyadiak küzdelmét a kereszténység védelmében, ami felkeltené az egész világ figyelmét. – mondta. *Herczeg Ferenc ígéretet is tett, hogy meg fogja írni ezt a szabadtéri játékot.*”⁸³

Június elején az altábornagy megkapta a miniszter engedélyét, ezzel elhárult az utolsó akadály is a Játékok megindítása előtt. A katonaság június 8-án megkezdte a színpad építését és a tribünök felállítását, melyek nélkül a szabadtéri játékok megrendezése lehetetlen lett volna. A munkálatokat Shvoy Kálmán személyesen ellenőrizte.⁸⁴

A Dóm előtti első előadás 1931. június 13-án, valóban csillagtető alatt kezdődött, mert a *Magyar Passiót* nem délután, ahogyan Hevesi tervezte, hanem Németh Antal javaslata szerint, sötétedés után játszották.

A fentiek ismeretében bátran kimondhatjuk, hogy a Játékok létrejöttében nem Hont Ferenc játszott a döntő szerepet. A megvalósuláshoz kellett Juhász Gyula következetes sugalmazása, Németh Antal teremtő alkotókészsége, és Shvoy Kálmán gyakorlati segítsége, mert ezek nélkül a Szabadtéri Játékok előadássorozatai 1931-ben még nem indulhattak volna meg.

83 Délmagyarország, 1931. június 9.

84 Szegedi Új Nemzedék, 1931. június 10.

MŰVÉSZET

Gyüdi Sándor

SZABADTÉRI OPERAJÁTSZÁS – OPERAJÁTSZÁS A SZABADTÉRIN

Mivel karmester vagyok, így elsősorban zenei szempontból (zenetörténeti, illetve a zenei hangzás felől) vizsgálom meg a témát, de hozzá kell tennem, hogy egyrészt a szabadtérit környező épületekben szocializálódtam Szegeden, másrészt az egyetemem a Természettudományi Karon végeztem matematika-fizika szakon, és bár a gondolatmenetemben a zenéé a főszerep, lesznek ezekre az adottságaimra utaló kitekintések. Személyes közöm is van a Szegedi Szabadtéri Játékokhoz, másfél évtizedig karigazgató voltam, és az operaelőadásoknál még ennél is hosszabb ideig a tér hangosításának zenei rendezője.

Mindenki számára nyilvánvaló, hogy az európai színházi művészet gyökerei a görögöknél keresendők, ahol a színház egyszerre jelentett szabadtériti és zenés produkciókat. Ha néhány mai, görög eredetű színházi szakkifejezést nézünk, a *kórus* szó például nem zenét és nem éneklést jelent, hanem azt, hogy táncolunk. Vagy a *tragédia* szavunk, ami nem jelent semmiféle mai értelemben vett tragikusot, hanem a *tragosz* és az *ódé* szavakból származik (*kecskebak, ének*), így eredetileg bakkecske-éneket jelentett. Az *orchestra* szó sem zenekart jelentett, hanem a színpadnak azt az első részét, ahol a kórus foglalt helyet, tehát nem a zenekar, hanem a kórus. A *dráma* is a görög színház szava, a *dran* alakból származik, ami azt jelenti, hogy cselekszem. Ez azt jelzi, hogy a színházi művészet gyökerei Dionüszosz isten tiszteletéhez, a hozzá kapcsolódó meglehetősen profán ünneplésekhez nyúlnak vissza.⁸⁵ Amikor az istenek ünnepléséből kialakult az, hogy nem pusztán csak elmesélünk, hanem párbeszédesebb formában előadunk egy történetet, akkor jelent meg a dráma, mint az egyik műnem (a másik kettő, mint tudjuk, a líra és az epika).

A *szabadtéri színház* egyértelműen *szabadtéri zenés színház*, és ez az európai színházi művészet gyökere. Az opera műfaja, ami a XVI-XVII. századok fordulóján alakult ki Itáliában, ugyanígy a drámai cselekményt és az éneket, táncot, hangszereket együtt jelenti, de jelentősen különbözik a görög színházától. Legfőképpen abban, hogy a funkciója szerint nem közös istentisztelet (egyben a nép

⁸⁵ Dionüszosz a természet, az élet újjászületését uralta, erre utalnak növényi jelképei (repkény, fenyő), állati szimbólumai (bika, oroszlán, kígyó, bakkecske), és az életerő legfontosabb elemei, amelyeket hozzá kötöttek (víz, csírák, vér, sperma).

nevelése, ha úgy tetszik kollektív pszichoterápia),⁸⁶ ahogy az attikai görögöknél volt, hanem ekkor már a vezető rétegek exkluzív műélvezetének szolgálata. Ebből az is következik, hogy nem olyan tömeges eseményt jelentett, mint a görög színház (pl. az epidauroszi színház nézőterén 14 ezer látogató fért el). Az akkori városállamok populációjához képest igen nagyarányú volt a részvétel a szabad polgárok körében. Azt is lehet tudni, hogy a színházlátogatást az állam jelentősen támogatta, hosszú sorok kígyóztak a pénztár előtt, azért, hogy a polgárok felvegyék a pénzt, amit a látogatásért kaptak. (A *theorikon a színházlátogatás miatt kiesett munkanap így kiesett jövedelmét pótolta.*⁸⁷ A szerk.) Az állam úgy vélte, a polgárokra jó hatással van a színház, jobb emberek-polgárok lesznek, kisebb lesz a kriminalitás, kevesebb a pszichés betegség, és ez valószínűleg így is volt.

Ezzel szemben az opera kialakulásánál Itáliában nem ez a nemes, közösségi cél volt a vezérelv, az új műfaj egész egyszerűen a patrícius családok szórakozásának volt a része. A funkció eltért a görögtől. Ebből következően a helyszín is teljesen más volt: az operát nem szabadterre szánták, mint másfélezer évvel azelőtt, és nem is akkora nézőközönségnek. Az opera-előadás helyszíne kezdetben a főurak, patrícius családok rezidenciái voltak, és a meghívottak jelentették a közönséget,⁸⁸ később pedig külön erre a célra épített kőszínházak.

Ebben a kialakuló műfajban a zene funkciója sem felelt meg a görög színházakéval, ebből következően más volt a szövete is. A görög színházban a zene elsősorban *unisónó*, azaz egyszólamú zene volt, és a szövegek egyfajta recitálása volt a jellemző, mintegy kommentálása a drámai eseményeknek. A kórus nem résztvevője volt a cselekménynek, nem is reagált a történetekre, inkább kommentált és táncolt – mint ahogy mondtam, a *kórus* szó eredetileg *táncolást* jelentett. A hangszerek a koreográfia alapját jelentő muzsikát adták.

86 Az attikai tragédiák mitológiai történeteket dolgoztak fel, amelyek mindenki előtt ismertek voltak, de a kórus is elmondta, mikor mi történik (így a cselekmény feszültségéről még nem beszélhetünk). Az előadások azt tudatosították, hogy sorsát senki sem kerülheti el, és az ember egyetlen életfeladata a saját sorsa felismerése és beteljesítése. Ebben az értelemben nevezhetjük a görög színházat gyógyítóknak, kollektív pszichoterápiának.

87 Athén fénykorában ez két *obolosz* (a legkisebb méretű réz pénzérme) volt. A theorikont a makedón veszély miatt szükséges fegyverkezési kiadások emelkedésére hivatkozva Démoszthenész törölte el, i.e. 330-ban.

88 A XVI-XVII. századok fordulóján a firenzei gazdag patrícius, *Bardi* gróf palotájában rendszeresen összegyűlő *Camerata* kör alkotta meg az opera fogalmát, illetve műfaját. A *Camerata* valójában két csoport volt. *Bardi* gróf köre inkább a teoretikusokat tömörítette, *Jacopo Corsi* valamivel későbbi köre már fél-professzionális zenészekből állt, és a zenejátászás gyakorlatára fókuszált.

Milyen gyökérből alakult ki az itáliai kora-barokk opera? Nem a kora görög színházi zenéből, hanem a *madrigálból*,⁸⁹ aminek előadása Itáliában ekkor már profi zenészeket feltételezett, bár akkor még nem merült fel a kifejezés drámaiságának igénye. Ennek az igényes, nagyon tudós (mondhatni: akadémikus jellegű), *polifon* madrigál ellenpontjaként jelent meg a *monódia*, az egyszólamú ének egyfajta hangszerkísérettel. Ebben nem egyenrangú szólamok szövetében hangzott a zene, hanem a *basso continuo*⁹⁰ (egy basszus hangszeren), és egy akkordokat játszó billentyűs hangszer (jellemzően csembaló, orgona, vagy lant) kísérte az éneket. Mindez már kifejezetten a drámai kifejezést szolgálta. Kialakultak olyan zenei panelek például a szörnyülködésre, az öröme, a fenyegetésre, az aggodalomra, a szerelemre és egyéb hangulatokra, amelyek egészen a huszadik századig meghatározták az operaszerzők technikáját, gondolatvilágát.

Az első nyilvános operaház is Itáliában nyílt meg, Velencében a *San Cassiano*, 1565 körül, magán-színházként, közszínházzá és operajátszó helyé pedig csak 1637-ben vált, amikor az opera már nem volt vadonatúj műfaj. Ezekről az operákról nagyon keveset tudunk, és bár az első operaként Monteverdi *Ofreo*-ját szokták emlegetni 1607-ből, de már korábban is mutattak be operát,⁹¹ ám mivel ezek kezdetben nem nyilvános előadások voltak, így nincs róluk pontos feljegyzés. Monteverdi operáiról sem maradtak fenn feljegyzések, a partitúrák nagy része elveszett, nem így a *Poppea megkoronázása*.⁹² *Ebből következtetni tudunk arra, hogy Monteverdi milyen hangszereket képzelt el a különböző szólamokra. Akkoriban nem olyan részletességűek voltak a kottalejegyzések, mint ma, a dinamikát és a tempót sem nagyon jegyezték. Általában a szerző vezette a próbákat, és ő mondta meg, hogy mit és hogyan kell játszani. A Poppea megkoronázásának partitúrájából azonban tudjuk, hogy milyen hangszerek játszottak, és ezek lényegesen különböztek az ókori görög hangszerhasználatától. A basso continuo meghatározó volt, jellemzően vonósok játszottak, míg a antikvitásban leginkább sípokat és pengetős hangszereket használtak.*

Személyes véleményem szerint az európai kultúra egyik legmagasabb rendű terméke az opera. Állandósult formákat, állandósult apparátust

89 A *madrigál* irodalmi ihletésű, többszólamú, énekes műfaj

90 Szó szerint: *szakadatlan basszus*, ami egyenlő értékű hangokban (negyedekben vagy nyolcadokban) mozog.

91 Más zenetudós kutatók szerint az első opera a fentebb már említett firenzei *Camerata Corsi*-féle körében működő *Jacopo Peri Daphne* című műve, 1598-ból. (Eősze László: *Az opera útja*, Zeneműkiadó, Bp. 1972.)

92 Velencei időszakában Monteverdi több operát is komponált, de ezek közül csak kettő maradt fenn, az *Odüsszeusz hazatérése* és a *Poppea megkoronázása*. (Till Géza: *Opera* Zeneműkiadó, Bp. 1985.)

jelent. A zenekar, bár a fejlődés során folyamatosan bővült, de alapvetően egy szimfonikus zenekar, és ma is ugyanazokból a hangszercsoportokból áll, mint a műfaj kialakulásakor. A repertoár természetesen folyamatosan bővül az idők során, de van a műfajnak egy olyan törzssanyaga, amit még ma is játszanak. Kifejezetten az opera előadására építettek speciális épületeket,⁹³ az igazi színházak – leszámítva a spanyol *corral* színházakat – a XIX. századig mind operaházak voltak.

Az opera tehát az európai kultúra szempontjából különleges jelentőségű műfaj. Ezt demonstrálja a közismert a vita Goethe és Schiller, illetve a polgárosodás korának művészet-ideológusai között az operáról. Előbbiek szerint a színháznak általában nem az a feladata, hogy leképezze a valóságot, hanem az, hogy egy önmagában koherens esztétikai minőséget teremtsen. Ezt Goethe az opera példáján mutatta be, amit a polgári ideológusok hevesen támadtak, mondván, az égvilágon semmi köze sincsen a való élethez, ezért úgy ahogy van, merő képtelenség. Ezzel szemben Goethe szerint az opera *éppen ettől* kínálja a tökéletes műalkotás lehetőségét – mert tényleg semmi köze a valósághoz, ezért aztán nem is kötik annak korlátai –, mert tökéletesen autonóm esztétikai értéket teremt. Ők Schillerrel tudatosan nem a *való*, hanem a *lehetséges* világot kívánták megmutatni, mert úgy vélték, az emberi személyiség kibontakoztatásának legfőbb eszköze az esztétikai nevelés, a „*kiművelés*” (*Bildung*), és ezen a területen éppen a színház teheti a legtöbbet.⁹⁴ Remélem, hallgatóim előtt az eddigiekből teljesen nyilvánvaló, hogy jómagam melyik oldalon állok.

Előadásom második felében arról beszélek, hogy mi történik akkor, ha az opera, ez a csoda kikerül a szabadba. Mint mondtam, az elit műfajként született meg, természetes tere a főrendek – uralkodók, hercegek, patríciusok – palotáinak termei voltak. Az előadásokat egy viszonylag szűk kör élvezte, az uralkodó és udvartartása, vagy a patrícius családja és meghívott vendégei, de semmiképpen sem több száz fős tömegek, mint az attikai amfiteátrumokban, a *corral* színház városi terein, vagy akár a *Theatre Globe* udvarán és ácsolt karzatain.

A szabadban számos nehézséggel kell megbirkózni. Itt vannak a meteorológiai problémák, például a hőmérséklet errefelé korántsem állandó, mint Hellasz-

93 Például a Bayreuth-i színház kifejezetten Wagner *Ring-tetralógiájának* bemutatására épült, és a szerző eredeti elképzelése az volt, hogy a premierek után elégetik a partitúrákat és lebontják a színházat.

94 A gondolatot, mások mellett, Wagner vitte tovább. De ugyanerről írt Hamvas Béla is, aki a „*művelés*” fogalmát (azaz a *kí-*, vagy *megművelést*) mindig „*felemelés*”, azaz „*megnemesítés*” értelemben használta.

ban, olykor váratlanul a nyakunkba zúdul a nyári zápor. A páratartalom nagyban befolyásolja a hangszerek hangját és az előadók éneklőképességét, a szél pedig elviheti a kottákat, de ez még a legkisebb baj, a nagyobb az, hogy a hangterjedés sebességét is befolyásolja, a zúgását pedig az érzékeny mikrofonok befogják és felerősítik.

Vannak színpadtechnikai nehézségek is. Például szabadtéren nincsen zsinórpadlás, pedig a színpadi díszletek rögzítésének nagyon fontos módja az, hogy ne csak alul legyenek lefűrva, hanem függeszthetők is legyenek, a hátulról támasztó lécs-, vagy fémszerkezetek mellett. Nincsen függöny sem, bár itt, Szegeden már voltak olyan előadások, ahol a rendezői koncepcióból kiindulva alkalmaztak függönyt. Kerényi Imre rendezte azt a *Bánk bánt*, amihez külön épült egy szép húzópálya, amivel a függönyt lehetett szét- és össze- mozgatni, mondván ma már egy rendes operának így kell kezdődnie. A szabadtéri színpadokon nincsen süllyedő, és nincsen oldalszínpad se, általában a takarás igen nehezen oldható meg, azokat tehát, akiket illik eltakarni (akik éppen a színpadra igyekeznek vagy a műszaki embereket) egyáltalán nem könnyű láthatatlanná tenni. Általában nincsen forgószínpad – bár Szegeden van –, ezért a díszletforgatás (a jelenetek helyszínváltásai) nagyon nehéz és költséges módon oldható meg. A világításnak is megvannak a maga komplikációi, például a nap járása miatt szabad téren egészen késő estig is világos lehet.

Mindez azonban semmi ahhoz képest, hogy milyen akusztikai nehézségeket jelent egy szabadtéri operaelőadás. Kezdjük egy kis fizikával – mint említettem, ez alapdiplomám egyik szakja. A hangterjedés szempontjából a *szabad tér* az azt jelenti, hogy ez egy nagyon *csillapított közeg*. A hanghullám, mint mindenfajta hullám terjedése közben, az intenzitás a távolság négyzetével arányosan csökken. Tehát *kétszer* akkora távolságban *négyszer* kisebb az intenzitás (azaz a hang ereje és minősége együtt). Ezt valahogy kezelni kell, például a kőszínház ezt úgy teszi, hogy kihasználja az ún. *visszaverődéseket*, azaz lényegében meg többszörözi a hangot, de azért olyan hosszú *hangutak* nem keletkeznek. Zárt terekben a merev falakon történő visszaverődések a hanghullámok irányát és fázisát változtatják meg. De a kőszínház tere nem túlzottan nagy, a termék akusztikáját pedig gondosan megtervezik, ezért a hanghullámok problémája kezelhető.

Teljesen más a helyzet szabadtéren, ahol nincsenek visszaverődések – kivéve az ókori amfiteátrumokat (pl. a veronai Aréna), amelyekben bár

a kőszínházhoz képest korlátozottan, de vannak⁹⁵ –, így nincs hang-többszöröződés, van viszont távolság, ami mint már mondtam, négyzetesen rontja a hang intenzitását.

Egyes hangszerek hallhatósága szabadtéri körülmények között jelentősen más, mint kőszínházi körülmények között. A közeg másfajta hatással van egy trombitára, mint például egy brácsára, vagy mondjuk a hárfára. Az énekhang pedig kifejezetten előnytelen helyzetbe kerül, terjedése csillapítatlan közegben különösen veszélyeztetett. Például *hangszínváltások* keletkeznek, és itt nem pusztán arról van szó, hogy a hangot halkabban halljuk, ha messzebb vagyunk, hanem a távolság megváltoztatja a hangszínt is. A hangjelenségnek ugyanis vannak olyan fizikai tulajdonságai, amiket szét tudunk választani. Ilyenek például a már említett intenzitás, vagy a frekvencia, a spektrum. Ezek nem egy az egyben függenek össze az érzett oldal tulajdonságaival, vagyis nem úgy van, hogy például a hangosságérzetünket csak az intenzitás határozza meg, vagy a hangszínérzetünket csak a spektrum. Hanem úgy van, hogy *minden* fizikai tulajdonság befolyásol *minden* érzett oldali tulajdonságot. Tehát azzal, hogy egy hangszernek a másikhoz képest viszonyított hangterjedése során a hangjának intenzitása jobban csökken, az hatással van a hangszínérzetünkre is, sőt, a hangmagasság-érzetünkre is.

Azok a hangszerek, amelyek közvetlen közélről tökéletesen össze vannak hangolva, azok a hangterjedés során egyre növekvő távolságban, bizony, egymáshoz képest, már hamisan szólnának, pontosabban hamisnak hallanánk őket.

Mindebből az is következik, hogy az általam eddig csodálattal emlegetett zenei arányrendszer, az a kifinomult harmónia és kikristályosodott hangzások, ami egy operapartitúrát jellemez, az egy szabadtéri előadásban *mindenképpen és szükségszerűen* felborul. Az operajátszás nem szabadtéri műfaj.

Lehetetlen tehát az európai klasszikus zenét szabadtéren játszani?

Nyilván nem, de az nem mindegy, hogy mit, és hol. Mindig is voltak kerti mulatságok, szerenádok, ünnepségek, szabadtéri zenélési alkalmak, és ezekhez magától értetődő természetességgel tartoztak kialakult műfajok, hangszeres együttesek, és születtek erre speciális művek. Aadekvát együttesek voltak például a fúvószenekar, vagy a rezesbanda. Általában véve azt kell mondanom, hogy nem igaz az a mondás, hogy a méret nem számít: ebben az esetben nem mindegy a hely

⁹⁵ A görög amfiteátrum nézőtere meredeken emelkedik, nemcsak hogy mindenki lássa a kórust és a színészeket, hanem hogy ki tudja használni a felfelé áramló meleg levegő hangerősítő hatását is, és hogy a hangterjedés útjába további visszaverődéseket vigyenek be. A szereplők maszkokat viseltek, nemcsak mert a távolság miatt a mimikának eleve nem lehetett semmi jelentősége, hanem mert a maszkoknak fontos akusztikai (hangerősítő) szerepük volt a szájrészen kialakított tölcseréven.

mérete, és az előadó zenekar mérete sem. Nagyobb helyre nagyobb együttes kell, és be kell látni: bizonyos területi méretek felett már nem érdemes, nem éri meg operaelőadást tervezni.

Egyáltalán miért merült fel, hogy játszunk szabadtéren? Nyilván elsősorban a milió az, a mediterrán város nyáresti hangulata, ami ebben meghatározó, de vannak olyan művek is, amelyek a szabadban játszódnak.

Meteorológiai problémákra nem nagyon létezik megoldás. Befedni a teret butaság – akkor már egyszerűbb bemenni a kőszínházba –, viszont van egy bombabiztos megoldás, az esőnap. Színpadtechnikai kérdésekben meg kell kötni a szükséges kompromisszumokat, és ki kell használni az adottságokból eredő előnyöket: szabadtéren például be lehet hozni lovat, elefántot, leszállhat helikopter, esetleg nem is kell grandiózus díszleteket építeni, például egy templomot a Dóm téren biztosan nem.

Az akusztikai kérdések közül az első és legfontosabb: kell-e a Dóm téren hangosítás? Eredetileg nem volt, a sokat hivatkozott nagy elődök operái hangosítás nélkül szólaltak meg. Mi az, ami változott? Az egyik a városi alapzaj, amiben benne élünk, így alig észleljük, de a valóságban erőteljesen megemelkedett a szintje. Gondoljunk csak bele: 1959-ben, a háború utáni újrainduláskor a mai helyzethez képest vajon mekkora volt az autóforgalom Szegeden? Mennyi turista jött a városba, hány éttermi-, kávéházi terasz szolgált ki őket? Ma a nyári estéken, különösen pénteken és szombaton legalább éjfélig pezseg az élet a belvárosban, az utcák tele vannak fiatalokkal, mindenki vidám, és mindenki beszél (kiabál, énekel). Ehhez képest '59-ben, de a '60-as, '70-es évtizedekben is síri csönd honolt a szabadtéri környékén.

A másik tényező a közönség hangminőség-igényének megváltozása. Ma már az operabarát otthon, kényelmesen, a saját digitális high-tech eszközei segítségével a legkiválóbb minőségben hallgathatja a legnagyobb sztárokat, és még a drága belépőjegyet sem kell megvennie hozzá. Nem kell aggódnia az eső miatt, nem zavar be a szél vagy a páratartalom, nem hallatszik háttérzaj. *Ehhez képest* kell a szabadtérinek versenyképes produkciót kínálnia, ami egyrészt könnyű, mert az élő előadás élménye össze sem hasonlítható a zenehallgatással, másrészt viszont nagyon nehéz, mert a színházi hangminőségnek meg kell egyeznie, de legalábbis nem szabad nagyon elmaradnia a zenehallgatásától. Különben miért fizetné ki a néző a belépőjegy(ek) borsos árát?

A hangerő-igényünk is más. A világ felgyorsult körülöttünk, sokkal több minden történik velünk és mellettünk egyszerre és gyorsabban, ezzel együtt zajosabban is, mint 20, vagy 30 évvel ezelőtt. Nem vagyunk képesek egyszerre mindent befogadni, így a régi igazság érvényesül: az nyeri el a figyelmünket, ami képes a többi túlharsogni. Erre a jelenségre még rásegítettek az utóbbi

évtizedek divatos popzene-stílusai is, amelyeket nem éppen a visszafogott, halk elegancia a jellemez. Mai világunk verhetetlen ideái az erő és a gyorsaság, ezek jól tükröződnek a legegyszerűbb médiareklámokban is: a szereplők hadarva kiabálnak. (Az értelmesebb kisebbség talán elgondolkodik azon, hogy hová is sietünk, és miért is?)

Mit tud, és mit nem tud a szabadtéri operajátszás egyre korszerűbb hangosítása?

Nem tudja azt, hogy a közvetlen hang és az erősített hang viszonya helyfüggő. Meghatározó a szabadtéri színház tere, annak mérete (távolságok) beépítettsége (visszaverődések), az előadás természeti és mesterséges körülményei (időjárás, páratartalom, szél, városi háttérzaj, és így tovább). Zavaró, hogy az énekeseket nem sztereóban halljuk, miközben a nagyzenekart igen. Végezetül azt kell kijelentsem, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékok jelenlegi hangosítása világszínvonalú, de még ez sem jelenthet tökéletest, éppen az említett tényezők miatt. Nem vitás, hogy a mai kor adottságai és körülményei között kockázatos vállalkozás az opera igényes kiállítása a Dóm téren, de amíg erre igény és lehetőség is van, addig ésszerű határok között vállalni kell. A zene az emberi élet minőségének fontos alkotóeleme. Ahogy Hamvas Béla írta: „A zene az embert kiegyenesíti, mondják a kínaiak, a zenében megtanulja az ember, miképpen kell együtt élni. Vagyis a zenében tudja meg az ember, mi a közös élet harmóniája”.⁹⁶

⁹⁶ Hamvas Béla: *Az öt géniuszt. In.: Magyar Hüperion II.* Életmű kiadás 16. kötet, Medio Kiadó, 2002.

Gajdó Tamás

KÖNNYED NYÁRI SZÓRAKOZÁS – Magyar operettek a Dóm téren, 1959–2014

„Csaknem negyedszázados megszakítás után szombat este ismét felcsendült a fanfár a szegedi Dóm téren, s ezzel Kállai Gyula elvtárs üdvözlő szavait követve hatezer néző jelenlétében megkezdődtek az 1959. évi Szegedi Szabadtéri Játékok” – írta Liebner János az *Élet és Irodalom* című hetilapban.⁹⁷

Az újrakezdés azonban nem volt ennyire egyszerű, komoly munka előzte meg, s nem a szervezés feladataival kellett elsősorban megbirkózni – a játékok létjogosultságának ideológiai hátterét kellett megteremteni.

„A tömegek szocialista nevelésének iskolája”

Az eszmei megalapozás a Tiszatáj című lapban 1958 októberében kezdődött Siklós János írásával.⁹⁸ Siklós először *Az ember tragédiájának* szegedi előadás-történetéről szólt, ezt követően Kacsóh Pongrác *János vitéz* című daljátékának repertoár-ra emelését indokolta. Természetesen nem azzal érvelt, hogy Madách és Kacsóh műve biztosítja a Szegedi Szabadtéri Játékok folytonosságát, ellenkezőleg: tudomást sem vett arról, hogy a *János vitéz* 1936-tól kezdve folyamatosan szerepelt a műsoron. A választást így indokolta: „És hol lehetne alkalmasabb helyen színre vinni a János vitézt, a tipikusan alföldi szereplőt, az Alföld tanyavilágából kipattant Kukorica Jancsit? A miliő, az alföldi atmoszféra, a nyáresti csillagos ég, a Dóm előtti tér kitűnő akusztikája együttesen adják a »szegedi specialitást«.”

Csak zárójelben: Petőfi egyáltalán nem említette az Alföldet és a tanyavilágot elbeszélő költeményében.

Siklós leszögezte, hogy a szegedi szabadtéri játékoknak magas színvonalú művészi produkcióknak kell lenniük, hogy a hazai és külföldi látogatók igényét kielégítsék. Ehhez hazánk élvonalbeli művészeinek fellépésére van szükség. Az írásban azonban jóval több a tagadás, mint a szabadtéri játékok új karakterét meghatározó ismertetőjegy. Az 1956-os forradalom utáni kultúrpolitikai küzdelemben kiemelt szerepet szántak a szegedi játékoknak – ezt bizonyítja, hogy olyan szenvedéllyel támadták az 1930-as évek második felének művelődéspolitikáját,

⁹⁷ Liebner János: *A szabadtéri játékok zenei eseményeiről.* *Élet és Irodalom*, 1959/31. 9.

⁹⁸ Siklós János: *Legyen Szeged Kelet és Nyugat kultúrájának találkozó helye.* (Gondolatok a jövő évben sorra kerülő szegedi szabadtéri játékok megrendezéséről.) *Tiszatáj*, 1958/10. 7.

mint 1949-ben a kulturális forradalom kitörésekor: „száműzzük a játékok műsorából a giccset és a világnézeti zagyalékat, amelyet a Horthy–Klebensberg kultúrpolitika kevert bele a szabadtéri játékok műsorába.”⁹⁹

S hogy még véletlenül se gondolja senki, hogy 1959-ben ott folytatják Szegeden, ahol 1939-ben abbahagyták, a Tiszatáj 1959. júliusi számában – ne a mai formátumra gondoljon senki – Szabolcsi Gábor tollából *Nép és színház* címmel kolumnás vezércikk jelent meg.

Ugyanebben a lapszámban Vaszy Viktort, a játékok zenei vezetőjét Domonkos Imre kérdezte, s ebben az interjúban az újságíró visszatért az 1930-as évek előadásaihoz: „A János vitézt 1936-ban is színre vitték már a Dóm téren [...] meglehetősen sekélyes, »gatyaszárlengető«, »hortobágyi vad és mélymagyar« néplátásban leledző rendezési elvek szerint”.¹⁰⁰

Szerencsére a kommunista párt kultúrpolitikája a magyar színházművészet haladó hagyományai közé sorolta a *János vitézt*, s 1949. december 26-án az Operaház a Városi Színházban (a mai Erkel Színházban) Mikó András rendezésében mutatta be a nagy sikerű daljátékot. Kacsóh Pongrác zenéjét Kenessey Jenő újrhangszerelte, aki megzenésített Petőfi-versekkel ki is egészítette a színhátékot. Karinthy Ferenc az osztályharc szellemében erősen aktualizálta a szövegválogát – Jancsit a kulákok őrjék el a faluból például –, és elhagyta a mű utolsó jelenetét. János vitéz és Iluska nem tér vissza Magyarországra, hanem Tündérországban maradnak, ahogyan Petőfi megírta.

Ez a bemutató határozta meg évtizedekre a *János vitéz* előadásait, Szegeden is ennek szellemében rendezte a művet Szinetár Miklós 1959. július 26-án. S ennek a színháték műnek az ismeretében így nyugtatta meg az Tiszatáj olvasóit Vaszy Viktor: „eszmei koncepcióiban, színpadi megoldásaiban, dramaturgiai és formai eszközeiben méltó tolmácsolója lesz Petőfi mondanivalójának. [...] lefaragván a [...] giccses, bécsi operett-sablonokat, egy valóban tiszta magyar daljátékot vihetünk majd a közönség elé, mely méltó módon illeszkedik bele az igényes, magas színvonalú, nemzetközi színvonalú műsoranyagba.”¹⁰¹

A szabadtéri játékokra érkező közönség jó része nem olvasta ezeket a nyilatkozatokat. Jegyet váltott az előadásra, mert a művet legenda övezte: az 1904-ben megrendezett ősbemutatót követően százhatvanötöt játszották megszakítás nélkül a darabot; erre a magyar színházi életben nem volt példa. Öt hónap alatt kétszáz ezren látták az előadásokat, mialatt a zenés játék szövegéből egymillió,

kottájából pedig félmillió példány fogyott el. De legenda övezte az előadás címszereplőjét, Sárdy Jánost is, akinek népszerűsége ebben az időben Jávor Páléval vetekedett. De a többi szereplőt – Házy Erzsébetet, Fodor Jánost, Rajz Jánost, Gencsi Sárít, Gobbi Hildát, Domahidy Lászlót és Hlatky Lászlót – is jól ismerték a kalákában televíziót néző szerencsések és a néprádiót hallgató tömegek.

Az előadás aztán a régi külsőségek között – birkanyáj, pulikutya, lovas huszárok – aratott sikert, s a daljáték állandó darabja lett a szegedi repertoárnak; 1961-ben Békés András, 1968-ban Kertész Gyula, 1973-ban és 1974-ben Horváth Zoltán rendezte.

A játékok újraindulásának második esztendejében újabb magyar operettel gazdagították a repertoárt. Valószínű, hogy Farkas Ferenc Kossuth-díjjal jutalmazott *Csínom Palkó* című művét alkalmasabbnak vélték a dicső magyar múlt romantikus, látványos felelevenítésére, mint a *János vitézt*.

A daljátékot 1950-ben a rádió sugározta, majd a közvetítés nagy sikere nyomán 1951. február 20-án az Erkel Színházban Mikó András rendezésében vették színre. A szövegválogát írója, Dékány András, 1960-ban a Film, Színház, Muzsika újságírójának elmondta, hogy a szegedi előadásra átdolgozzák a darabot: „Szeged színházi hitele megnőtt a világ előtt. Bizony, »drukkos érzés« arra gondolni, hogyan fogadják majd a Dóm előtt a Hunyadi és a Tragédia mellett a *Csínom Palkót*.”¹⁰²

A daljátékot Szegeden is Mikó András rendezte, ráadásul az esőzés miatt 1960. július 25-én a *Csínom Palkó*val nyitották meg a Szegedi Szabadtéri Játékokat. A Magyar Nemzet hosszú tudósításban, kritikában számolt be azt az előadásról. Ebben az írásban Asztalos Sándor kiemelte, hogy a nemes hangvételű, őszinte lírájú, ízig-veéig színpadi mű, a *János vitéz* mellett kétségtelenül a legjobb daljátékunk. „Örömmel hallottuk újra ezt a természetes, dallamos, valóban százezrek szívéhez szóló muzsikát, amelynek éppen ebben a természetességben, ebben az érzelmgazdagságban van a modernsége.”¹⁰³

Bár a kritikák igyekeztek felkelteni az érdeklődést, s a pazar szereposztás is ezt a célt szolgálta – többek között Sárdy János, Házy Erzsébet, Szabó Ernő, Angyal Sándor lépett színpadra – a *Csínom Palkó*ból mégsem lett hazafias operett. A mű hibái tíz évvel később, egészen más politikai és társadalmi hangulatban váltak igazán szembeűnővé.

„Dékány András és Bálint Lajos szövegválogáján ma már erősen kiűtköznek annak az egykori sematikus szemléletnek a korlátai, mely realizmuson a valóság

99 Siklós János: i. m. u. o.

100 Domonkos Imre: *Néhány perc Vaszy Viktorral*. Tiszatáj, 1959/7. 9.

101 Domonkos Imre: i. m. u. o.

102 [Körmendi Judit] (körmendi): *A Csínom Palkó szabadtéren és filmen*. Film, Színház, Muzsika. 1960. március 25.

103 Asztalos Sándor: *Csínom Palkó. A szegedi szabadtéri játékok megnyitó előadása*. Magyar Nemzet, 1960. július 26.

valamiféle »egyben« való színpadra vitelét értette. A prózai jelenetek így többnyire nem tudnak magasabbra emelkedni a naiv életképek szintjénél; s ami a legizgalmasabb és ma is mindig időszerű lenne, ebben a játékban a forradalmi lendület ábrázolása, művészi valóságként való megjelenése, az sikkad el. A jópofa népi figurákról, a kedélyeskedő kurucokról legfeljebb a hajdan volt harcok romantikája jut eszünkbe, de mai szemmel nem érezzük őket forradalmi, társadalmat mozgató, történelmet formáló erőnek. Fel is merült bennünk a kérdés, vajon nem lett volna-e szükség a librettó radikálisabb átdolgozására, sőt ki tudja, talán új librettó készítésére is?¹⁰⁴

Újabb librettó azonban nem készült, Békeffy István és Dékány András 1973-ban filmforgatókönyvet írt, de a *Csínom Palkó* előadás-történetét ez már nem befolyásolta.

A *János vitéz* 1978-as szegedi bemutatója határkönek számít – Vámos László, a Fővárosi Operettszínház rendezője alkalmazta színpadra a daljátékot, s a színjáték hőseit ismét operett-színészek keltették életre.¹⁰⁵ Az 1978. augusztus 16-án megrendezett előadást egy évvel később teljesen azonos szereposztásban megismételték Szegeden, majd 1979 őszén arról írtak a lapok, hogy a *János vitéz* átköltözött az operettszínre; a produkciót először 1979. november 17-én adták elő a budapesti Nagymező utcában. A rendező mesevilágot teremtett a színpadra, amelybe Koós Iván jelmezei és díszletei vezették be a nézőt. Vámos bátran vállalta az eredeti zenét az eredeti librettóval, a mű kedves naivitását, sőt olykor a közhelyeket is. A befejezésben Vámos ismét visszatért Petőfihez: a szerelmespár a tündérek körében maradt, a Petőfi-vers utolsó sorait hangszórókon hallhatta a közönség, miközben a színpadon feltűnt a kis magyar falu képe.

Elszigetelt jelenségnek kell tartanunk azt a kísérletet, mellyel a szegedi játékok egyik legnagyobb sikerét, a *János vitéz*t igyekeztek pótolni. Nem új operetről volt szó: Kacsóh művének rockosítására vállalkozott Victor Máté zeneszerző és Koltay Gábor rendező. A *János, a vitéz* 1985 nyarán került színre. Bár tartottak belőle hat előadást, tetszetős nézőszámmal, főlépett Varga Miklós, Katona Klári, Deák Bill Gyula, a két Bergendy, még Gregor is popénekesnek karikírozta a francia királyt – a fogadtatás fagyos maradt. Kacsóh (kinek hatalmas portréját kirakták a végén) túlélte saját magát.¹⁰⁶

104 Pályi András: *Csínom Palkó*. Felújítás a szegedi szabadtéri játékokon. Magyar Hírlap, 1971. augusztus 8.

105 Kukorica Jancsi; Kovács József; Iluska: Oszvald Marika; Bagó: Gárday Gábor; A gonosz mostoha: Békés Itala; A francia királykisasszony: Zsádon Andrea; A francia király: Suka Sándor; Strázsameszter: Hadics László; A falu csósze: Benkóczy Zoltán; Bartolo: Ormai Miklós.

106 Kovács Ágnes–Nikolényi István–Polner Zoltán: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve (1931–1991)*. Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok Igazgatósága, 1991. 30.

„Nem a Dóm térre való a darab? Akkor miért vannak annyian?”

A Szegedi Szabadtéri Játékok repertoárján a klasszikus magyar operett csak 1989-ben jelent meg. Nikolényi István rácsodálkozott erre a tényre, ugyanakkor azt is megjegyezte, hogy Lehár Ferenc *A mosoly országa* című műve, melyet Ruszt József rendezésében adtak elő 1989. augusztus 4-én, operai igényű szereposztásával hatott.

A rendező, Ruszt József arra a kérdésre, hogy mit szól ahhoz, hogy operettet játsszanak a Dóm téren így válaszolt: „Annyi minden változik mostanában életünkben, hogy ez sem lehet meglepetés. Az itt bemutatott daljátékok – *János vitéz*, a *Cigánybáró*, a *Csínom Palkó* – semmivel sem kiemelkedőbb alkotások, mint Lehár remeke. Mindenkit megnyugtatok, nem történik bűntény a Dóm téren. Egyszerűen csak bemutatjuk a nagyoperettet, amely inkább daljáték, mint lenézett operett. Örömmre szolgál, hogy én állíthatom színpadra, mivel ez életem első operett-rendezése.”¹⁰⁷

Bár Ruszt említi azokat a változásokat, melyek 1989-ben végbementek, mégsem mondja ki, vagy az újságíró nem írta le, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékok végképp megszabadult mindenféle ideológiai béklyótól és központi utasítástól, s igyekszik minél népszerűbb előadásokat kínálni a közönségnek. S az is szembe-tűnő *A mosoly országát* körülvevő újságcikkekben, hogy hirtelen előlép a közönség. Még az Új Tükörben is így érvelt Szűcs Imre: „S mivel a díszlet és a világítás is a színes és a könnyed nyári szórakozást szolgálja, a Dóm téren először felcsendülő nagyoperett, *A mosoly országa* nem szorul magyarázkodásra, mentegetőzésre. Már azért sem, mert ha nem a Dóm térre való lenne a darab, akkor vajon miért néznék és hallgatnák annyian?”

Ezzel az előadással indult az operett rehabilitációja. Böhm György – a színpadi adaptáció készítője – hosszú interjút adott a bemutató előtt. Ebben programszerűen közölte, hogy az ősforráshoz, az eredetihez kell visszatérni. Azokat a változtatásokat, melyek a kommunista diktatúra idején kerültek a szövegbe, ki kell irtani, „legfőbb ideje, hogy végre az operetteket is úgy mutassuk be, amilyenek valójában, születésük meghatározta, eredeti eszmeiségükkel együtt.”¹⁰⁸

Az operett-játszás új korszaka kezdődött ekkor, Szegeden azonban nem igen volt folytatása. *A mosoly országát* előadták 1990-ben is, ezt követően csak 1993-ban vittek színre ismét operettet. Vámos Lászlónak a Fővárosi Operettszín-

107 Polner Zoltán: „Vágyom egy nő után”. *Szentségtörés vagy heuréka?* Csongrád Megyei Hírlap, 1989. augusztus 4.

108 Domonkos László: *Vissza az eredetihez. A manipulálható operett*. Délvilág, 1990. július 25.

házban nagy sikert aratott rendezését, Lehár Ferenc *Cigányszerelem* című művét mutatták be.

Nikolényi István, a szabadtéri játékokról kiadott krónikájában, amikor erről a premierről emlékezett meg, ezt írta: „*Hiába népszínház, tömegszínház a szegedi szabadtéri, hiába tartják világszerte klasszikusan magyar terméknek az operettet, valahogy mégsem találkoztak. Talán a templom szakrális jelenléte figyelmeztette régóta intő újjal a »műzsák nevetlen gyermekét«, talán a félsz volt erősebb a műsorpolitizáló nyártáji lazaságnál, minden esetre tény, hogy Kálmán, Lehár, Huszka, Jacobi és mások nagyoperettjei úgyszólván teljesen hiánycikknek számítottak, az egyetlen János vitézt (meg persze Strauss Cigánybáróját) kivéve. Az alapvető ellentmondást, amit a vallási és világi szertartás formális és valóságos jelenlétének bizarr szimbiozisa támaszt itt (lett légyen mindazonáltal mégiscsak rokon lelkek az ősi színjátszás forrásvidékén), évtizedek gyakorlatával szívósan porlasztotta az idő, így már 1990-ben megpróbálkoztunk A mosoly országával.*”¹⁰⁹

Az operett mellőzésének azonban jóval egyszerűbb az oka: a huszadik századi hivatalos magyar művelődéspolitika Trianon után mindig kozmopolita műfajnak tartotta az operettet, melyet nem kell sem anyagi, sem szellemi szubvencióval támogatni. Nem véletlen, hogy Pásztor Józsefnek a szegedi szabadtéri játékok történetéről 1938-ban kiadott műve ezzel a Klebelsberg idézettel kezdődik: „*Egy nép csak azzal szerez jogot ahhoz a földhöz, amely a hazája, ha azt halhatatlan művekkel, nemzeti géniuszához kapcsolja.*”¹¹⁰ Ezzel szemben az újjászervezett játékok előadásai „*a munkásosztály érdekeit, további szellemi felemelkedését és ezáltal az egész dolgozó nép kulturális haladását szolgálják. Ez pedig csak úgy lehetséges, ha e Játékok legfőbb célja is az, hogy a munkásosztály világnézetének alapján állva a szocialista színpadművészet, a szocialista művelődési politika ügyét viszi előre.*”¹¹¹

Ezekhez a törekvésekhez az operettet nem nagyon lehetett hozzáilleszteni. Egyébként is úgy tekintettek rá, hogy bármelyik pillanatban kimúlhat. Túlvirágzott műfaj – legyintettek, és senki sem értette, hogy miért nem válnak be a jóslatok. Molnár Gál Péter sem tudott semmi lényegeset mondani, amikor az újjáavatott Fővárosi Operettszínházat köszöntötte, csak a jelenséget írta le:

„*A műfajt nézői tartják látszatéletben. Színházi főorvosok szakadatlan diagnosztizálják az operett halálát. Azután a halott felül, és belépti díjat kér. [...] Kipusz-*

títhatatlannak tetszik az operett. Életben tartja a konok boldogvégre-vágás, a tisztességesen elbeszélte történetre szomjúhozás. Az se nagy baj, ha már hallotta a néző: a fonókban elsuttogott történetektől kezdve szívesen újrhallja a már egyszer megborzongottat és elbűbajolt; nem is a mese fordulatainak újdonsága ellenállhatatlan, hanem az elbeszélő személyiségének varázsa hat.”¹¹²

A *Cigányszerelem* premierje után Vámos Lászlót és Maklár László karmestert is arról kérdezte a Délmagyarország újságírója, hogy mi a véleményük a Fővárosi Operettszínház frissen kinevezett igazgatójának, Szinetár Miklósnak kijelentéséről: „*ironikusabb operett-játszásra van szükség*”. Vámos válaszáért érdemes hosszabban idézni, hiszen ez a kérdés azóta is állandóan foglalkoztatja a zenés színjátszás művelőit: „*Az operett alapjában véve ironikus műfaj. Amiben az irónia, sokszor a blöddli és a legszélsőségesebb romantika egy este találkozik. A nézőtér nemigen szíveli, ha egy darabot idézőjelesen adunk elő, a külföld sem vevő az ilyen előadásokra. Ha a zenét megkérdőjelezzük, és egy szerelmi duettet – amit Lehár és Kálmán is olyan komolysággal írt meg, mint Puccini – nem megfelelő énekhang énekel, és miután nem tudja énekelni, azért viccet, karikatúrát csinál belőle, akkor a dolognak semmi értelme. Nincs olyan színpadi műfaj, amiben az idézőjel – vagyis az, hogy úgy tesz, mintha az volnék, de nem vagyok az – megélne. Ha nincs belső hit egy szerep megformálásakor, akkor nem vevő rá a közönség. Az iróniának megvan a helye, az idézőjelnek nincs.*”¹¹³

Hollósi Zsolt Maklár Lászlóhoz intézett szavai arról árulkodnak, hogy ebben a helyzetben még az operett-játszás létjogosultságát is megkérdőjelezték Szegeden: „*Egyes vélemények szerint csak musicalt, rockoperát és esetleg a legnépszerűbb operákat kellene játszani a szabadtérin.*”

Maklárnak természetesen az volt a véleménye, hogy „*a szegedi szabadtérinek erkölcsi kötelessége, hogy minden nyáron széles skálát vonaltasson fel. Nagyszerű operabemutatók születtek itt, és csodálatos prózai előadások is. A hely szelleme, monumentalitása olyan varázslatos, felejthetetlen élményt jelent, ami egy kőszínházban megismételhetetlen.*”¹¹⁴

Mégsem a Vámos-féle *Cigányszerelem* előadását tekinthetjük az utolsó tradicionális operett-bemutatónak Szegeden. A legutolsót, Lehár Ferenc *Víg özvegyét*, 2003-ban – egyetlen saját produkcióként ebben az évadban – Angyal Mária rendezte.

109 Nikolényi István: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve, (második rész) 1992–1999*. Szeged, Bába és Társai, 2000. 17.

110 Pásztor József: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története. Három év – monográfia*. Szeged, Délmagyarország Hírlap- és Nyomdavállalat Rt., 1938. 5.

111 *A Szegedi Szabadtéri Játékok múltja, jelene és jövője*. Szeged, Szeged Megyei Jogú Városi Tanács Idegenforgalmi Hivatala, 1959. 6.

112 [Molnár Gál Péter] M. G. P.: *A Fővárosi Operett Színház*. Népszabadság, 1997. december 24.

113 Hollósi Zsolt: *Az operett az életöröm műfaja. A Cigányszerelem rendezője Vámos László*. Délmagyarország, 1993. augusztus 13.

114 Hollósi Zsolt: „*Van opera, van operett és van Lehár*” – *mondja a Cigányszerelem dirigense, Maklár László*. Délmagyarország, 1993. augusztus 11.

„A szabadtéri színház [...] főként a zenés színházi műfajokat preferálja”

A Szegedi Szabadtéri Játékok új korszaka 2004-ben kezdődött. Jól szemlélteti a változást a „Szegedi Szabadtéri Játékok, a hazai kulturális iparág egyik zászlóshajója” – kijelentés. Sok mindent írtak a játékokról fennállásának nyolc évtizede alatt, de ilyen őszinte egyszerűséggel nem jellemezték. A színházat 1949 után hosszú ideig nem is definiálták üzletként Magyarországon, noha mindig belépődíjat kértek, s gázsit fizettek. A szabadtéri játékok vezetői 2004-ben meghatározták, hogy milyen elvek szerint alakítják ki a játékok műsortervét, szerződtetik a közreműködőket.

„A közönség elvárásaihoz igazodva, de azt nem pusztán kiszolgálva, hanem mindig a mért igény fölé célozva kell kulturális missziókat teljesítenünk úgy, hogy közben növekvő idegenforgalmi vonzerőt sugárzunk, fizetőképes vendégeket hozunk Szegedre, egyszerre öregbítve a Játékok és a város hírnevét, és segítve a turizmusból élő helyi vállalkozásokat.”¹¹⁵

Ennek szellemében a Szegedi Szabadtéri Játékokon 2005-től kezdve programszerűen találkozhat a közönség a magyar operett-irodalom legendás műveivel: „A szabadtéri mai nézői egyértelműen a könnyű, zenés színházi műfajokat igénylik. Sajnos, az opera népszerűsége világszerte, országosan és Szegeden is hanyatlóban van, régi vezető szerepét átvette a musical, amit a népszerűségi rangsorban az operett követ.”¹¹⁶

Kálmán Imre *Csárdáskirálynő* című előadása nyitotta a sort 2005-ben, majd 2007-ben színre került a *Marica grófnő*, 2009-ben a *Cigányszerelem*, 2011-ben a *Víg özvegy*, 2012-ben a *Mágnás Miska* és 2013-ban a *Leányvásár*.

Bár a Budapesti Operettszínházban 2001-től Kerényi Miklós Gábor vezetésével elkezdődött a magyar operett-repertoár újjáépítése, ezek a produkciók nem érkeztek meg Szegedre, ahol a kulturális marketing közelítésmódjával, komplex módszerével, az állami monopóliumra épülő kulturális szemlélettel szakítva, s a piaci logikára építve rendezték meg az operettbemutatókat is. Ennek érdekében folyamatosan vizsgálták a közönséget, annak különböző rétegeit, csoportjait, attitűdjeit, szokásait, elvárásait, és főként ezek változásait.

Az 1950-es évektől nyaranta olyan színházi előadásokat rendeztek Szegeden, melyek ősztől valamelyik kőszínházban folytatták pályafutásukat. Az ezred-

forduló után arra törekedett a Szegedi Szabadtéri Játékok menedzsmentje, hogy az előadásokat saját produkcióként hozzák létre, s kizárólag a Dóm téren láthassák az érdeklődők.

Míg korábban az impozáns épített környezetben játszódó előadások varázsaért érkeztek ide az ország valamennyi pontjáról, a 21. század közönsége ezzel már nem éri be. Egyedülálló élményre vágnak az emberek, melyre, míg élnek, emlékezni fognak. Ehhez hatásos színpadi elemekre van szükség: a Dóm térre bevitorlázó repülőgépre, úszómedencében fürdőzőkre, motorbiciklire, a díszletben óriás vörös cipellőre és hegedűre.

A szuperprodukciók mellékszerepeire is ismert sztárokat kell szerződtetni, ezért meg kell fordítanunk a színjátékmű hagyományos elemzési szempontjait. A művek dramaturgiáját és a történet bonyolítását ugyanis a szereposztás határozta meg. A főszerepeket alakító, s a legendás dalokat előadó operaénekesek mellett a mellékszerepeken osztozóknak frappáns, közvetlennek ható bemondásokat, impozáns tánc- és énekbetéteket kell betoldani. A színésznek a színjátékban megformált szerepét hozzá kellett igazítani a médiában megismert egyéniségéhez és/vagy a sorozatokból, televíziós műsorokból megszokott – ma úgy mondják – karakteréhez.

Mindezt figyelembe véve az elmúlt évtized operettbemutatóit nem lehet a színháztörténet-írás hagyományos módszerével feldolgozni. Ismerni kell a közönségvizsgálati adatokat, a nézők fogyasztási, szórakozási, utazási szokásait.

Módszertani kérdések sorát veti fel, hogy míg az előadásokat jó minőségű felvételeken megnézhetjük, elmélyült kritikák egyáltalán nem születtek a premiekről. Az előadás-felvételek révén nyomon követhetők az átdolgozások, húzások, betoldások, kompilációk, s a rögtönzések. A mozgóképek dokumentálják a szereplők fizikai megjelenését, tánc- és énektudását. A díszletmegoldásokat nem kell a tervekből és a fotómozaikokból összerakni, s a színvilágról végre nem metaforák tájékoztatnak.

Az írásos források hiánya azonban alaposan megnehezíti a jövő színházi kutatóinak munkáját. Már a szereposztást és a rendezői elképzeléseket sem tudják értelmezni, nem is beszélve a politikai áthallásokról és az aktualizálásról. Halaszthatatlan feladat volna tehát a Szegedi Szabadtéri Játékok operettjeiről új szellemben, mégsem elvontan és tudálékosan elemzést írni. Talán egy másik dolgozatban sor kerül erre is.

115 Bátyai Edina–Herczeg Tamás–Kesselyák Gergely: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története, 2004–2009*. Szeged, Szegedi Szabadtéri Játékok, 2010. 21.

116 Bátyai Edina–Herczeg Tamás–Kesselyák Gergely: id. m. 19.

Marton Árpád

NÉPOPERÁK NÉPSZÍNHÁZA – ROCKOPERÁK, MUSICALEK A DÓM TÉREN

Népszerű zenés darabok azóta szerepelnek a Szegedi Szabadtéri Játékok műsorán, amióta a száz esztendeje született Fricsay Ferenc 1936-ban elvezényelte Kacsóh Pongrác *János vitézét*. A *West Side Story* 1965-ös, amerikai turnéprodukciónak követően, a rockoperák és musicalek 1984-ben letek végleg színpadra az *István, a király* bemutatásával. Ennek sikerét számos további szenzációs produkció követte a Dóm téren: Kelet-Európa első *Jézus Krisztus Szupersztárja* 1986-ban és *A nyomorultak* szabadtéri világpremierje 1987-ben új hagyománnyal gazdagította a fesztivált, amely napjainkban évről évre egyaránt játszik musicaleket, operát, operettet és rockoperákat. Napjaink zenés színházának jobb híján a musical gyűjtőnév alá foglalt, mégis különféle műfajai fölvetik a kérdést, az irodalom mely darabjai méltók arra, hogy Klebelsberg terén, Közép-Európa legnagyobb fesztiválszínpadán kerüljenek színre.

Népszerű zenés daraboknak neveztem főntebb a rockopera, musical, illetve – Kocsák Tibor és Miklós Tibor *Anna Kareninája* óta – musicalopera megjelölés alá eső szerzeményeket. Utóbbi kategorizálási újdonság készítetett arra, hogy 1998-ban megjelentetett *Musical Kalauzomban*¹¹⁷ magam is finomítani igyekezzem az igen színes műfaj egyes alkotásai közötti stiláris és minőségi átmeneteket. Míg *A nyomorultakat* úgy jellemeztem: musical operai elemekkel, az *Anna Kareninára* az alábbi besorolást alkalmaztam: opera, musical-elemekkel. Ami zenei hierarchia fölállíthatóságára utal.

Túl azon, hogy a színház eredeténél természetesen jelen vannak a zene, a tánc és a ritmus hatáserközei, az opera történetében kimutatható műfajfejlődés tetten érhető a musical történetében is. E fejlődés iránya pedig zenedramaturgiai lényegű. Ez a szempont vezethet el bennünket alapkérdésünk megválaszolásához is: mely, musicalnek nevezett szerzemények méltók arra, hogy patinás nyári népszínházunk deszkáin megjelenjenek.

Az opera a kezdetek, azaz Monteverdi és a kortársak madrigáloperája óta a zenedramaturgiai szervesülés útján haladt. A zene karakterizáló képessége, mely a barokk opera lényegi eleme – legyen bár szó jellemek ábrázolásáról vagy szituációk megidézéséről, a barokk opera mindkét esetben típusokkal, panelokkal apellál –, a gyakran emlegetett, még gyakrabban félreértett glucki reformok nyomán a drámai

117 Marton Árpád: *Musical Kalauz*. Móra Kiadó, Bp. 1998

sors benső elemévé, hordozójává és alakítójává lépett elő.¹¹⁸ A mozarti génius a legalkalmasabb pillanatban jelentkezett, hogy választ adjon a Salierival közösen jegyzett schönbrunni operaünnep színlapján megjelenő kérdésre: a szöveg, illetve a zene primátusának vetélkedésére.¹¹⁹ Mozart válasza meghaladja, szintetizálja a dilemmát.¹²⁰ Ahelyett, hogy a zene merő dekoráció lenne öncélú bravúrokkal – *prima la musica* –, vagy csak a drámaszöveg alázatos aláfestőjéül szegődne – *prima le parole* –, Mozart zsenije megmutatta, hogyan képes a zene maga válni a kimondott és kimondatlan gondolatok, alig is tárgyiasítható lelki eredők, kuszánál kuszább viszonylatok hordozójává, kibontójává: hangokká tett életté. Zenedramaturgiai tekintetben Mozart zenés színházánál lehetetlen továbblépni.

Az opera és a musical közt vont fejlődési párhuzam márpedig lényeges szempontra hívja föl a figyelmünket. Minden művészet értékmérője a szimbolicitás foka. (Szerző feltehetőleg a szimbolika fogalmát érti ez alatt: a szimbólumok használata, felhasználásuk módja, mértéke. A szerk.)

Azaz egy komplex szimbolikus egész megteremtésének sikere lévén¹²¹ – kritikai írásaimban magam is e szempontot igyekszem mércéül tenni meg –, Klebelsberg terén, Közép-Európa nagy múltú fesztiválján minden műfaj, így a musical darabjai ez kérhető, kérendő számon. Közérthető kifejezéssel: a mű irodalmi értéke. (A szakma, beleértve a szakkritikát is, a zenés színházi műfajokon nem feltétlenül a mű irodalmi értékét szokta számon kérni, de szerző ezen álláspontját a vélemény-szabadság elismerése jegyében tiszteletben tartjuk. A szerk.)

Hisz a musical műfaji besorolása meglehetősen tág, és korántsem helyes külsődleges zenei elemektől tenni függővé ítéletünket. Dramaturgiai tekintetben számos szempont rokonítja például a műfajjal a *Carment*. Puccinit a hangkép. A *Mágnás Miska* egyes részletei a Broadway után kiáltanak. Ha pedig Bernstein a zeneirodalom első musicaljének tekinti *A varázsfuvolát*,¹²² azért teszi, mert a Singspiel műfajában a musical comedy előtörténetét látja megjeleni: népszerű, igazságokat szórakoztatva megjelenítő színpadi műnek tekinti, amelyben zene és színjáték látszólag spontán váltakozása hajszálpontosan porciózza cselekmény-

118 Ehhez lásd Marton Árpád: *Ünnep, ünnepontás*. Szeged, 2010. november; Marton Árpád: *A kritikus helyzet*. Színház, 2014. január

119 Vö. Marton Árpád: *A Mozart-galaxis*. Gerhardus Szeged 2009, 325.

120 Vö. i. m. 171.

121 A kérdéshez lásd Marton Árpád: *Szimbolicitás mint a Transzcendencia lakhelye*. Évfordulás zeneszerzők – zenei konferencia 2010. október 11-12. Szegedi Tudományegyetem Juhász Gyula Pedagógusképző Kar, Művészeti Intézet, Ének-zene Tanszék. Kötetben u.o. 2011, 52.; Marton Árpád: *A felettes Mi*. Gerhardus Szeged 2009, 110.

122 Idézi: Miklós Tibor: *Musical!* Novella, Bp. 2002, 13. Vö.: Andrew Porter: *Candide – an Introduction*. Bernstein: *Candide*. Deutsche Grammophon 1991, 10; 13; 14.

szöveg és atmoszférateremtés eszközeit. Miklós Tibor, a műfaj legsokoldalúbb hazai alkotója inkább művészetszociológiai nézőpontot képvisel, amikor még távolabbra merészkedik a zenetörténetben, és immár a velencei operaházakat mondja a musical bölcsőjének.¹²³ Mindkét álláspont harmonizál Kocsák Tibor hitvallásával, aki a modernkor népoperájának tekinti a műfajt, amelyet számos jelentős alkotással gazdagított.¹²⁴

Szembeszökő, hogy a három vélemény egyike sem foglalkozik a zene külsődleges elemeivel, ellenkezőleg: dramaturgiai és befogadói jellegzetességek alapján kategorizálják a musicalt. Hisz Vivaldi korának a gigue¹²⁵ volt a technója, Mozart menüettjei – lásd a *Don Giovanni* báli képét – úgy képesek drámai feszültséget teremteni, hogy külső formáikat tekintve alig különböznek a Redoutensaal számára komponált báli zenéktől, Verdi pedig, megannyi galoppját nem is tekintve, bizvást nevezhető a második számú keringőkirálynak.

1936-ban Fricsay, a világklasszis Mozart- és Bartók-dirigens szegedi Kacsogh-vezénylésekor a népies műdal volt a köznép slágerirodalma. Nem is volt szükség egyébre, mint a ritmika és a hangszerezés átfésülésére, hogy a mű rockopera-pótlékként kerüljön színre az *Istvánt* követő vákuumban (*János, a vitéz*, 1985). Zenei minőség tekintetében semmi különbség nincs az eredeti és az átdolgozás között: sztár itt (Sárdy János), sztár ott (Varga Miklós), a melodramatikus népszínművi hang helyébe legföljebb lezser ritmusszekció lép – egyre megy: Petőfi meséje úgyszólván örök, Kacsogh elragadó melódiai meg ma is hatnak.

A zene dramatikus alkalmazásának sikere, minősége tehát nem a megszólaltatott zenei idioma minőségén, hanem e zenei nyelv – musical estében tehát a zenei köznyelv – felhasználásának szerves, tudatos és dramatikus módján áll vagy bukik.

A zenés színház ugyanis, a benne fölhasznált zenei idioma alkalmazásának mértéke szerint, katarzis-teremtő képességeket hordoz. A Dóm téren, amely maga is klinkertéglába formázott katarzis, kultikus közösségi színtér és a lokális szakralitás szentélye, azáltal nyeri el létjogosultságát, hogy a zene primer hatásának okán alkalmas sokak szívében megszólaltatni az emberi létezés nagy alapérzéseit. Hivatott tehát arra, hogy az opera magasrendű szimbolicitása, a tánc sodró elemen-

123 Miklós Tibor: *Musical!* Novella, Bp. 2002, 17.

124 Vö.: „*A musical a nép operája*”. Vincze Dániel beszélgetése Kocsák Tiborral www.vivalamusical.hu 2008. márc. 26.; „*A színház lényege: megérinteni az emberek szívét*”. Születésnap beszélgetés Kocsák Tiborral. Marton Árpád, Új Köznevelés 70. évf. 3. sz. 2014. márc.

125 (Eredetileg gyors, élénk népi tánc, amely a barokk szvittek, szonáták és versenymű-tételek része lett. A szerk.)

tarítása és – boldog idők! – a klasszikus dráma emelkedettsége mellett beavatást nyújtson a színpadi gondolatok, a humán alapértékek birodalmába annak ellenére, hogy a *János vitéz* bemutatását szorgalmazó Janovics Jenő¹²⁶ népszínházának közönsége manapság sem a vájtfülűek szűk elitklubja, közege pedig az enyhet adó nyárest.

Amely fölött csillagok vigyázzák a világ rendjét! Engedelmet kérve az önis-méltelésért, hadd jelzem helyüzt is, miért tekintem minden Dóm téri musical-előad-ás etalonjának *A nyomorultak* Szinetár-féle színrevitelét (1987, 1988), ami egye-bekben nemzetközi színháztörténelmet is írt, első ízben kulisszázva Hugo nagy emberségregényét és Schönberg áradó népoperaját a csillagos égbolt körfüggö-nyével. A Rock Színház előadása a darab és a műfaj új minőségeit hozta felszínre, amikor – érintve csak a centrális térszervezés lényegéből adódó kozmikus tenge-lyek épp időszerű kérdéskörét – a templom előtt táruuló arénában kanti mód össze-hangoztatta erkölcs és világrend alapértékeit. A mű megrendítő ereje talán még a zeneértőket is megbékítette ama ténnyel, hogy a főhős áriája a *Pillangókisasszony* zümmögő-kórusának leplezetlen átvétele, vagy hogy az esküvői tablót a kompon-ista kézenfekvőbbnek látta Saint-Saëns orgonás szimfóniájának témáival oldani meg. *A nyomorultak* vérbeli zenés népszínház, amely az operaműfaj felé is nyitogat-hatja a kapukat közönsége előtt.

A műfaj másik korszakos szegedi tanúsága ugyancsak a Rock Színház szegedi legendái közül való. A *Jézus Krisztus Szupersztár* kelet-európai premierje (1986) a gyanakvás övezte rockervilág és a szakrális téma pikantériáit fejelte meg a helyszín kínálta szellemiséggel és képzettársításokkal. Különös, de az ízig-vé-gig klasszikus rock-hangzás a woodstocki scenírozás ellenére is a mű biblikus tartalmait juttatta szóhoz, némiképp talán az alapmű szerzői szándékának kárá-ra is. Vitathatatlan: a Tér szakralitása és a keresztény tematika korabeli kényes volta egyaránt a darabban megjelenő örök szimbolikát emelte ki. Erre vall, hogy a darab később, 2001-i színrevitelekor sokkal kisebbet „robbant”, igaz, a Szikora jegyezte Dóm téri etalon a Rock Színház-i nagyvadak aranykorában vert sátrat az árkádok ölelésében, míg a Musical Színház egy turnéváltozat sokadik fölújításával érkezett Szegedre.

A woodstocki allúziók okán kívánczik ide a műfaj egy-egy amerikai, illet-ve hazai klasszikusa. Az előadás résztvevőjeként méltatlan volna minősítésekbe bocsátkoznom, de a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* (1999) a sztárszere-posztás ellenére arról győzött meg, hogy a Dóm tér levét magáról minden lezser,

126 Vö. Lugosi Döme: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története 1931-37*. A Színpad Kiadása Bp. 1938, 60.

dekadens és kísérleti művet. A *Hair* (2010) nézőjeként megerősödött ebbéli érzé- sem: noha egy korszak és egy életérzés zseniális megidézője, a beatmusical adó- sunk maradt a Tér arányai által megkövetelt katarzissal.

Ami – különös módon – olykor a darab hiányosságai ellenére is képes meg- születni! Bár zenedramaturgiai megoldásainak sablonossága miatt inkább nevez- hető oratóriumnak, mintsem rockoperaának, és Nagy Viktor rendezése is visszafog- gott *biblia pauperumot* vetített a székesegyház lábai elé, a *Mária evangéliuma* (1991) számos megrendítő részlete követendő példa lehet, amennyiben klasszikus és igé- nyes popzene, szakrális üzenet és népszerű megvalósítás, színjáték és szabadtéri hangverseny újszerű Dóm téri ötvözetét szeretnénk meghonosítani.

Nem a 2012. évi *Mária* módján, amelynek musicallé minősítését válto- zatlanul vitatom.¹²⁷ Inkább úgy, ahogyan az *István, a király* első Dóm téri szé- riája tette. Két évvel a *Szupersztárt* megelőzően, hasonlatos társadalmi miliő fogadta a zenés királydrámát alkotó rock-idolokat, a műfaj és a szakrális téma izgalmi mellé az elfojtott nemzeti érzések bizsergető érzése társult, és a Té- ren, amelyet építői maguk Trianon-mementónak szántak, valódi nemzeti for- radalom zajlott hat estén át, civil ruhás rendőrök éber felügyelete mellett. Mint a darab további Dóm téri pályafutása mutatja, a hatás ezúttal sem választható el a történelmi körülményektől. Az *István*, habár láthattuk *történelmi operává* fazonírozva (Koltay Gábor, 1990; Iglódi István 2000, 2001), tehetségkutató *tévés- how fiestája* gyanánt (Szikora, 2009), és *provokatív heccperformance* formájában (Alföldi 2013), és noha visszanezve meglehetősen nagyvonalú színpadi gesz- tusokat alkalmaz, mind a mai napig az eredeti előadás képeivel rögzült a Dóm téri legendáriumban. Talán nem túlzás, ha azt állítjuk: a Dóm előtt vizsgázott színházi előadásként.

A szerző, Szörényi Levente további vállalkozásai (*A kiátkozott*, 1998; *Atilla, Veled, Uram* 2001) ama, messzemenőig indokolt szándék beteljesítésére, hogy a Nemzeti Panteon ölelésében történelmünk váljék átélhetővé, az *István* fényében óvatosságra intenek minden alkotót: önmagukban a történelmi témák a maguk tiszteletre méltó voltában sem jelentik a színházi érték biztosítékát. A tér Balázs Béla írásától eredeztethető folklorisztikus tradícióit is megszólaltató *Fehér Anna* (1988) jóval letisztultabb stílusú szerzőket mutatott. Színházi értelemben pedig, noha az alkotóknak fölrott következtelenségek egytől egyig jogosak, messze iz- galmasabbnak mondható Szakcsi Lakatos Béla és Csemer Géza vadóc történelmi

127 Vö. Marton Árpád: *Jézusmária!* <http://www.szegedilap.hu/cikkek/szinhas-tortenes/mar-ton-arpad--jezusmaria-.html> ; Nyomatásban: Szegedi Szabadtéri Játsszadózások, Szeged, 2012. szept.

fikciója, *A bestia*, amely a műfaj világirodalmában is egyedi ízű muzsikájával emlékezetesen támasztotta föl a magyar koraújkor regényes világát.

A klasszikus musicalrepertoár emlékezetes Dóm téri megjelenésének számit Iglódi István *La Mancha lovagja*-rendezése (1992), amely, noha szegedi ötletből és megrendelésre született, még egy évtizedig színpadon maradt a Pesti Magyar Színházban, és amely alighanem egyetemes európai jelképisége, szeretetreméltó muzsikája és sztárszereposztása együttesének köszönheti sikerét – újabb mű, amelynek időről időre helye volna a téri repertoáron.

Más klasszikusok, mint a *My fair lady* (2010) vagy a *Jekyll és Hyde* (2012) műfaji problémákat vetnek föl mind a tér arányai, mind szellemisége oldaláról. Ellenben az *Evita* (2002) szerény scenírozása sem hatástalanította a Webber-zene és a modernkori Kleopátra-melodráma erejét.

A műfaj sokoldalúságára vall, egyben a fanyalgókat is meggyőzheti egy másik klasszikus háromszori visszatérése: a *Macskák* (1991, 1992, 2007) annak ékes bizonyítéka, hogy egy elsőrangú költő és egy elsőrangú könnyűzenész tollából való, színvonalas revü hordozhat katartikus tartalmakat. A két utóbbi musical rávilágít e költségesnek mondott műfaj szegedi kooperáció-történetére is. Míg a Madách Színház kasszasikerét nem volt különösebb kockázat Szegedre invitálni, a Don Quijote-darab saját kiállítását az igényes zenés színház létjogosultságát igazolja vissza. *A nyomorultak* a Rock Színház helyzetéből adódóan vígszínházi erőket is szerencsés módon mozgósított, erősítve a Játékok fesztiváljellegét. Nemkülönbön a *Miss Saigon* gigarevüje (1994, 1995), noha a Schönberg-muzsika romantikus pátosza, három-négy részletet kivéve, itt nagyrészt átadja a helyet az amerikai musicalstílusnak. A Sylvester Lévy-féle Habsburg-almanachal megkezdett együttműködés a Nagymező utcai álomgyárral (*Elisabeth* 1996 – 1997 – 1998, 2009; *Rudolf* 2007) némileg kiragadta a kezdeményezést Szeged kezéből: ahogyan az Operettszínház beolvasztotta a Rock Színházat, akként formálta saját képére a szegedi repertoárt is kevés irodalmi értéket felvonultató szabványdarabjainak egész sorával, melyeket leginkább csak a nyári bemutató szenzációja tett figyelemreméltóvá. Lektűrből akkor sem születik katarzis, ha eldalolják, Shakespeare ellenben Shakespeare marad, ha mégoly parafrazeálva ugyan, de elsőrangú dramaturgiai keretben és zenei minőségben jelenik meg (*West Side Story*, 2000).

Magyar szerző kockázatát az Operett csupán egy ízben, Szakcsi-Lakatos *Szentivánéji álom*-adaptációjával (2008) vállalta. A mű nem született szerencsés csillagzat alatt, így tervbe vett újrázására nem is került sor. A József Attila Színház jampec-retrója (*Made in Hungária* 2002) több joggal nevezhető szabadtéri nosztalgiaesztrádnak, semmint musicalnek. Pedig a hazai zenés színházi kultúra méltán veszi föl a versenyt a *Rómeó és Júliával* (2005), vagy az *Elfújta a széllel* (2013) fém-

jelzett, erősen vitatható zenei minőséget képviselő dömpingárunkkal. Az eredeti for-gatókönyv alkotója révén részben *szegedikumnak* is nevezhető *Valahol Európában* – még ha zenei kontúrjai néhol kevésbé cizelláltak is – mindkét Dóm téri fölfogá-sában (1995-1996, 2012) képes volt magával ragadni és az igaz humánus értéke-ivel ajándékozni meg sokezeres publikumát. Történelmi téma, a hely megkövetelte emelkedettség és igényes szórakoztatás, avagy ha tetszik: irodalmi érték, nemes tartalom és pátosz – a darab épp annak létjogosultságát példázza, amit igényes ze-nés népszínháznak, Kocsák Tiborral szólva: mai népoparának nevezhetünk. Akinek ismételt megidézése a szegedi Játékok régi adósságát is eszünkbe juttatja. A *Légy jó mindhalálig!* és a *Hófehérke* nemzetközi terepen is ünnevelt komponistája, egy sajátosan magyar, ugyanakkor világnyelvként is bevált zenés színházi nyelv birto-kosa mindmáig nem kapott bizalmat a Fogadalmi templom előtt.

Bizonyára akad a Tér léptékéhez méltó megiratlan téma: biblikus parabola, mint *A krónikás*, történelmi, mint az '56-os *Utazás*, kortárs misztériumjáték, mint a Kalkuttai Teréz anya életét bemutató, eredetileg Szegedre megrendelt *Kiáltás a sze-retetért*, vadregényes Jókai-horror, mint a *Szegény gazdagok*, vagy épp klasszikus szerelmi dráma, mint az *Anna Karenina*. Mely remek, új témaötlet híján, immár egy olyan alkotó emlékét is méltán megidéznek, akinek életében csak műfordító-ként és színházvezetőként jutott hely a Játékok színpadán.

„*Mintha a fiam volna, lásd / Szívében lüktet minden nyár / Mely bennem már meghalt rég / Úgy porlott szét semmivé / Mint most a perc, a búcsúé...*” „*Fény, hű-vös, tiszta fény / milliárd csillag, virrasztó őrség / a rend és a fény öbennük testesül / a végtelen ég éji őrvatán / most és örökkön át...*” - magasrendű költészet, dalban elbeszélve. „*Laktasd jól, ha ebédel / Háznépem egy kenyérrrel...*” „*Éhező óhaza*” (*Miss Saigon*) – és megannyi örökbecsű lelemény, amelyek innen vonultak be a magyar színházi köztudatba.

Az elhangzottakkal neki, a szavak művészenek, Miklós Tibornak kívántam emléket állítani a Dóm téri Panteonban.¹²⁸

128 (Pontosabban a Dóm téri Pantheont is felidéző konferencián. A szerk.)

Kovács Ágnes

A DÓM TÉRI LÁTVÁNYVILÁG FORMÁLÓI – VARGA MÁTYÁS, CSIKÓS ATTILA¹²⁹

A szabadtéri színjátszás meghatározó eleme a hely szellemiségét sugárzó vizualitás. Nem lehet véletlen, hogy a múlt század első felében született, máig életképes szabadtéri színházak többsége kultikus helyen jött létre. A salzburgi dóm, a veronai aréna, a gyulai vár, a zsámbéki romtemplom, vagy Szeged legrégebbi műemléke, a korábbi évszázadok szegedi polgárainak örök álmát őrző Dömötör torony köré épített Dóm tér színjátékai mindig közvetítenek valamit az ősök üzenetéből. A közeg szellemisége életre hívja, segíti megvalósulni a látványt, a színházi attrakciót. Számptalan alkalommal tapasztalhattuk a Fogadalmi templom előtt, hogy a kőszínházi verzió valamiféle emelkedettséget, plusz-töltést, néha ironikus felhangokat kap a szabadtéri változatban, kitágulnak a dimenziói. Ugyanakkor az előadás részletszépségei – a művész szemvillanása, a jelmezek csipkéje, a várfalak mívessege – bár itt is fontosak lehetnek, kevésbé hangsúlyosak. A tér katlanjában a hatalmas nézőtér együtt lélegzése *másfajta minőséget, színházi népünnepélyt* hoz létre, amelynek eszköztárát, törvényszerűségeit jól kell ismernie annak, aki alkotóként a Dóm térére lép.

Varga Mátyás, a „Dóm tér festőjének” munkássága a Szabadtéri Játékok történetéről átfogó képet ad. 1936-tól a Kolozsvár szellemi életét irányító, onnan haza hívott, elméletileg is kiváló szakember, Janovics Jenő irányításával alakították ki annak a tömegvonzó, több műfajú népszínháznak a műsorpolitikáját, amely máig is életképes a Dóm téren: „*Szeged nem magyar Salzburg, és ne is törekedjék az lenni... Testesítse meg a magyar gondolatot, legyen tolmácsa a magyar szellemi életnek, tolmácsolói pedig magyar művészek legyenek.*”¹³⁰

Az *ember tragédiája* és az olasz operák mellé felsorakoztatták az akkori kortárs magyar színházi törekvéseket, a *Háry Jánost*, *János vitézt*, Herczeg Ferenc *Bizáncát*. Varga Mátyás a nagyszabású díszletek előállításában is tevékeny részt vállalt, egyre jobban megismerte a szabadtér lehetőségeit, a játékba bevonta a kilátított templomot, de gyakran működtette az egész teret is. Huszár-attak zajlott a nézőtér mellett, a színpaddal szemben, a csillagvizsgálóból kémlelték az eget a *János vitéz* francia udvarában.

129 Az előadás Power Point szemléltetéssel 80 diával illusztrálva hangzott el.

130 A *Szegedi Szabadtéri Játékok története 1930 és 1939 között* <https://www.google.hu/#q=Szeged+nem+magyar+Salzburg%2C+%C3%A9s+ne+is+t%C3%B6rekedj%C3%A9k+az+lenni%E2%80%A6+>

Az ekkortájt Szegeden működő, a Dóm téri színjátszás lehetőségeit Hevesi Sándorral szemben is védő Németh Antallal, még 1935-ben egy körbe forgó nézőteret is terveztek a Tragédiához. Bár ez az előadás nem valósult meg, Németh Antal sajnos soha nem rendezett a téren, a makett több külföldi színháztechnikai kiállításon sikert aratott.

A Szabadtéri látványvilágának varázslója, a harmincas évek nagyszabású víziói után, 1959-től — a budapesti Nemzeti Színház vezető tervezői gyakorlatával a háta mögött — az alpművek sorát, korszakokat átívelően álmodhatta az óriásszínpadra. Ő képviselte a folyamatosságot a művészeti vezetésben; a *Bizánc* 1936-os vázlatrajzába ösztönösen rajzolta bele az új korszakot nyitó, 1959-es *Hunyadit*, majd a *Bánk bánt*. A reprezentációs célú építészeti együttes térszervezésén, arányain a megváltozott ideológia nem változtathatott, a világítási pontok, a zenekar, a nézők helye kőbe volt vésve. Jól ismerte a szcenikai adottságokat, tudta, hogy a Dóm égbe hasító, kettős tornya, tömege milyen művészi kihívást jelent, s hogy mindez hogyan simítható egyiptomi piramissá, reneszánsz várrá, spanyol arénává, Nílus parti vagy Tisza parti jelenetté.

Az ember tragédiáját élete során tizenháromszor állította színpadra különböző színházakban. A Játékok első korszakában — Buday György és Bánffy Miklós / Fülöp-Oláh látványvízióit követően — 1936-tól Janovics Jenő, Hont Ferenc, Kiss Ferenc rendezéseire azonos alapokon nyugvó, de mégis folyamatosan változó díszletkonstrukciót talált ki.

Az 1960-as Major-rendezés klasszikus párosa, Básti Lajos, Lukács Margit Ádám-Évája köré, a háttér vetített kódrendszere biztonsággal idézte meg a szellemes, monumentális, a Dóm arányaihoz tökéletesen illeszkedő arénaszínpadon a jelenetek korát, hangulatát. Így működött az 1976-os Szinetár-rendezés látványvilága is. Megújulási készségét mutatja, hogy a hatvanas évek végén Madách *Mózesét*, Sinkovits Imre karizmatikus alakításának tereit, szinte csupán világítási eszközökkel oldotta meg.

A kedvenc klasszikusokat, a *Bánk bánt*, a *Hunyadit* is többfajta megközelítésben álmodta meg: Simándy József vallomása szerint 1961-ben, ebben a díszletben, Dómszínpad hatalmas operatablójában, a „szegedi égbolt alatt letterem igazán Bánk”.

1936 és '96 között aktívan „jelen van” a téren, hat évtized drámáinak (*Az ember tragédiája*, Herczeg Ferenc *Bizánca*, a *Mózes*, Illyés Dózsája, aztán Koós Károly: *Budai Nagy Antal*, Vörösmarty: *Czillei és a Hunyadiak*), daljátékainak (*Csinom Palkó*, *Vidróczki*, *Cigánybáró*, *Mosoly országa*, *Háry János*) szimultán színpadát tervezte. A

rendezői látomás lefordítása a Szabadtéri Játékok sajátos, ellentmondásos színpadtechnikai adottságaira mindig a rendezőkkel való dramaturgiai ihletésű együttműködést követelt.

Az 1959-es újraindulás utáni Vaszy-korszak legendás operáinak is ő volt a megálmodója. Az *Aida*, a *Carmen*, a *Parasztbecsület/ Bajazzok*, a *Fidelio*, a *Falstaff* és majd az 1989-es *Turandot* tereiben, ahogy Gregor József mondta „mindig jól szólt a hang”. Varga Mátyás ismerte a titkot, hogy „ezen a színpadon a képek kitérülnek, kapcsolatot tudnak teremteni a végtelen világgal, a történelmi képek teret kapnak.”¹³¹

A Ruszt József rendezte *A mosoly országa* és a csodálatos, szecessziós Szinetár-féle *Turandot* (Munoz, Adelaide Negri, Tokody, Gregor) megforduló koszikra épült, ezzel lehetővé tette a játérend naponkénti váltását.

A gazdaságosan működtethető díszletek a korízlésnek megfelelő festett vásznai, díszítése mögött mindig ott volt a ragyogó térszerkezet, amely előtt minden szereplőnek megvolt a dramaturgiailag indokolt helye.

Örök ifjan, 80 éves kora körül – rockoperák, az élő zenekaros *István, a király* és a *Bestia* freskóit hozta biztonsággal, majd hat év múlva, a *Csodaszarvas* nemzedékváltó ősmítoszával, egy elhullott szarvasagancsot, letörtött kopár faágat ábrázoló, hatalmas jellel elbúcsúzott a tértől. Mindig egyenrangú alkotótársa volt a rendezőknek: 26 évesen Janovics Jenőnek, Hont Ferencnek, később Mikó Andrásnak, Major Tamásnak, Szinetár Miklósnak, Vámos Lászlónak, Ruszt Józsefnek, Horváth Zoltánnak, Koltay Gábornak, Novák Ferencnek.

*

A magyar díszletkultúra '70-es közepén jelentkező fordulatszerű megújulásáig csak néhány tervező vállalkozott a sokak szerint megoldhatatlan feladatra: a Dóm homlokzatának klinkertéglái, fehér kőcsipkéi elé színházat varázsolni. A déli napon, izzó katlanban díszletet építeni, hideg szemerkélő esőben hajnalig világítópróbázni. Ebben az időszakban Varga Mátyás mellett a másik „nagy öreg”, a szintén mindkét korszakban alkotó, zseniális Fülöp Zoltán, aztán az Operaházhoz kötődő, lendületes Forray Gábor, továbbá a kivételes szcenikai tudású Bakó József és a szegedi klasszis Sándor Lajos, majd a fiatalabb generáció képviselőjeként, a Varga tanítványának is számító Székely László neve tűnik fel leggyakrabban a színlapokon.

131 Varga Mátyás szavait a korabeli sajtóban megjelent interjúból idézem.

A 70-es évek közepétől változni látszott a színházak látványvilága, a díszlet illusztratív funkciója helyett a játéktér, a térszervezés kapott hangsúlyt. Szaporodtak a látomásos, a hangulati hatásokat is felerősítő kompozíciók. Elkezdődött a díszlettervezés önmegvalósító harcának máig tartó folyamata, ennek megfelelően képzőművészek, építészek vették át a színházi díszlet-műhelyek irányítását. Bár a Dóm tér őrizte konzervatív jellegét – ami a Dóm hangsúlyos jelenlétéből adódik, emiatt nem lehet kísérletező helyszín –, Szegeden is tovább bővült a tervezőnévsor. A Madách-, a Vígszínház, vagy éppen a Nemzeti Színház produkcóiira építkező előadásokban rendre feltűntek az új nevek: leggyakrabban a festői vénájú Fehér Miklósa – sajnos, az övé csak 1994-ig –, de a mindig friss szemléletű Götz Béla konstruktív térszerkezetei, Csányi Árpád célszerű, expresszív hatású látványelemei még az ezredforduló után is. A képzőművész Vilt Tibor 1977-ben a *Lear király* hatalmas kőköveit álmodta meg és készítette el. A bábos Koós Iván egységes díszlet-, és jelmezvilágot teremtett a *János vitéznek*, 1980-ban Kass János feszegette, meglepő módon egy hatalmas toronyból leomló cigánykendővel a színpadi tér lehetőségeit a *Piros karavánban*. A filmes Vayer Tamás és a rendező Vámos László is megpróbálta a saját látomásait a színpadra vinni (1970: *Trójai nők*, 1972: *Rómeó és Júlia*, 1976: *Bánk bán*).

Mögöttük állt, a Dóm térre az 1976-os *Cigánybárával* szcenikusként is bevonuló, építőművész diplomát szerzett Csikós Attila, aki ezektől az évektől kezdve a Szabadtéri Játékok egyik legfoglalkoztatottabb tervezője lett. Ő az, aki a hetvenes évtized alkotói közül szinte folyamatosan jelen volt a téren, és karakteres meghatározójává vált az utóbbi 30 év látvány-legendáinak. Az abban az időben még nagy feltűnést keltő, bayreuthi Wagner- szentélyben töltött tanulói végén lett Horváth Zoltán tervezőpartnere a még régi, nagy sztárokat is felvonultató *Cigánybárának* (Saffi szerepében Házy Erzsébetet láttuk). A felvidéki, erdélyi származású szülők, a nagyberuházásokat irányító építész és a református tanítónő gyermekeként szinte a vérében volt a művészetek iránti szeretet, melyet kezdetben szavallással és színjátszással teljesített ki. Csak középiskolás éve alatt fordult a figyelme a rajzolás felé. Ebben, elmondása szerint nagy szerepe volt az akkor fénykorát élő József Attila Színház tervezőjének, a sokoldalú Neogrady Miklósnak, akitől a naturális-aprólékos ábrázolás technikai mesterfogásain kívül a színházművészet szeretetét, az iránta való elkötelezettséget is elsajátította. Már 16 évesen teljes díszletet tervezett egy amatőr operett-produkciónak, és ott téblábolt a mestere mellett a színház műhelyében: díszítőként, világosítóként, asszisztensként. Közben kitaróan felvételizett a díszlet-szakra, míg aztán rájött, hogy az Iparművészetin induló, a Can-

dilis-iskolán alapuló építőművészeti szakot szinte „neki találták ki”. Építész hallgatóként a legendás Egyetemi Színpaddal 1965-ben a nancy-i fesztiválon, a *Karnyónéra* (Ruszt József rendezése) különdíjat kaptak. Ez volt az ajánlólevele Bayreuth-ba.

Wolfgang Wagner hozza az ügyes kezű, szinte a díszletműhelyben élő fiatalembert helyzetbe, mellette asszisztálhatta végig a 1965-'75 közötti legjelentősebb Wagner produkciónak megszületését, az „Új-Bayreuth” a végső egyszerűség, az absztrakció felé elvitt színi formáit. Közben már akkor megismerkedhet a német operaszínpadok hozzánk csak később „begyűrűző” legújabb tendenciáival, Otto Schenk, Harry Kupfer, és Götz Friedrich rendezéseivel.

Hazatérve az Operaház műterme várta, ahol a szcenikusi feladatok mellett önálló tervezéssel is bemutatkozhatott. Előbb, 1979-től a Népszínház, aztán '83-tól a Nemzeti Színház vezető tervezője lett. Ezekben az években kiváló rendezők terelték a figyelmét a drámai terek újszerű megformálása felé, köztük az Egyetemi Színpadon megismert Ruszt József. Shakespeare drámák, modern nyugati szerzők színrevitelében lett alkotótársa például Vámos Lászlónak, Kerényi Imrénnek. Mintegy 16 produkciónak a Szegedi Nemzeti Színházban is jegyzett.

Ami a Dóm téri tervezéseit illeti, Ruszt ú. „szertartásszínháza” az, amihez előbb 1980-ban, majd Páskándi Géza *Kálmán királyában*, aztán '81-ben Schiller *Tell Vilmosában* próbált a nagy történelmi tablók helyett olyan csövázás, többszintes, fényeffektes, lovas bevonulásos látványkompozíciókat biztosítani, amelyek szimultán képesek voltak befogadni az adott mű valamennyi jelenetét. Ezt tette a Kacsóh-operettben, a *Rákócziában* is, ezúttal Horváth Zoltán rendezővel együttműködve, melyet amúgy az esőáztatta próbanapok, a térdig érő vízben úszó Dóm alatti öltözők is sújtottak.

Úgy vélem, valahol törvényszerű volt, hogy az olyan látomásos színházi rendezők, mint Vámos László, Ruszt József, vagy '86-ban a *Jézus Krisztus Szupersztár*t rendező Szikora János rátaláljanak, és több előadásra is szövetséget kössenek az egységes, jól tagolt tereket, a Dómmal nem vitatkozó, igényesen megmunkált felületeket tervező Csikós Atillával. A rockopera filmszerű vágásai, a ködbe vesző, szurrealisztikus bibliai képek, és a sátorral fedett modern show-színpad ellentétpárjai a korszerű fénytechnika eddig még nem látott arzenáljának használatát követelte ki a Dóm téren, ez egyben felvetette a Szabadtéri Játékok halaszthatatlan színpadtechnikai és nézőtéri megújítását.

Közben az Operaház tervezőjeként hivatalból is, újra a zenés színház elkötelezettje lett, de rendszeresen tervezett más színházaknak is. 1987-ben a Webber *Requiem*, és a Tolcsyay *Magyar miséjének* látványrendezőjeként alkotott,

népművészeti motívumú margitszigeti alapdíszlet igen jól funkcionált a Dóm téren is, és ezzel megnyitotta a több helyszínes koprodukciók sorozatát.

1990-ben a megújuló operaházi vezetéssel, a fiatal Nagy Viktorral gondolta újra *Hunyadi László* helyszíneit. A magasba ívelő rusztikus gerendadíszlethez jól illeszkedtek Rátkai Erzsébet veretes, többretegű jelmezei. 1991-ben, néhány héttel a Madách Színház *Mária evangéliumának* bemutatója után, külön a Dóm térre készítette el egy katedrális gyönyörűsége „félbe törött”, aranybarna boltíveit: János látomása, Mária mennybemenetele a templom előtt más eszközökkel kápráztatta el a nézőket, mint a kőszínházban.

A szabadtéri adottságai és működési keretei a nagyszabású, látványos díszletek kiállítását, az operaelőadásokon is egyre inkább megkövetelt, hosszabb próbaidőszakot is igénylő, kidolgozott együttes munkát nem teszik lehetővé. Ez a két-három előadású, esetleg a következő szezonban netán visszatérő szuperprodukciók esetében visszaélés lenne nemcsak az anyagiakkal, de a művészek energiájával, a produkcióba fektetett munkájukkal is. Ezért a Szabadtéri Játékok akkori vezetése együttműködést kezdeményezett az Operaházzal.

Az 92-ben tervbe vett Carmen kifejezetten igényelte az összehangoltan működő, mozgalmas látványvilágot. Nagy Viktor rendezővel és a koreográfus Fodor Antallal táncos, „musicales” operadramát terveztek. A „haciendák” mediterrán világát félköríves tablóra fölmagasító arénaszelet olyan jól sikerült, hogy a Szabadtéri Játékok több külföldi turnén is sikert aratott a produkcióval. „*A díszlet-jelmez-kellék arzenál is önálló életet élt, ezeket német, svájci és lengyel fesztiválokra kérték kölcsön.*” – emlékezett erre Nikolényi István, a szabadtéri kézikönyvében.¹³² A világsztárokat kiszolgáló (Gail Gilmour, Mario Malagnini, Tokody Ilona, a stuttgarti arénában pedig Jose Carreras), remekül világítható, ám lényegében egyterű, de sokat tudó konstrukció többször is visszatért a térre, még tíz év múltán, 2002-ben is illúziókeltő volt. Közben alapdíszletként funkcionált, tujákkal, fényekkel dekorálva számos gálaestnek adott reprezentatív hátteret.

Igazi szélesvásznú, szabadtéri látvány volt a következő év (1993) *Aidája*, a díszlet „közepe” év közben – még ma is – az Operaház színpadán működik. A bevált alkotói hármas, Nagy Viktor, Csikós Attila és Vágó Nelly ekkor is rendkívül nagyszabású, mobil elemekből építkező, külföldi fesztiválokra is forgalomképes produkciót hozott létre, ami ugyancsak több évadossá vált, 1997 után még 2003-ban is ragyogó előadás született a hatalmas, zenére mozduló, cizelláltan faragott kőtömbök között.

¹³² Nikolényi István: *A Szegedi Szabadtéri Játékok kézikönyve* (1931-2006) Bába Kiadó, Szeged, 2006.

Ekkora már, a korszellemnek megfelelően, a szabadtéri színpadán eluralkodott a monumentalitás. A színpadtechnika a színházművészet „népstadionjában” nem tudott lépést tartani a fejlődéssel. A világszabadalomként nyilvántartott hangkésleltetővel kiegészített hangosító rendszer a nézők alatt, egy néprádió hangján szólalt meg. Enyvet főztek a templom bejáratánál, helyben történt a díszletgyártás. A lebonthatatlan vasmonstrum, a hétezer nézőtér egész évben uralta a világszép teret, a világosító torony vaskapcsai kapaszkodtak a város legrégebbi műemléke, a Dömötör torony a falába. Öltözőfolyosó épült a templom bejárata alá, korábbi évszázadok szegedi polgárainak örök álmát zavarta a templomalapokba maró gyökeret eresztés. A Dóm téren túlterjeszkedett a Szabadtéri Játékok.

1994-ben aztán a város és a Szabadtéri Játékok vezetése egy huszárvágással, központi segítség nélkül, megcsinálta a nézőtér-, és színpad rekonstrukciót. A Dóm teret felszabadító nézőtéracsere volt a látványosabb attrakció, és végre kikerül a Dömötör-torony a világosító tornyok fogságából, de a színpadtechnika megújítása legalább olyan halaszthatatlan, és kétszer olyan költséges volt. A régi szenes lámpák helyére korszerű, programozható lámpapark és világosító pult került, megépült a forgószínpad, a nézőtéri raktárbázis pedig díszletraktárként is funkcionálhatott.

A kilencvenes évek közepén már Európa egyik legkorszerűbb szabadtéri játszóhelyeként működhetett a Dóm tér. Az építész Csikós Attila is álmodozott, még a nézőtér és a színpad nyitható-csukható fedésére is hozott terveket, amik nem is voltak olyan drágák, de hát addig nyújtózkodj,...

Az operaházi produkció szegedi változata, a *Bánk bán* avatta a megújult játszóhelyet, igazi színházi függönnyel, vállaltan az illúziószínház scenikai gesztusaival, a Bánk-Gertrudisz párbaj elemien erős képeivel. Mindezt látványvilágában is az opera születésének korába helyezték a rendező Kerényi Imrével, és az egyik legkedvesebb alkotótársával, a jelmezes Vágó Nellyvel.

Még ebben az évben, a már operaházi főrendező Vámos Lászlóval másfajta megközelítésben állították színpadra Verdi *Ottelóját*, amelynek Pesten és a Dóm téren is működnie kellett, és amelynek kiállítását a kritika is pazarnak ítélte. A színpadra érkező hatalmas hajó, orrán a hazatérő győztessel, a világsztár Ottelo-Checcelel,¹³³ a félköríves palotaoromzat, a lugas, a templombejárat fölötti Mária szobor motívumai, jelenéshordozó funkcióik mellett remek játéktérrel biztosítanak a tűzkórusnak, természetközelséget, intimitást a Tokody-Desdemonával előadott

¹³³ Gianfranco Checcele énekelte a címszerepet, partnere Tokody Ilona volt.

szерelmi kettősnek, különös áhítatot az Ave Mariának. Már a forgó, a korszerű színpadtechnika fő eleme is segítette, hogy a megszokott összefüggéseiből kiszakított valóságselemek egységes képzőművészeti látványt teremtsenek, feloldják a kint és a bent ellentét, a színpadi valóságot pedig kitágítsák a Dóm két tornya között feszülő égboltig.

Vámos László (sajnos, utolsó) a végsőkig letisztult rendezésére, az operaházzal közösen kiállított *Trubadurra* a következő évben kerül sor. Itt is sajátos szimbólumrendszert működtettek, a bosszúdráma Roden *Pokol kapujának* érzékenyen plasztikázott, felnagyított mása előtt történt. A patinázott, sötétzöld falakat jól ellenpontoszták Azucena látomásának lángnyelvei, Vágó Nelly élénk színvilágú cigányjelmezei.

1996-ban visszatért a *Carmen*, '97-ben az *Aida*. Érdekes az összevetés a Dóm tértől ekkor búcsúzó Varga Mátyás korábbi, hasonló díszleteivel: meglepően hasonlóan tűnik a gondolkodásmód, a térszervezés, a Dóm épülettömegének továbbépítése. De a fiatalabb pályatárs a korszerűbb színpadtechnika jóvoltából már átértelmezhetette a tereket, a *Carmen* jelzésszerű arénája kifordult, körülölelte a színpadot, s a közepén dalolt-táncolt Carmen a végzete felé. Az *Aida* sziklabörtöne zenedramaturgiai pontossággal mozdulhatott előre, így exponálva a halálba szédülő szerelmespárt, s a fölöttük imát mormoló Amnerist.

Csikós Attilának pedig egy új sikeres sorozata kezdődött az akkori Nemzeti Színházzal, Iglódi István rendezésében, Szörényi műveiből: „*A kiátkozott*”, Kun László király tragikus élete, „*drámai jambusokban sok zenével, énekkel*”. A folklórból merítkező, mégis mai hangzású „szörényis” zenei világ ellentmondása a tervezőknek is kihívás volt. Megint jelrendszerben gondolkodnak, a hatalmas korona-kupolát a rock-koncertek világítási rendszere ékkövezte, és a fények játéka teremtett hol a Dómmal egybeolvadó katedrális, hol pápai tróntermet, vagy borult sötéten a kun Edua és László szárnyaló dallamú szerelmi kettőse fölé. Ez az elem is többéltű lett, szerepet kapott később a *Veled, Uram!* bemutatóján, az esztergomi Bazilika tövében kialakított szabadtéri arénában, és visszatért Szegedre is, az új évezredben, a Szörényi *Trilógia* szerves részeként.

1998'Csikós-évad' lett a Dóm téren, három produkciót is ő jegyzett. Váltakoztak a színházi vezetők is, ő pedig az operaházi *Salome*, majd a *Zsivágó*, s a *Jézus Krisztus Szupersztár* után most már, mint az új szegedi művészeti vezető dolgozhatott együtt Szikora Jánossal, egy szabadtéris alapművön, a *Háry Jánoson*, ami a kőszínházban majd más értékeit is csillogtatva élhetett tovább. Az előadás hatalmas a látomás volt, groteszk látásmóddal a magyarság sorskérdéseit ve-

títették a Kortárs Balett mozgásvilágának segítségével a nézők elé (hófúvást és valódi búzamezőt, a „*nagyabonyi Burgot*” és az „*abonyi kettőt*”, a Dóm tornyokat vizionáló képeiben). A Seregi-baletteken is edződött Csikós Attilának ekkorra már otthona volt a táncszínpad: a szikrázó kardos toborzónak, a fiatalon elhunyt, már csillagokkal táncoló Kaszás Attila ízes-hetyke Háryjának volt tere a magasba emelkedni.

Új alkotótársakkal, Kerényi Miklós Gáborral és Jánoskúti Mártával készült a Verdi-repertoár bővítése szándékával, újra kettős funkcióval (operaházi és Dóm téri változatban) az *Álarcosbál*. Addigra már valóságos specialistája lett a szűkíthető-bővíthető díszlet-remeknek, az eredeti svéd változat kék-arany csodája ekkor is illúzióeltető volt. Biztonsággal hozta a darab végzetszerű misztikumát, játéklehetőséget adott, kiemelte a legkisebb gesztusokat is. (Legfeljebb az operaházi verzió kritikusai emlegettek időnként kissé túlzott monumentalitást, hiába na, hiányzott nekik a szabadtér levegője.)

1999-ben kezdődött a Nemzeti Színházzal közös terv megvalósítása, Iglódi Istvánnal együttműködve a Szörényi *Trilógia* részeként az *Atilla-Isten kardja* átigazított változatának talált ki emelvényekből építkező, több járásos, mindhárom darabban, és a Nemzeti Színházban is működtethető alapdíszletet. 2000-ben tovább épült a deszkavár; az *István a király* mutatkozott be ebben a mindent tudó szimbolikus alapdíszletben. Pazar világítási megoldások emelték ki, hozták helyzetbe a Rátkai Erzsébet míves jelmezeiben színre lépő „Nemzetis” csapatot. 2001 augusztusában lett a teljes a *Trilógia*. Bár a sláger „*István*” előadásokon zökkenőmentesen működött a színpadtechnika, de a hangrendszer hibái is kitűntek, ráadásul a menedzsment és az alkotók, szerzők közötti ellentmondások bizonytalanná tették a háttérét. Így aztán a *Veled uram!* fényvarázslata, és egyéb részletszépségei (pl. Imre herceg homályba vesző végzetes vadászátának képei a Holdárokban) felsorakoztak a *Trilógia* csak egyszer megvalósult értékei közé.

A *Hoffman meséit* nagy stílusbiztonsággal Makai Péter operaházi változatából szélesítette ki a már forgószínpados szabadtérre, Kerényi Miklós Gábor partnereként, jó érzéssel nyesegetve a rendező olykor kissé túlbujánczó vizuális fantáziáját. Az évezredet a Játékok történetének egyik legnépszerűbb alapművével, a *Cigánybárával* zárta, azzal a darabbal, amivel '76-ban a szabadtéri pályafutását kezdte. Tóth János megújított rendezésében ekkor is festői, romantikus mese kelt életre operasztárokkal, cigánytáborral, lovas hintóval, tűzijátékkal.

2000 változásokat hozott a szabadtéri vezetésében, és szaporodtak az egy estés gálaestek, koncertek, táncetek: nem telt új operabemutatóra a

büdzséből. A *Carmen* biztosította a műfaj folyamatos jelenlétét a Dóm téren, az aktuális operacsillaggal, Komlósy Ildikóval kiállított produkció győzött: az operabarátok elfogadták, hogy ezúttal nem a látvány már jól ismert poénjain volt a hangsúly. 2003-ban az *Aida* is visszatért, igaz, a bevonulási indulóra érkező tevekaraván helyett lovas szpáhik jöttek. Utoljára működött együtt Szegeden a Csikós Attila-Vágó Nelly páros, két év múltán már Nellyke az angyalok „viselt dolgait” tervezte.

Változott az operaházi felállás is, a szabadtérivel közös produkciók az operettszínházas musicalekre szűkültek. Csikós Attilának is kimaradtak a szegedi szezonzai. Jelentkezett az újabb tervezőgeneráció: Kentaur, Rózsa István, Zeke Edit, Menczel Róbert, ők színesítették a musicalek, operettek, néptánc-gálák látványvilágát.

2008 nyarán viszont szuperprodukcióval tért vissza a „társulatos” *István a király*. Csikós felkérése a rendező Szikora Jánossal való együttműködésre megint eleve többfunkciós: fedett arénák, Székesfehérvár stadionja, a Szent István Bazilika előtti tér és Szegeden a Dóm tér egyaránt helyszínek. Ekkor 22. nyarat töltötte a Fogadalmi templom előtt szinte házi tervezőként, így természetes, hogy az új változatánál is a Dóm homlokzati rajzát maga elé terítve gondolta végig a nemzeti rockopera jelrendszerét és aktuális játékeit. A rendezői koncepció ezúttal konkrétabb helyszíneket kért, de megmaradt a látásmód frissessége: az előadásban egy épülő románkori bazilika falai körül zajlott az élet, folytak a hatalmi harcok. A sámándombon szoborrá merevedett, viharvert tölgy állt, felidézve a magyarság gyökereit, de gyakorlati funkciója is volt: akasztófaként használták. A koronázáskor aztán a díszlettemplomon keresztül felragyogott a Dóm homlokzata, mintha a szereplők a nyitott kapujában állnának. A kopár fa felett, a Tisza felől pedig világított a telihold...

Hát, ezt más helyszíneken biztos nem lehetett így összehozni.

A Szabadtéri Játékok tiszteletbeli „örökös tagjai” – Básti Lajos, Gábor Miklós, Simándy József, Vaszy Viktor, Varga Mátyás, Vámos László vagy Vágó Nelly – visszaemlékezéseikben életük, művészi pályájuk alakulásában mindnyájan karakteresen meghatározónak ítélik a szegedi fesztiválnyarakat. A maiak közül a rendező Szikora János, Kerényi Miklós Gábor, Tokody Ilona, vagy a karmester Pál Tamás is mindig valami különös erőről, emelkedettségéről nyilatkozik, ami segíti az alkotómunkát. Csikós Attila eddigi életművéből talán egynegyed kötődik a Dóm térhez, ahogy mondja, „*ezt itt csak lélekből, hittel érdemes csinálni*”... (S milyen nagyszerű lenne egyszer egy *Tannhäuser*, ebben a környezetben...)

Pályaképe és a Szabadtéri Játékok látványvilágának története szorosan összefügg, ő Varga Mátyás hagyományainak folytatója, remélhetőleg még sok szép szegedi „szabadtéris” nyárral.

SZELLEMISÉG

Mariska Zoltán

A VÁROS ÉS AZ EGYETEM – KOLOZSVÁRI SZELLEMI GYÖKEREK

1921 fontos dátum Szeged város történetében. A magyar állam úgy döntött, hogy a Kolozsvárról elűzött Ferencz József TE (FJTE) Szegeden folytatja saját oktatói és tudományos tevékenységét, azaz ettől az évtől van felsőoktatás a városban. A Város és Egyetem együttélése lassan százéves hagyománnyal bír, az egyetem épületei Szeged városképének integráns elemei, illetve a mindenkori egyetemi polgárság – úgymond – belakja a várost. Ezen írás a szegedi kezdés közvetlen előzményeivel és az együttélés első tíz évének (nagyjából tehát 1921-31) történéseivel kíván foglalkozni. Alapvetése szerint a szegedi felsőoktatás története nem érthető meg a kolozsvári időszak (1872-1919), és főleg az átmeneti időszak (1918-21) eseményeinek, összefüggéseinek ismerete nélkül, illetve az első tíz év alatt kialakultak a város és az egyetem együttélésének lényeges paraméterei – függetlenül attól, hogy jogilag melyik egyetem is működött és működik a városban.

Egyetemtörténeti szempontból ezzel lényegében azt mondtuk ki, hogy a város és az egyetem együttélésének hagyományait zömmel a Kolozsvárról érkező, és Szegeden munkába álló professzorok (és az oktatási segédszemélyzet, illetve az irodai és a műszaki személyzet szintén ideérkező tagjai) alakították ki, hogy a mindenkori diákság permanens jelenlétének arculatformáló jelentőségéről ne is beszéljünk. Összességében: a harmincas évek elejére Szeged az új Magyarország fontos szellemi központjává vált, az egyetemtörténeti és a várostörténeti szempontból egyaránt indokolt ezen folyamat kolozsvári indíttatását feltárni, feltérképezni. Ami Szeged városának kezdés, az magának az egyetemnek (FJTE) folytatás, hiszen komoly hagyománnyal és nagy rutinnal rendelkező intézmény jött a városba 1921 őszén.

Egy izgalmas időszak

A kolozsvári egyetemalapítás báró Eötvös József nagy álma volt. Még a reformkorban fogalmazta meg az elképzeléseit: egy új erdélyi tudományegyetem kétpólusúvá tenné a magyar felsőoktatást, és közelítené egymáshoz Magyarországot és Erdélyt. Terve megvalósítására a kiegyezés után jó öt évvel nyílt lehetőség, bár ő nem élhette meg a kolozsvári egyetem megnyitását. A FJTE első közel ötven éve (1872-1919) a Magyar Királyság fontos sikertörténete, elvesztése pedig a trianoni összeomlás igazi szimbólumává vált. Közel három év telt el azonban Kolozsvár

román megszállása (1918. dec. 24.) és az egyetem szegedi kezdése (1921. okt. 9.) között, s a modern történelemben három év hosszú idő. Az FJTE történetében rendkívül fontos események történtek ezen átmeneti időszakban, melyek a szegedi kezdés körülményeit igencsak befolyásolták.

1918 őszén a keleti front összeomlott, a központi hatalmak kivonták (nem-magyar) katonai erőiket Erdélyből, megvédésére elegendő katonaság nem maradt Erdélyben. Az előrenyomuló román hadsereg különösebb erőfeszítés nélkül elfoglalta Erdélyt, s 1918. dec. 24-én bevonult Kolozsvárra. A város román megszállása után jó két héttel letartóztatták Apáthy Istvánt, Kelet-Magyarország fő-kormánybiztosát (értsd: Erdély polgári vezetőjét), aki amúgy az egyetem állattan professzora is volt egyúttal.¹³⁴ A város ügyeit a nagyszebeni román kormányzótanács rendeletei alapján kolozsvári prefektus intézte. Egyetemtörténeti szempontból tehát míg az 1918/19-es tanév első feléve még viszonylagos nyugalommal telt, addig a tavaszi félév nyugtalansággal telített időszakot hozott. A városban eléggé feszült hangulat uralkodott, az egyetem falai között azonban tovább folyt az oktatás – 1919. május 12-ig. Ezen a napon román katonaság szállta meg az egyetem központi épületét, az egység parancsnoka jelképes erőszak alkalmazásával átvette a hivatalban levő rektortól az egész intézményt, hogy azután a következő hetekben az egyetem összes intézménye hasonló sorsra jusson.

A román hatalom az erő jogán, mindenféle lehetséges békeszerződést megelőzve, a magyar állam által felépített teljes egyetemi infrastruktúrát birtokba vette, úgyszólván lehet mondani, hogy tokkal-vonóval lenyúlta. Néhány hónappal később a FJTE épületeiben megnyílt Dácia első román egyeteme (1920. febr.). Ezen összefüggés jelentőségének hangoztatása igencsak aktuális, ha belegondolunk, hogy a Babes-Bolyai Egyetem mai vezetőinek mennyire fontos lett az egyetemtörténeti kontinuitás hangoztatása. Az egyetem román megszállására ürügyet adott, hogy a professzori testületek (Kari Tanácsok) egyenként és így összesítve megtagadták a román kormányzótanács követelését, azaz nem voltak hajlandók hűségeskü tenni a román uralkodó előtt (a román állam számára). A hűségesküre való felszólítással már korábban is tesztelték a magyar professzorokat, de májusban érezték

¹³⁴ Több szempontból is téves az 1918 őszi kolozsvári történéseket úgy bemutatni, hogy Apáthy rektor betiltott volna egy városi tiltakozó gyűlést. Apáthy 1918-ban legfeljebb volt rektor (rektori éve 1903/04), továbbá a hivatalban levő rektor semmilyen városi rendezvény betiltására nem jogosult, legfeljebb, adott esetben, a diákokat szólíthatta volna fel távolmaradásra. Apáthy, Kelet-Magyarország fő-kormánybiztos, azonban valóban igyekezett nyugalmat tartani a városban. *Erdély története III.* főszerkesztő: Köpeczi Béla, Akadémiai Kiadó, Bp. 1703. o.

magukat elég erősnek a tényleges cselekvésre. Magyarországon ekkor a tanácskormány regnált, s a tanácskormány egyszerűen nem reagált az erdélyi-kolozsvári történésekre.

Innentől három tendencia felvázolásával tekintjük át a történéseket – a szegedi kezdésig.

Erdély elhagyása. A nagyszebeni kormányzótanács másik rendelete alapján a román hatóságok kiutasították Erdélyből azokat, akik az ő értelmezésük szerint nem erdélyi származásúak, nem „ősi román földön” születtek. A professzori gárda közel kétharmada tehát megkapta a *kiutasító* végzést, záros határidőn belül el kellett hagyniuk Erdélyt. Ezek az emberek Pestre utaztak, jelentkeztek a VKM-nél, s hamarosan ők indították be a budai oktatást, így vártak a sorsukat rendező törvényre. A kiutasítás azonban nem azonos a repatriálással. A *repatriálást* választók formai ok nélkül (értsd: kiutasítási végzés nélkül), zaklatásra hagyták el Erdélyt, függetlenül a származásuktól. De ugyanazt az utat járták be, mint kollégáik. Megjegyzendő, hogy akkortájt tömegek hagyták el Erdélyt (is), s egyetemtörténeti szempontból számolni kell az egyetem teljes vertikumával, ha a Kolozsvárt elhagyók és a maradók konkrétumairól hiteles képet kívánunk kialakítani.

Idetartozik a hűségeskü megtagadására, illetve letételére vonatkozó ítékezés is. Erdély népe nagyon is figyelt a professzorok magatartására, az erdélyiek számára egységes kiállásuk a román hatalommal szemben példaértékű magatartás. Ugyanakkor azonban nem lehet misztifikálni magát a megtagadást sem – több okból. Bár a professzorok kollektíve megtagadták a hűségeskü, korántsem a teljes gárda vállalta az utazást. Noha a maradók nem álltak román állami szolgálatba, mégis volt olyan eset, hogy professzor a hűségeskü letételére vállalkozott, vagy úgy tudták róla, hogy bejelentette ebbéli igényét. Továbbá az egyetem bizonyos kollektívái (pl. a régészeti intézet teljes, a könyvtár maradni szándékozó kollektívája) állami és egyetemvezetési jóváhagyással letették a hivatali esküt, hiszen a szellemi értékek Kolozsvárott maradtak, s ezeket őrizni kellett. S hogy a probléma még világosabb legyen: mindenki nem mehet el Erdélyből, s például az egyházi vezetők akkor hagynák cserben saját híveiket, egyházukat, ha merő dacból megtagadnák a hűségeskü letételét. 1919-ben elveszett az erdélyi magyar szupremácia, de az erdélyi magyarságnak vezetőkre, irányítókra nagyobb szüksége lett, mint valaha is volt.

S ha az erdélyi magyar nyelvű felsőoktatás lehetetlen helyzetbe is került, ott vannak még a közoktatási rendszerek is... Mindezek derivátumaként az 1920-as évek derekán a második hullámban Szegedre érkező „kolozsváriak” korábban – 1919 környékén – letették a hivatali esküt. Hiszen akkor magántanári minőségben alkalmazta őket az egyetem, főállásuk másutt volt, például egy középfokú oktatási

intézményben. Ilyen kondícióval érkezett Szegedre Buday Árpád (régész, 1924), vagy jóval később Szőkefalvy-Nagy Gyula, aki a húszas években a kolozsvári Marianum matematika tanára volt.

Egészen más a helyzet azokkal, akik erdélyi születésűek lévén, nem kaptak kiutasító végzést, azaz az akkori professzori gárda közel egyharmadával. Számukra az igazság pillanata 1921. június 17-én jött el, hiszen ekkor jelent meg az egyetem szegedi elhelyezésére vonatkozó törvény. Ha maradnak, akkor megszűnik a magyar államhoz fűződő kapcsolatuk, s nem mellesleg megszűnik hajdan tett professzori esküjüket. Ha távoznak, akkor elhagyják Erdélyt, ahová eddigi életük és szocializációjuk kötötte őket. A magyar állam őket eddig az összes szerzett jogaik elismerésével szabadságon levőknek tudta, s ez az állapot a törvény megszületéséig tartott. Mindenesetre 1921 nyarán a *Kimenni Erdélyből!* különös jelentéstartalommal bírt. A törvény megszületése után távozókat Erdély elhagyásának nehéz döntését hozták meg.

Kettős oktatás. A budai oktatás megszervezését kezdettől fogva átmenetinek tekintették. Az 1914-es alapítású pozsonyi egyetemnek a kolozsvárihoz hasonló sors jutott, a Pestre érkező pozsonyi tanárok kolozsvári kollégáikkal kooperálva közös oktatást szerveztek Budán. Megfelelő kapacitás híján az orvosi karon korlátozottan, a többi karon a lehetőségekhez képest maximális erővel oktatták az egyetemmel menekült diákságot, vagy inkább annak jelentős részét. Jogilag érdekes helyzet alakult ki: a hivatalban levő rektor és a három kar dékánja Kolozsváron, a prorektor, a negyedik kar dékánja és a három prodékán viszont Budán tartózkodott. A budaiak kénytelenek voltak saját egyetemi tanácsot felállítani, különben az oktatásszervezés feladatait nem lehetett volna megoldani, s ezt a lépést kezdetben a kolozsváriak értetlenkedve fogadták.

Különleges feladat jutott a hivatalban levő prorektornak (Schneller István, pedagógia): eloszlatni a kolozsváriak bizalmatlanságát a budai munkával kapcsolatosan, és védeni a kolozsváriak érdekeit a VKM-ben. *Tartsatok ki!* – üzenté Schneller kollégáinak Kolozsvárra.

A Kolozsváron maradt professzorok lehetetlen feladatra, az erdélyi magyar nyelvű felsőoktatás újraszervezésére vállalkoztak. Az ún. felekezeti egyetem terv maradt, semmit sem sikerült belőle realizálni. Az erdélyi nagyegyházak vezetőinek összefogásával felállítandó egyetem megőrizte volna a régi egyetem négy karát, a gyulafehérvári teológia csatlakozásával és két új kar felállításával (protestáns teológiával – a kolozsvári református teológia kibővítésével, illetve közgazdaságtudományi kar szervezésével) működött volna az új erdélyi magyar egyetem. S miután egyértelművé vált, hogy a grandiózus terv megvalósítása lehetetlen, a románok egyszerűen nem reagáltak a tervezetre, az erdélyi Református

Teológia szervezeti keretein belül tanárképző intézetet állítottak fel, s ez az intézet egy tanév erejéig (1920/21) működött is, azaz bölcsészeti és természettudományokat tanulhattak a Kolozsváron maradt diákok. A románok végül bezárták az intézményt, s innentől hosszú időre lehetetlenné vált az erdélyi magyar nyelvű egyetemi oktatás.

A szegedi elhelyezés. Utólag talán egyértelműnek tűnik, hogy Szegedre került a FJTE, de valójában Szeged városának – élén Somogyi Szilveszter polgármesterrel – komoly erőfeszítéseket kellett tennie az egyetem szegedi elhelyezése érdekében. S erre a lobbizásra ténylegesen szükség is volt. Voltaképpen három megoldás közül kellett választani. Az egyetem budai elhelyezése kényelmes, és talán a legolcsóbb megoldás lett volna, hiszen csak véglegesíteni kellett volna az átmeneti időszak leosztását. Más kérdés, hogy a pesti orvoskar hogyan osztotta volna meg az új és rivális társakkal az orvosképzés szükséges kapacitáit (pl. a klinikák igénybevételét). Utólag sem tűnik bölcs döntésnek szaporítani a fővárosban a tudományegyetemek számát, így a budai terv gyorsan elfelejtődött.

Sokkal nagyobb realitással bírt az egyetem debreceni elhelyezésének terve. A debreceni egyetemet is 1914-ben állították fel, mint a pozsonyit, s mindkét egyetem szervezésében csonka maradt, egyik sem felelt meg a tudományegyetem kívánalmainak. A háborús évek alatt semmilyen fejlesztést nem lehetett megvalósítani a csonkaegyetemen, a pozsonyi egyetem sorsát „megoldotta”(?) a történelem: Pécsre helyezték és felfejlesztették. Viszont a debreceni egyetem fejlesztése könnyebb lett volna, ha a Kolozsvárról érkező erők épp ide kerülnek. A debreceni elhelyezés mellett lehetett érvelni, s a professzori gárdából meglepően sokan gondolták úgy, hogy jobb a debreceni, mint a szegedi változat. A történések ismeretében rendkívül tanulságos az akkori nyilatkozatok olvasása. Mindenkit – a Kolozsváron tartózkodó tanárokat is – megkérdeztek Debrecen vagy Szeged kérdésében. Egyszerűen mondván, a szegedi egyetem nagy tudósegéniségei (pl. Riesz Frigyes matematikus) még 1920-21 körül a debreceni elhelyezés mellett álltak ki. Így ugyanis nem kellett volna mindent előről kezdeni, hiszen a félig felépített egyetemen könnyebb a kezdés.

Az egyetem igazi vezetői és a professzori kar tekintélyes tagjai azonban kezdettől a szegedi elhelyezést pártolták. A fogságából szabadult Apáthy például kilátásba helyezte a lemondását professzorságáról, ha nem Szegedre kerül az egyetem. Elsősorban és mindennekfelett a FJTE önállóságát féltették, hiszen a FJTE Debrecenben egyszerűen beolvadt volna a Tisza István TE-be. Sohasem adták fel a reményt, hogy egyszer visszatérhetnek ősi székhelyükre; nem véletlenül hívták a húszas években úgy az intézményt, hogy az ideiglenesen Szegeden működő kolozsvári Ferencz József TE. A történelem néha tényleg ismétli önmagát!

Az elhelyezés vitája kísértetiesen hasonlít az 1880-as évek nagy vitájára, mely a kolozsvári fejlesztések beindításával összefüggésben bontakozott ki. Lényege: nem jár-e jobban a magyar állam, ha a kolozsvári egyetem fejlesztése helyett új, harmadik egyetem felállítására vállalkozik? Jó-e az nekünk, ha van egy viszonylagosan jól felszerelt fővárosi, és van néhány vidéki koldusegyetemünk? Ekkortájt minden jelentős magyar város egyetemet akart (a nagy árvíz utáni építkezés jegyében Szeged is), s már nem három, hanem négy-öt egyetem felállításáról vitakoztak a kortárs honatyák. Szerencsére győzött a józanész, a kolozsvári egyetemet nem szüntették meg, nem költöztették Pozsonyba, hanem felfejlesztették. Szeged nagy szerencséje, hogy 1921-ben a magyar állam meg akarta őrizni a FJTE integritását úgy, ahogyan az 1880-as években megőrizte.

Az egyetemi vezetők ismerték a magyar állam távlatos elképzeléseit is. Az új Magyarországon a határ menti nagyvárosok (Debrecen, Szeged, Pécs) szerepe átértékelődött. Egyrészt nagy migrációs nyomás nehezedett rájuk is (nemcsak a fővárosra), másrészt pedig ezek a városok innentől a mai napig a hídfőállás szerepét töltik be a határon túli magyarság és az „anyaország” között. Debrecen: Kelet-Szlovákia és Erdély, Szeged: Erdély és a Vajdaság, Pécs: a Vajdaság és a Csalólóköz kapcsolattartója, Pest pedig integrálni hivatott az egész kapcsolatrendszert. Ezen perspektivikus elgondolás nevében döntött a magyar állam Szeged mellett, még akkor is, ha az egyetem elhelyezése komoly anyagi ráfordítást, érdemi városfejlesztést igényelt.

1921 nyarán végre megszületett az szegedi elhelyezésre vonatkozó törvény. Míg a Budán tartózkodó professzorok egyszerűen leutaztak az első tanévnyitóra, addig a Kolozsváron tartózkodók többsége a budai kitérőt kihagyva, Kolozsvárról Szegedre utazott, itt csatlakoztak társaikhoz. Az utazás senkinek sem volt egyszerű dolog. Gyorsan és áron alul el kellett adni a kolozsvári ingatlanokat, a családdal marhavagonokba kellett költözni, s az utazás még szerencsés esetben is néhány napig tartott. A román vasút előszeretettel biztosította a vagonokat a határig (minél gyorsabban meg akart szabadulni a magyaroktól), kérdéses volt azonban, hogy a magyar vasút mennyire siet átvenni az érkezőket. A tanévnyitó lezárta az exodust, bár a húszas években még jó néhány hajdani egyetemi munkatárs döntött a kivándorlás mellett.

1921. október 9-én tartották meg az új, az 1921/22-es tanév megnyitóját. Az első szegedi tanévnyitó az ötvenedik ilyen ünnepség az FJTE történetében. A kolozsvári hagyomány szerint *Veni Sancte* szentmise után a professzori gárda, élükön az egyetemi vezetőkkel, átvonulnak a mindenkor központi épületbe, jelezvén a városlakóknak az adott nap fontosságát és jelentőségét. Kolozsváron a főtéri templomban (Mátyás tér) tartották a szentmisét. Szegeden viszont nem a Foga-

dalmi templomot (Dóm tér), hanem a rókusi templomot választották a szentmise megtartására. Így a felvonulás lényegesen hosszabb lett. A professzori gárda végigvonult a Kossuth Lajos sugárúton, így Szeged város közönsége először láthatta azokat az embereket, akikről korábban oly sokat hallott. Másnap kezdődött a tanítás.

Az elhelyezés

Az egyetem központi épülete ma is a Dugonics téren áll. 1921-ben a királyi ítélőtábla működött benne, azaz az Igazságügyi minisztérium birtokában volt. A VKM elérte, hogy az épület az ő fennhatósága alá kerüljön, s ide költözött be a teljes jogi kar, a teljes bölcsészkar, a matematikai szeminárium és a könyvtár. Központi épületről lévén szó, itt kaptak elhelyezést az egyetemi hivatalok is: a rektori és a dékáni hivatalok, a questura és a gondnokság is. Az általunk meghatározott időszakban innen csak a bölcsészkar költözött el, de az egyetem munkatársai még így is eléggé zsúfolt körülmények között dolgoztak ebben az épületben. Még akkor is, ha hozzáteszük: akkoriban a *tanszék* fogalmán nem szervezetet, hanem egy szimbolikus „széket” értettek, melyre az államilag kinevezett szakférfi ráülhetett a kari tanácsuléseken. (Ergo: „vezetni” sem lehetett, a nyilvános rendes tanár és a mai tanszékvezető egyetemi tanár két különböző fogalom.) Továbbá az is megtévesztő lehet, hogy az egyetemi kiadványokban, úgy nagyjából 1925-től, a bölcsészkar átköltözésével összefüggésben, a *tanszék* fogalmát az *intézet* fogalma váltotta fel. Az intézet valóban szervezet, hiszen az intézetben elvileg adjunktus, tanársegéd, gyakorlók és szolga is dolgozik, tehát jóval nagyobb helyet igényel, de az említett két karon kvázi intézetek „működtek”, hiszen ilyen foglalkoztatásokra nem került sor. A jogi kar a kinevezett professzorokból, a magántanárokból és a magántanítókából állt. A bölcsészkaron valóban működött két intézet (Földrajz és Régészet), de ezek már a kolozsvári időszakban is léteztek. Úgyhogy az átköltözés inkább a szemináriumi rendszer kiépülését segítette azzal, hogy enyhítette a túlszűfolttságot.

A VKM saját hatáskörében meg tudta oldani a M-TTK elhelyezését, hiszen a Tisza Lajos körút 2. számú épületben középiskola működött, s ezt az iskolát költöztették máshová. Az intézeti rendszerben működő természettudományi kar elhelyezése akkor megoldottnak tűnt, de az új szervezetek számára már nem jutott itt hely.

Legnagyobb gondot az Orvoskar elhelyezése jelentette, hiszen ez a kar működött mindig is a legnagyobb kapacitással: elméleti kutatóintézetek és gyakorlati tevékenységet (beteggyógyítást) végző intézetek és klinikák elhelyezése nem egyszerű feladat. Az intézetek és a klinikák többsége (belgyógyászat, sebészet, közegészségtan, gyógyszerészet, gyógyszerismeret, gyógyszerésztár, élettan,

orvosi vegytan) a Kálvária tér 5/b. alá került (fémipari iskola), s közös elhelyezést kapott még a tájanatómia, a kórbonctan, a törvényszéki orvostan és a szövet- és fejlődéstan: „Anatómia épület”, Kossuth Lajos sugárút 40. (a rókusai elemi iskola volt épülete). A többi orvoskari szervezet egyedi elhelyezést kapott: általános kórtan – Rigó utca 24. (hajléktalanok menhelye); elmegyógyászat – Pulcz utcai elmebetegek gyógyítására szervezett kórház; szemészet – szemkórház (Erzsébet rakpart 16.); bőrgyógyászat – Kálvária úti csapatkórház; szülészet és nőgyógyászat – Fodor, ma Juhász Gyula utca 9. (bábaképezde).

A kolozsvári gyakorlatban szoros munkakapcsolat alakult ki az egyetemi Orvoskar és az Országos Karolina Kórház között, még akkor is, ha kezdetben eléggé látványos konfrontáció volt a két intézmény között. (A viszony akkor normalizálódott, amikor a Belügyminisztériumtól átvette a Karolina Kórház felügyeletét a VKM, illetve megtalálták az ideális igazgatót Engel Gábor személyében). Hasonló helyzet alakult ki Szegeden is, de itt a városi közvélemény nem engedte meg, hogy a városi közkórház átkerüljön az új egyetemi rendszerbe. A közkórház a város felügyelete alatt maradt.

A gyermekgyógyászat kolozsvári professzora (Genersich Gusztáv) az átmeneti időszakban elhalálozott. Szegeden felállították ugyan a gyermekgyógyászati klinikát – Kossuth Lajos sugárút 35. (városi gyermekkórház), de a vezetője – Hainiss Elemér csak később, a VKM 56 575/1924-es rendeletével kapta meg professzori kinevezését. A két tanszék nélküli kolozsvári klinikát (fogászat, fül-orr-gégészet) Szegeden évekig nem állították fel, mindkét klinika igazgatója – c. ny. rk tanárok – Kolozsváron maradt.

Tíz év változásai

1921-ben nem sikerült megszerezni a Szukováthy téren álló, és a MÁV tulajdonában levő épületet, az ún. Leszámoló palotát. Túl sok pénzt emésztett fel a Dugonics téri épületért folytatott huzavona. Az IM fenn akart tartani magának egy emeletet (magyarán továbbra is az épületben működött volna a királyi ítélőtábla), de ettől a VKM elzárkózott. Válaszul eléggé borsos árat és kemény feltételeket szabott az épület átengedéséért a társminisztérium, így a VKM-nek egyszerűen nem maradt pénze a kiszemelt épület megvásárlásra.

A Leszámoló palota épülete a mai bölcsészkar épület, melynek megvásárlására csak 1925-ben került sor. 1925-ben először a frissen szervezett intézeteket (régészet, állatrendszertan) helyezték át, majd hamarosan átköltözött a teljes bölcsészkar is. A M-TTK kezdettől fogva igényt tartott az épület bizonyos részeinek használatára, s mind mai napig itt működik néhány természettudományos intézet.

Annyi érdekessége azért van a dolognak, hogy a tényleges osztozkodást végző két dékán (bölcészkar: Bartók György, filozófia; természettudományi kar: Pfeiffer Péter, gyakorlati fizika) jellegzetesen kolozsvári professzorok voltak. Mindketten az utolsó napokban hagyták el Erdélyt, s nagy bizonyossággal állítható, hogy önszántukból egyikőjük sem tette volna meg ezt a lépést. Erdély elhagyására csak a történelem kényszerítette őket.

1922-től működött a Fül-orr-gégészeti klinika az Árpád utca 3. sz. alatt. Vezetője, Treer József, Kolozsvárott tanult és doktorált. A klinika a Sebészeti Klinikához rendelt, azaz a jelzett időszakban nem kari szintű szervezetként működött. Az 1924-ben felállt Fogászati Klinika (Teleki utca 12.) vezetője (Göllner Lajos) a kolozsvári egyetemen tanult, tudományos reputációját azonban már Szegeden szerezte. Az egyetemi építkezésekkel összhangban választották ketté az ideg- és az elmegyógyászatot. Az ideggyógyászat átköltözött a Kálvária téren üressé vált épületbe, az elmegyógyászat maradt a Pulcz utcában. Az építkezések révén lehetővé vált átalakításokról később lesz szó!

Az egyetemi személyzet lakásgondjainak megoldása igazán súlyos problémának bizonyult a húszas évek első felében. Ismétlően: Kolozsvárról Szegedre a professzorokon kívül számosan érkeztek az oktatási, illetve a kisegítő személyzet tagjai közül, hiszen a maradás vagy utazás nehéz kérdésében mindenki személy szerint, egyénekenként – és saját családjá érdekét is figyelembe véve döntött annak idején. Továbbá Szegedre is óriási nyomás nehezedett, már ami a menekülthullám nyomását illeti. A magyar állam kormánybiztost nevezett ki az intézményi és a személyi elhelyezések problémáinak megoldására. Értelemszerűen a magyar közjog hivatalban levő professzora, Szandtner Pál személyében. Azaz, az intézményi elhelyezés ügyei nyilvánvaló prioritást élveztek, de azért az egyének-családok elhelyezésének ügyei is a kormánybiztos feladatkörébe tartoztak.

A városi közvélemény (átmenet) hangulatváltásához az intézményi és a személyi elhelyezések konkrét ügyei igencsak hozzájárultak. A kezdeti jóindulat elpárolgott, hiszen ki örül annak, hogy egy épületből, lakásból ki kell költözni, át kell adni az ingatlanokat az újonnan érkezőknek? A legnagyobb gondot a bábaképző átadása okozta, hiszen az igazgató egyszerűen megtagadta épületének átadását, mondván, az az övé! A városi közvélemény túlzottan tartotta a kolozsvári professzorok lakásigényeit is, épp a nehéz helyzetre, a mostoha körülményekre való tekintettel. Azt kell mondani, hogy a professzorok teljes jóhiszeműséggel, illetve tudatlansággal jártak el akkor, amikor be kellett jelenteniük lakásigényeiket. A kolozsváriak pl. egyszerűen semmit se tudtak a szegedi lakáshelyzetről, s a nekik feltett kérdésre egyszerűen megadták azokat a paramétereket

(családtagok száma és az igényelt szobák száma), melyek a kolozsvári életüket is jellemezték. Semmivel se kértek többet! S végül is, ők hagyták ott Kolozsváron addigi életüket, egzisztenciájukat. Ők költöztek marhavagonba, s ők vitték a családjukat az ismeretlenbe.

E téren gyökeres változás történt a húszas évek második felére. A lakáskérdés konszolidálódott, megnyugodtak a kedélyek. Az évekig kollégiumban élő professzori családok időközben házat vagy lakást vásároltak maguknak, illetve elment, aki el akart menni. Sőt! Megszületett az utazó professzor szimptomája! Ugyanis a budai időszakban sokan vásároltak maguknak lakást a fővárosban, azaz nem akaróztak nekik Szegedre költözni, inkább az utazást választották. Szádeczky Lajos például sohasem adta fel pesti lakását, Riesz Frigyes és Haar Alfréd (matematika) is csak felszólításra vásároltak maguknak szegedi lakást.

Az építkezések

A város és az egyetem együttélése azokban az építkezésekben szilárdult meg, melyek a húszas évek derekán kezdődtek, és a harmincas évek elején fejeződtek be. Első menetben felépítették a Tisza-parti klinikákat (Erzsébet rakparti klinikasor), második menetben átépítették a Fogadalmi templom előtti teret (Dóm tér). Mindkét építkezés az orvoskart érinti elsősorban, hiszen a Dóm téri árkádokban az elméleti-kutatói intézetei kaptak helyet. A klinikai építkezések 1925-ben kezdődtek, új épületet kapott a gyermekgyógyászat, a sebészet, a belgyógyászat, a nőgyógyászat, és új kollégium is létesült. Az orvosprofesszorok azt a lehetőséget is elfogadták volna, hogy a Kálvária tér és a Mars tér közötti területet építsék be, de azért nekik is tetszett a városvezetés (és Klebelsberg) elképzelése: városképi szempontból indokolt a Tisza parton felépíteni az új klinikák impozáns épületeit. Így az intézmények a városközpontba kerülnek.

A Dóm téri építkezések 1928-ban kezdődtek, s 1930-ban fejeződtek be. Somogyi Szilveszterék nagyszabású álma teljesült: impozáns méretű, igazi történelmi hagyományt megjelenítő új főtere lett a városnak, Szeged városát ma is a Dóm tér jellemzi. A hatalmas tér a Szegedi Szabadtéri Játékok állandó színtere, és a mindenkor városlátogató szívesen sétál a Nemzeti Emlékcsarnok árkádos folyosóin. Továbbá Szeged egyházmegyei központ is, a püspöki hivatal és a teológia az új épületben nyert elhelyezést. S végezetül pedig jól járt maga az egyetem is, hiszen az orvoskari intézetek (élettan, általános kórtan, gyógyszerteran és a gyógyszerismeret, a gyógyszerteran, a közegészségtan és az orvosi vegytan) mellett a természettu-

dományi kar bizonyos intézetei is itt kaptak elhelyezést (két fizikai: gyakorlati és a kísérleti, és a két vegytani intézet).

Hogyan lehet értékelni azt a tényt, hogy „csak” négy évvel a kezdés után fogtak hozzá az egyetemfejlesztés jegyében az építkezésekhez, noha már 1921-ben is egyértelműen látszott, hogy az egyetem szegedi működése komoly beruházásokat igényel? Ne felejtjük el, hogy a húszas évek Magyarországá igen komoly gazdasági-pénzügyi nehézségekkel küszködött! Úgy kellett újraszervezni a közigazgatást, a nagy rendszereket (oktatás, egészségügy, stb.), hogy egy vesztés háború következményeit is viselni kellett. A minisztériumok „kézi vezérléssel” működtették saját rendszereiket, az állam kénytelenségből komoly kölcsönöket vett fel. Ehhez képest a szegedi építkezések terve prioritást élvezett, és Szeged joggal lehet hálás Klebelsberg Kunó miniszternek, aki tényleg szívében viselte az egyetem és a város sorsát, és áldozatos munkával biztosította a jövőjüket. Továbbá a tervek minden anyagi nehézség ellenére elég gyorsan realizálódtak, s még az első menet be sem fejeződött, máris nekiláttak a második építkezésnek. Épp a gyors munkának tulajdonítható, hogy Klebelsberg és Somogyi kénytelen voltak visszabontatni a klinikai épületek homlokzatát, ugyanis az újszegedi Tisza partról nézve nem nyújtottak eléggé impozáns látványt az elszített építkezés következtében a félig kész épületek. S közel száz év elteltével kimondható, megérte a városnak, hogy annak idején ő maga is anyagi ráfordításokkal támogatta az egyetemi építkezéseket.

A kolozsváriak

Az 1919-es utolsó kolozsvári, és az 1921-es első szegedi névsor összevetése során lehet kikövetkeztetni, kik is a „kolozsváriak”, kik is érkeztek Kolozsvárról. Az alábbi összeállításban tehát csak a Kolozsvárról érkező és Szegeden állásba álló professzorok nevei szerepelnek, a hiányzó nevek birtokosai ilyen vagy olyan oknál fogva nem kerültek Szegedre.

A Jogi kar 17 tanszéki státusszal rendelkezett, ebből egyet (pandekta jog) nem is akartak betölteni, illetve Szegeden ezt a státuszt használták fel az új tanszék (jogfilozófia) számára. Így Szegeden 7 kolozsvári professzor kezdett dolgozni 1921-ben. Kiutasítottak 1919-ben: *Szandtner* Pál (magyar közjog, okt. 10.), *Menyhárt* Gáspár (osztrák jog, nov. 4.), *Lukács* Adolf (büntetőjog, dec. 17.). 1920-ban: *Moór* Gyula (akkor nemzetközi jog; szept. 27, majd jogfilozófia) Valamint *Kosutány* Ignác (egyházjog, 1919 nyarán Nagybányára utazott, s innen jelentkezett szolgálatra Szegeden) és *Tóth* Károly (polgári törvénykezési jog, az ominózus tanévben szabadságon volt, nem tartózkodott Kolozsváron). Boér Elek (közigazgatási jog)

esete különleges. Hivatalban levő dékánként 1918 őszén Pestre utazott, mert a Külügyminisztérium szolgálatra berendelte. Dékáni tisztségéről lemondott, s nem is tért vissza Kolozsvárra. Igazából Szegeden sem dolgozott, nevének mindenkori szerepeltetése merő formalitás. 1922-ben nyugdíjazták. S végül *Kolozsváry* Bálint a hetedik (magyar magánjog), aki hivatalban levő rektorként utolsóként hagyta el a várost 1921 októberében. Szegeden a többi tanszékre a pozsonyi egyetem jogászp-professzorait nevezték ki, bár *Finkey* Ferenc (büntető perjog) 1912-ben már dolgozott Kolozsvárott.¹³⁵

1931-re azonban elfogytak a kolozsváriak a jogi karról, az egyetlen *Menyhárt* kivételével. *Lukács* és *Tóth* elhaláloztak, *Kosutány* nyugdíjba ment, *Kolozsváry*, *Moór* és *Szandner* Pestre távoztak. Ez utóbbi mozzanat érdekessége abban áll, hogy a két jogi kar között mindig is érezhetően feszült volt a viszony, a pestiek nem szívesen fogadták tagjaik közé a kolozsváriakat (hacsak eleve nem Pesten szocializálódott az illető). A húszas évekre azonban megváltozott a helyzet.

Az Orvoskaron 18 tanszék (intézetekkel és klinikákkal társítva) létezett, illetve két működő klinikához (fogászat és fül-orr-gégészeti) még nem szervezetek tanszéket. Mindkettőt

címz.ny. rk t. (azaz többéves adjunktusi múlttal rendelkező és habilitált oktató) vezette, amúgy egyikük sem ment Szegedre. Összesen öt tanszék állt üresen, de az átmeneti időszakban elég sok kinevezés történt. *Kubinyi* Ferenc (szülészet), bár Kolozsvárra kapta a kinevezését, egyetlen napot se töltött ott. A zavaros helyzetre való hivatkozással nem utazott állomáshelyére, s mivel a pesti egyetemen doktorált és habilitált, semmiképp se nevezhető „kolozsvárinak”.

A kiutasítottak 1919-es listája: *Lechner* Károly (elmekórtan, nov. 15.), *Davidá* Leó (tájanatómia (nov. 5.)), *Rigler* Gusztáv (közegészségtan (nov. 16.)). Repatriált *Lőte* József (ált. kórtan, 1920. jan.) és *Imre* József (szemészet, '20. szept. 5.). Továbbá az 1921. június 17 után távozó: *Veszprémi* Dezső (kórbonctan), *Demeter* György (törvényszéki orvostan), *Jancsó* Miklós (belgyógyászat) és *Reinbold* Béla (orvosi vegytan). Nem ismertek *Issekutz* Béla (gyógyszertan) és *Vidakovits* Kamill (sebészet) távozásának körülményei. Az átmeneti időszakban kapták meg kinevezéseiket, (mint tanársegéd, illetve címz. ny. rk. t) és nem feltétlenül jelentették be távozási szándékukat a rektornak. *Veress* Elemér (élettan) 1921-ben visszaigazolt az egyetemhez, hiszen korábban át-

135 A büntetőjog tulajdonképpen első szegedi professzora azonban akkor is *Lukács* Adolf (1848-1924) volt, ha kihagyták őt a jogi kar történetét felvázoló munkából. *A szegedi tudományegyetem múltja és jelene* Szeged, 1999. című munka 62-63. oldalain található szövegben kellene szerepelni a nevének. *Lukács* 1894 óta professzora az egyetemnek, sőt, *Finkey* 1923-as távozása után egy tanéven át helyettes tanári minőségében oktatta a büntető perjogot is.

ment a pesti orvoskarra. *Veress* Ferenc (bőrgyógyászat) pedig alig két hónapot töltött Szegeden.

Tíz év múlva innen már csak néhányan képviselték a kolozsvári szellemiséget (*Veress* E. *Vidakovits* Kamill és *Issekutz* Béla. Azaz: *Lechner*, *Davidá*, *Jancsó*, *Veszprémi* és *Demeter* elhaláloztak, *Lőte* és *Imre* József nyugalomba vonult, *Rigler* és *Reinbold* Pestre távozott. 1931 után *Veress* Elemér, *Vidakovits*, és *Issekutz* maradt a hajdani karból.

A Bölcsészkaron 16 tanszék és két intézet működött 1919-ben, minden más információval szemben a földrajz tanszék (és az intézete) a bölcsészkarhoz, s nem pedig a természettudományi karhoz tartozott.¹³⁶ Az 1919-es kiutasítottak névsora: *Hornvánszky* Gyula (klasszika-fil. II. szept. 26.), *Szádeczky* Lajos (m. tört. okt. 17.), *Schneller* István (pedagógia, nov. 19.), *Csengery* János (klasszika-fil. I. nov. 17.), *Schmidt* Henrik (német filológia, ugyanakkor), illetve *Dézsai* Lajos (m. irod. tört. 1920. jan. 16.). Repatriált *Karl* Lajos (francia filológia, '20. febr. 3.). A szegedi elhelyezésre vonatkozó törvény megjelelése után távozott *Márki* Sándor (egyetemes tört.), *Erdélyi* László (m. művelődéstört. és *Bartók* György (filozófia). Innen később *Karl*t fegyelmivel eltávolították, *Schneller*, *Szádeczky* és *Dézsai* nyugdíjba mentek, *Hornvánszky* Pestre került.

A M-TTK 12 tanszéke közül egyet nem is akartak betölteni 1921-ben (ábrázoló geometria), illetve a növényrendszertant nem szervezték meg, helyette viszont az állattant választották ketté általános állattanra és állatrendszertanra. Az 1919-ben kiutasítottak névsora: *Pogány* Béla (kísérleti fizika, szept. 28.), *Haar* Alfréd (elemi matem. okt. 3.), *Riesz* Frigyes (felsőbb matem. okt. 8.), *Győrffy* István (növénytan, nov. 5.). Rajtuk kívül Szegedre került *Ortvay* Rudolf (elméleti fizika; a jelzett időben nem tartózkodott Kolozsváron), *Apáthy* István (állattan), román fogságból szabadult és *Pfeiffer* Péter (gyakorlati fizika; ő szintén a törvény kihirdetése után távozott Kolozsvárról). Közülük *Apáthy* elhalálozott, *Pogány* és *Ortvay* Pestre távoztak az 1931-ig tartó időszakban.

Ismételten: csak a Kolozsváron 1919-ben hivatalban levő és Szegeden munkát vállaló professorok neveit tartalmazza ez az összeállítás;

136 Pl. *Százhuszonöt éves a kolozsvári egyetem I-II.* Piliscsaba, 1997. II. 418. o. Itt az utóbbi kar szervezeti rendjét bemutató összeállításban szerepel a földrajz, noha ugyanezen kötet 402. oldalán megadott rektori sorrend egyértelműen bizonyítja, hogy *Terner* Adolfot (földrajz) a bölcsészkar delegálta 1898/99-ben. Az előző tanévben *Lechner* K. (orvoskari), a rákövetkező tanévben *Fabinyi* R. (természettudományi kar) töltötte be a rektori méltóságot. Egyébként az *Almanachok* egyértelműsítik ezt a kérdést, a két földrajzos (*Terner* és *Cholnoky*) bölcsészkar dékánok voltak.

Szegedre azonban nemcsak professzorok, hanem más egyetemi alkalmazottak is érkeztek.

Tíz év változásainak kolozsvári tendenciája, hogy a professzorok munkatársai (adjunktusok, tanársegédek, magántanárok) kerültek az üressé vált tanszékekre, hajdani mestereik tanítványai. Davida Leó helyére unokaöccse, Davida Jenő, Lechner K. helyére Szabó József, Lőte József helyére Jeney Endre és voltaképpen Issekutz Béla is, Jancsó Miklós helyére Purjesz Béla, valamint Apáthy helyére Gelei József és Farkas Béla került. Kolozsvári múlttal rendelkező professzorok még: Gyulai Zoltán (kísérleti fizika), Szőkefalvy-Nagy Gyula (matem.), Szentpétery Zsigmond és Gaál István (ásványtan), Buday Árpád, Roska Márton, Banner János (régészet), Göllner Lajos (fogászat), Treer József (fül-orr-gégészet), Széki Tibor és Bodnár János (vegytan).

Egyetemi vezetés

A FJTE gyakorlatában a vezetői megbízások szigorúan egy tanévre szóltak, bár dékáni tisztséget kaphatott, akár éveken át is, ugyanaz a professzor. Rektort a karok erőssorrendje alapján a karok delegáltak (és elektorok szavazták meg). Így stabil párok jöttek létre: ha pl. orvoskari rektort választottak, akkor a prorektor az előző tanév (jogász) rektora lett, stb. A következősen végigvitt elvtől egyetlen egyszer tértek el – épp az 1919/20-as rektorválasztáson. A néhez időkre való tekintettel nem a M-TTK-ról, hanem a jogi karról választottak rektort Kolozsváry Bálint személyében. Noha két tanéven át töltötte be a rektori tisztséget, hivatalos ünnepségen sohasem szólították őt *Rector Magnificus*-nak. Míg prorektora (Schneller I.) Budán, ő Kolozsvárott állt helyt, azaz ő a kolozsvári események kulcsfigurája. Utolsónak távozott a városból, s Szegeden nem is tudott részt venni a megnyitón. Amúgy Schnellert is vissza kellett könyörögni a prorektorságba, hiszen ő már az első antiszemita megnyilvánulásokat (1920) egyetemellenesnek tudta be, és azonnal lemondott a tisztségéről. Utóda Menyhárt lett, aki azért mégse vehette át saját magától az egyetemet az új tanévben.

Klinika bizottság

Az Orvoskar talán legfontosabb, állandó bizottsága. Tagjai a gyógyítással foglalkozó intézetek, klinikák vezetői. Kolozsvár legendás belgyógyászprofesszora, Purjesz Zsigmond (amúgy egy szentesi zsidó kereskedő fia) 31 éves professzorsága alatt

egyetlen egyszer sem vállalt dékánságot (rektorságot se), hiszen a klinikai bizottság elnöki tisztségét is betöltötte, azaz volt elég munkája. A kolozsvári klinikai építkezések igazi felügyelője ezen bizottság elnöke – és a szegedié is. Szegeden Lőte József fogta egybe az építkezések szakmai felügyeletét, mert akkortájt őt választották erre a tisztségre.

Kisétáltam Kolozsvárról

Azt olvasni Márki Sándorról, hogy sokáig habozott Kolozsváron, nehezen döntött a távozásról, és még románul is elkezdett tanulni.¹³⁷ Ezzel szemben az igazság a következő: Márki Kétegyházán született, s csak azért nem utasították ki a városból, mert akkoriban a románok az egész Tiszántúlt „ősi román földnek” gondolták. Márki maximálisan kihasználta az adódó lehetőséget. Nem hezitált, hanem az erdélyi magyar felsőoktatás újraszervezésén munkálkodott. Mint az épp a városban tartózkodó legtekintélyesebb bölcsészprofesszort, megválasztották a Tanárképző intézet igazgatójának. Arról az egyetlen kolozsvári tanévről épp a római katolikus Márki adott beszámolót Erdély református püspökének. S amikor eljött az idő, naplója szerint – kisétált Kolozsvárról.

A szellemi örökség

A kolozsváriak mindenekelőtt komoly *szakmai rutinnal* rendelkeztek. Ott folytatták oktatói-kutatói munkájukat, ahol annak idején Kolozsváron abbahagyták. Az egyetemi munka azonnal és rendben beindult Szegeden. Továbbá mivel az akkori tudományos-szakmai közélet jeles személyiségei jöttek Szegedre, a szellemi örökség másik fontos elemeként a *kapcsolati tőkét* kell említeni. Szegeden fajlagosan nőtt az akadémikusok száma (MTA rendes és levelező tagság; Szent István Akadémia), az egyetemen oktatott szakágak összes szakmai-tudományos szervezetei, egyesületei, társaságai reprezentálva lettek Szegeden. Az Almanachok felsorolják egy-egy tanár szakmai, tudományos és társadalmi kapcsolatait – szinte követhetetlenül sok információ olvasható ki innen.

A város *tudományos potenciálja* országos jelentőségűvé vált, hiszen Szeged fellegrvár lett: az egyetemi oktatás és a tudósképzés új centruma. Az egyetemi *Acták*, a frissen létrehozott folyóiratok, a megszervezett könyvkiadás önmagukban is bizonyítékai a szegedi *universitas* egyetemi megszületésének. Ráadásul ott az önszerveződő diákság – a maga összes új kezdeményezéseivel.

137 *A szegedi egyetem múltja és jelene*, i. m. (249. o.)

Egy város életét gyökeresen megváltoztatja az egyetem. Már csak azért is, mert az egyetem megszervezi saját életét is: a kolozsvári *Unio* szabadkőműves páholy mintájára létrehozta a Szegedi Egyetem Barátainak Egyesületét (*Sodalitas Amicorum*), a tanárok és a diákok azonnal bekapcsolódtak a város *kulturális-szellemi* életébe. Kolozsváron az EME és az EMKE, Szegeden a Dugonics-társaság fogta össze a város és az egyetem közös programjait. A városi törvényhatóság munkájában főleg a jogászprofesszorok vállaltak szerepet, illetve az egyházak világi vezetésében mindig is ott voltak a professzorok – Kolozsváron és Szegeden egyaránt. Természetesen, saját egyházukban. Az Erdély multikulturális közegéből érkezettek valamennyi erdélyi nagyegyházat képviselték – a görög keleti kivételével. Azaz, egy erősen katolikus városba a katolikusokon kívül reformátusok, evangélikusok, unitáriusok, görög katolikusok és izraeliták érkeztek, akik értelemszerűen saját egyházukhoz keresték kötődéseiket. Csak egy példa: a húszas évek végére szerveződött meg az újszegedi református közösség, templomot építettek maguknak, s világi vezetőjük Bartók György filozófiaprofesszor volt. Épp ezért, a városi közvélemény nyomására, a harmincas évek elejétől a meghozott személyi döntések fontos mozzanata lett, hogy a kinevezendő tanár mennyire tudja erősíteni a katolicizmust az egyetemen (Sík Sándor, Várkonyi Hildebrand és Mester János egyúttal szerzetesek is voltak).

Az Erdélyből (Kolozsvárról) érkezők magukkal hozták kulturális szokásaikat és igényeiket, s ezek a szokások és igények harmonikusan illeszkedtek egy fejlődni akaró város hasonló igényeihez. Számunkra a *színházlátogatás* a mindennapi élet magától értetődő programja volt egy olyan városban, mely jó kétszáz éves színházi hagyománnyal rendelkezett: Kolozsváron az arisztokrácia és a városi polgárság természetes közege volt a színház. A korabeli naplóbejegyzések nem a színházlátogatás tényét, hanem inkább a színházlátogatáshoz kapcsolódó eseményeket rögzítették.

Végül is a kolozsvári színjátszás reformkori fejlesztésének a lényege pontosan ugyanaz, mint az egyetemalapítás lényege: kétpólusúvá tenni a magyar kulturális-szellemi életet, s ha a történelem nem engedi Kolozsvárnak a magyar kultúra képviselőjét, akkor Szegednek kell vállalnia ezt a szerepet.

A KÖZÖNSÉG SZELLEMISSÉGE – SZOCIO-KULTURÁLIS MINTÁZOTTSÁG

Expozíció

A társadalmi nyilvánossággal kapcsolatos híres művében Jürgen Habermas a társadalmi nyilvánosság különböző történeti típusait mutatja be.¹³⁸ Beszél „antik”, „reprezentatív”, „polgári” és „repolitizált” nyilvánosságról. Értékszempontú megközelítésében az ún. polgári nyilvánosságot tartja követendőnek, melynek az a jellemzője, hogy abba nem személyükben függő alattvalók, hanem jogaikban elvileg egyenlő polgárok lépnek ki magánszférájukból, s „okoskodó” magánemberekként beszélnek és vitatják meg a társadalmi együttélés szempontjából fontos kérdéseket. Számunkra nagyon is fontos, hogy itt egy olyan tág értelemben vett közönségről van szó, mely geneziséét tekintve az olvasók, a nézők és a hallgatók közönségével kezdődik, tehát a művészet és irodalom fogyasztóival, címzettjeivel és kritikusaival. Ennek a kialakuló társadalmi érintkezésnek nem feltétele a társadalmi státuszok egyenlősége. Ebből következően ez a közönség elvileg lezáratlan, ahogyan Habermas fogalmaz: „bármilyen exkluzív volt is a közönség, sohasem tudott egészen elzárkózni és klikké merevedni”.¹³⁹

Ugyanakkor ő maga is hangsúlyozza, hogy ez a közönség elenyésző méretű a „nép” tömegeihez képest, hiszen részükről hiányoznak a belépés olyan szükséges feltételei, mint például az iskolázottság, s a kulturális fogyasztás megfizethetősége.

Hogyan viszonyul ehhez a többi történeti típus?

A polgári nyilvánosság-modell történeti előképét látta meg Habermas az athéni demokrácia és a köztársasági Róma által képviselt „antik” nyilvánosság mintában. Az alapszerkezet hasonló volt: jogi-politikai és intézményi értelemben egyfajta *horizontális* elrendezettségről volt szó, melyben a társadalom tagjai nem alattvalók, hanem polgárok, s ilyenként lépnek ki a nyilvánosságba, vesznek részt közügyek vitatásában és azzal kapcsolatos döntések meghozatalában.

Természetesen tudjuk, hogy a részvételi jog (az athéni *politész*, a római *polgárjog*) valójában csak a lakosság szűk köre számára volt biztosítva, s még szűkebb volt az a kör, amely ezzel ténylegesen élni is tudott. (Arisztotelész említ olyan na-

138 Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Gondolat Kiadó, Bp. 1971. Eredeti német nyelvű megjelenés: 1962.

139 U. o. 58.

gyon is gyakorlatias korlátokat, mint például azt, hogy volt-e a politész joggal rendelkező athéni polgárnak egyáltalán szabadideje, vagy hogy nem az ún. tengerjáró népességhez tartozott-e.) Ilyen értelemben nyugodtan mondhatjuk, hogy az elvi egyenlőség ellenére valójában a kedvezőbb státuszú csoportok „felülreprezentált-ságáról” beszélhetünk.

A polgári nyilvánosság modell egyfajta ellenképeként mutatja be a középkori, késő-középkori (rendi) európai társadalmak „*reprezentatív*” nyilvánosságát, amely valójában csak fizikai értelemben vett nyilvános tereket jelent, ahol a társadalom tagjai alattvalóként csak a látvány, nem pedig a részvétel jogával rendelkeznek. Itt a nyilvánosság fizikai terei szolgálnak keretül az úr/urak úri státuszának felmutatására (legyen szó hatalmi jelvényről, nyilvános igazságszolgáltatásról, avagy a Veblen által leírt *hivalkodó dologtalanság* olyan formáiról, mint a nagy ünnepek, a vadászatok és egyéb úri foglalatosságok). Itt olyan mértékű az exkluzivitás, hogy részvételen alapuló nyilvánosságról nem is beszélhetünk, a nyilvánosság fizikai tere csupán a hatalmat reprezentálja.

Ami a negyedik típust (a „*repolitizált*” nyilvánosságot) illeti: itt valójában a modern társadalmak azon sajátosságát akarja hangsúlyozni, hogy a polgári nyilvánosság általa idealizált civil társadalmát az állam, a politika mintegy garmatosítja, s a közsféra ismét összefonódik a magánszféréval. „*Egy repolitizált társadalmi terület jön ugyanis létre, melyet sem jogilag, sem szociológiailag nem lehet a köz-, és magán kategóriái alá besorolni. Ebben a köztes szférában a politikailag okoskodó magánemberek közvetítése nélkül hatja át egymást a társadalom államosított szférája és az állam társadalmiasított szférája. A közöniséget e feladat alól messzemenően mentesítik más intézmények: egyrészt olyan szervezetek, melyekben a kollektíve megszervezett magánérdekek igyekeznek maguknak közvetlenül politikai alakot adni; másrészt a pártok, melyek, a közhatalom szerveivel összefonódva, mintegy a nyilvánosság – melynek egykor eszközei voltak – felett alapozódnak meg.*”¹⁴⁰

A polgári demokrácia többségi legitimáción (általános választójogon) nyugvó működési modelljének uralomra jutásával bekövetkezik az, amit már a 19. századi liberális gondolkodók (pl. J. St. Mill, A. Tocqueville) is diagnosztizáltak: „*a közvélemény uralma*”, a tömegdemokrácia és a tömegkultúra. A kultúrán *elmélkedő* közöniséget egyre inkább egy kultúrát *fogyasztó* közöniség váltja fel, ahol egyre kevésbé jelent hozzáférési korlátot iskolázottság és a fogyasztás megfizethetősége, „*a tömegkultúra éppen azzal érdemli ki kétes nevét, hogy megnövekedett forgalmát a*

140 Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Gondolat Kiadó, Bp. 1971. 254-255.

viszonylag alacsony művelődési szinten álló fogyasztói csoportok szórákosási és kapcsolódási igényeihez való alkalmazkodás révén éri el”¹⁴¹

Habermas természetesen csak „ürügy” számomra, hogy a vállán felkapaszkodva mondhassam el: a KÖZÖNSÉG – legyen szó művészetről, kultúráról, politikáról vagy a társadalmi együttélést érintő bármely kérdésről – mindig is megőrizte reprezentatív jellegét, exkluzivitását. Mindig is erősen rétegzett volt, s – bármennyire is eltérő a strukturális környezet – mindig is voltak és vannak elitjei, közép- és alsó osztályai, valamint underclass-jai. Szemléletesen tükrözi ezt a közvéleménnyel foglalkozó elméleti irodalom is, melynek egyik központi problematikája éppen a közöniség mikénti rétegzettsége. Például az „*elit*” és „*tömeg*” kettősébből¹⁴² előbb lesz egy „*előállító, terjesztő*”, „*befogadó*” és „*vélemény nélküliek*” hármas.¹⁴³ Aztán ebből egy „*vezető*”, „*vélemény-elit*”, „*figyelő közöniség*” és „*tömegközöniség*” négyes,¹⁴⁴ de ismert az ún. „*vizesés*” modell¹⁴⁵ („*gazdasági-társadalmi elit*”, „*politikai és kormányzati elit*”, „*tömegmédi*”, „*helyi véleményirányító*”, „*nagyközöniség*”), a „*speciális*” és a „*potenciális*” közöniség¹⁴⁶ közti különbségtétel is.

A fentiek fényében kívánok néhány adatot megosztani az én „reprezentatív” közöniséggemmel. A kulturális fogyasztás egy adott területéről (a szegedi szabadtéri játékok látogatottságáról) fogok beszélni, közelebről az itt megjelenő fogyasztók, ill. a távolmaradók néhány jellemzőjét szeretném bemutatni. Azt kívánom hangsúlyozni, hogy ez a közöniség (hasonlóan például a „politikai fogyasztás” világához) szükségképpen reprezentatív: bár intézményes korlátok nincsenek, ugyanakkor viszont egyfelől strukturális tényezők (kínálat, fizikai elérhetőség, iskolázottság, jövedelmi helyzet stb.), másfelől pedig személyiségi jellemzők (szabadidős attitűdök, kulturális preferenciák stb.) szűkítik a tényleges fogyasztók/látogatók körét. Nem áll szándékomban értékalapú megközelítést alkalmazni. Tényekről¹⁴⁷ lesz szó, melyek adott összefüggésben értékelés tárgyáivá válhatnak.

141 Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. id. m. 237.

142 Wilhelm Hennis: *Meinungsforschung und repräsentativ Demokratie*, 1957.

143 James Bryce: *Modern Democracies*. 1921.

144 Gabriel Almond: *The American People and Foreign Policy*. 1950; D. J. Devine: *The Attentive Public*. 1970.

145 Karl Deutsch: *The Analysis of International Relations*. 1968.

146 Angelusz Róbert: *A kommunikáló társadalom*. Ferenczy Kiadó, Bp. 1995.

147 Öt adatfelvétel eredményeire támaszkodom. 1. A szegedi felnőtt lakosság kulturális fogyasztása 2007, 1015 fős reprezentatív mintán. 2-4. A szabadtéri játékok látogatói körében végzett 2011-e, 2012-es és 2013-as adatfelvételek, 482-514 fős nem reprezentatív mintákon. 5. Szeged Studies 2014, Szeged felnőtt lakosságának 1000 fős reprezentatív mintája.

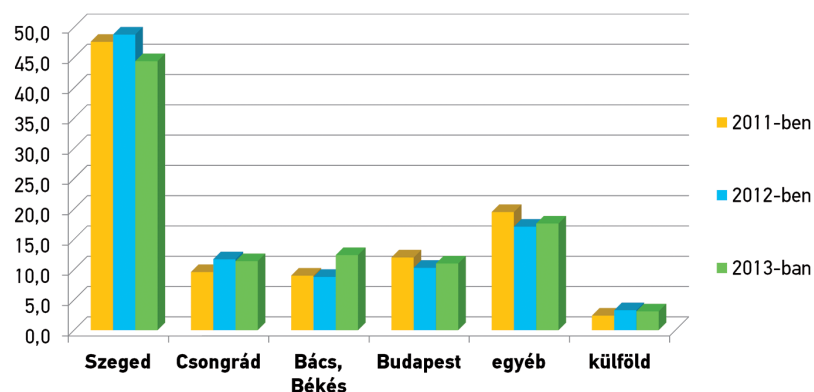
Lokalitás, iskolázottság, „feminitás”

Kezdjük a látogatók földrajzi összetételével. Ezen a téren azt tapasztaljuk, hogy a látogatóknak csaknem fele helybéli, kétharmada a dél-alföldi régióból érkezik. A látogatók egytizede jön a fővárosból, ugyanakkor egészen csekélynek mondható az érdeklődés külföldről. Ezek az arányok stabilak, s mint a táblázatok és a grafikonok is mutatják, az utóbbi években gyakorlatilag nem változtak.

1. sz. táblázat: A Játékok látogatóinak földrajzi rekrutációja

	2011-ben	2012-ben	2013-ban
Szeged	47,6	48,8	44,4
Csongrád megye egyéb települései	9,6	11,7	11,4
Bács és Békés megye	9,0	8,8	12,4
Budapest	12,0	10,3	11,0
egyéb	19,5	17,1	17,6
külföld	2,4	3,3	3,1

1. sz. grafikon: A Játékok látogatóinak földrajzi rekrutációja

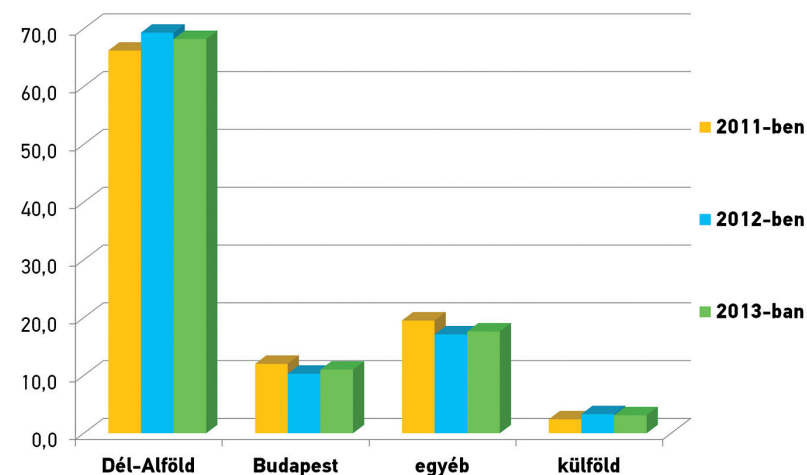


A kategóriák összevonása segítségével egyértelművé válik, hogy a közönség meghatározó része regionális (dél-alföldi) illetékességű. Szeged hagyományos vonzáskörzetéből érkezik, a Játékok nézőinek rekrutációs bázisa szinte megegyezik az Egyetem rekrutációs bázisával.

2. sz. táblázat: A Játékok „regionális vonzereje”

	2011-ben	2012-ben	2013-ban
Dél-Alföld	66,2	69,3	68,2
Budapest	12	10,3	11
egyéb	19,5	17,1	17,6
külföld	2,4	3,3	3,1

2. sz. grafikon: A Játékok „regionális vonzereje”



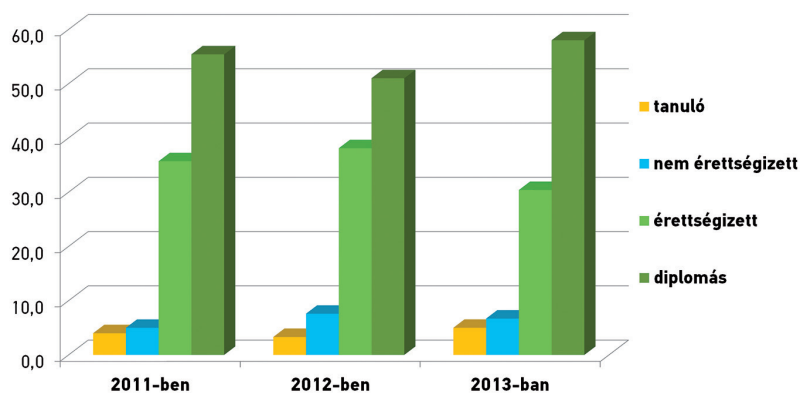
A kulturális marketing szakembereire kell bízunk, hogy ezt az összetélt értékeljék. Nem tudjuk megítélni, hogy jó-e, ha a közönség fele-kétharmada Szegedről vagy vonzáskörzetéből jön. Ez jelentheti a biztos bázisközönseget, mint ahogyan érvelni lehet amellet is, hogy az ország más részéből, vagy éppen külföldről érkezők (részükről a részvétel nagyobb erőfeszítést, „beruházást” jelent) számának növekedése a Játékok kulturális presztízisének növekedését is jelezheti.

Az *iskolázottság* terén is hasonlóan markáns képletet találunk. A kulturális fogyasztásról természetesen eddig is tudtuk, hogy az erősen összefügg az iskolai végzettséggel. A Játékok látogatói körében az utóbbi három évben folytatott vizsgálatok hasonló mintázottságot mutatnak, s jelzik, hogy tíz látogatóból kilenc érettségizett vagy diplomás.

3. sz. táblázat: A Játékok látogatóinak iskolai végzettsége

	2011-ben	2012-ben	2013-ban
tanuló	4,0	3,3	5,0
nem érettségizett	5,0	7,6	6,7
érettségizett	35,7	38,1	30,4
diplomás	55,4	51,0	58,0

3. sz. grafikon: A Játékok látogatóinak iskolai végzettsége



A diplomások felülreprezentáltságát jól mutatja, hogy lakossági arányukat (a 2011-es népszámlálás szerint országosan a 20 év felettek körében 18,2 %; a Szeged Studies rendszeres mérései szerint a 18 év felettek körében rendre valamivel 30 % feletti) látványosan felülmúlják.

4. sz. táblázat: A Játékok szegedi és nem szegedi látogatóinak iskolai végzettsége

	2011-ben		2012-ben		2013-ban	
	nem szegedi	szegedi	nem szegedi	szegedi	nem szegedi	szegedi
tanuló	3,8	4,2	3,1	3,6	4,1	6,1
nem érettségizett	5,3	4,6	9,9	5,2	6,0	7,5
érettségizett	32,7	38,9	40,1	36,0	29,2	31,8
diplomás	58,2	52,3	46,9	55,2	60,7	54,7

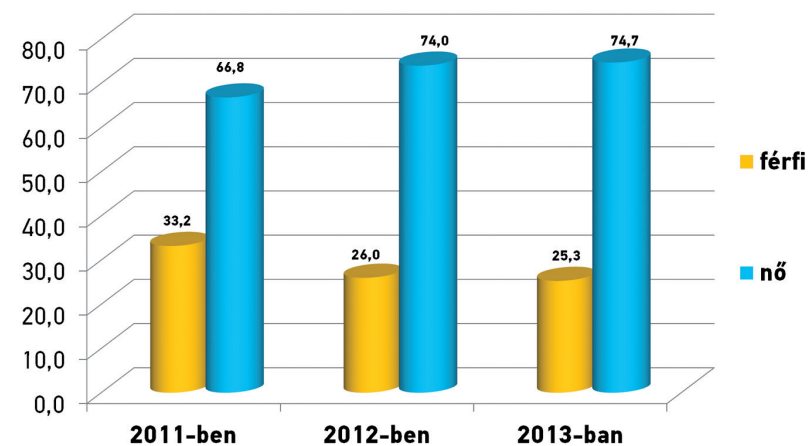
A földrajzi összetételt és az iskolázottságot együttesen nevezhetjük strukturális meghatározóknak (korlátoknak, „szelektoroknak”), de a látogatók nemek szerinti összetételében mutatkozó stabil sajátosságot már más körbe kell sorolnunk. A „feminitás” (a nők dominanciája létszámban és darabválasztásban) talán a leglényegesebb attribútuma a Játékok közönségének.

Az alábbi adatokból egyértelműen kirajzolódik, hogy a látogatók kétharmadát-háromnegyedét a nők adják. Felülreprezentáltságukat mutatja, hogy a nők felnőtt lakosságon belüli aránya országosan „csak” 53,2 % (2013-as adat), Szegeden ugyanennyi (2014-ben a felnőtt lakosság tízezres mintáján 53,4 %).

5. sz. táblázat: A Játékok látogatóinak nemek szerinti összetétele

	2011-ben	2012-ben	2013-ban
férfi	33,2	26,0	25,3
nő	66,8	74,0	74,7

4. sz. grafikon: A Játékok látogatóinak nemek szerinti összetétele



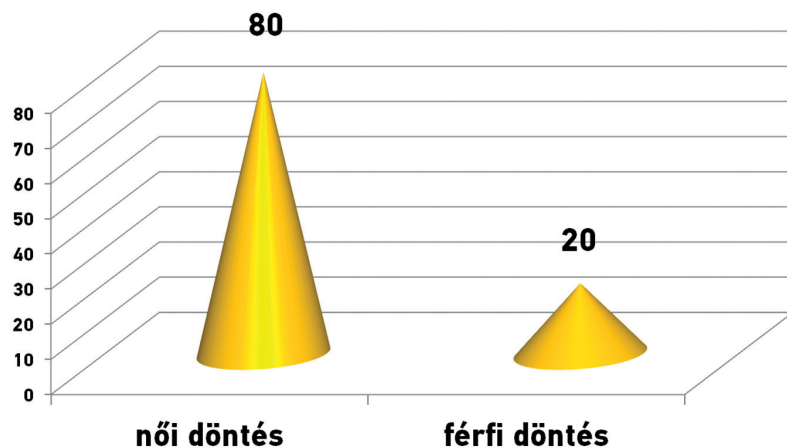
Valójában azonban a nők dominanciája nemcsak abban nyilvánul meg, hogy nagyobb számban vannak jelen a nézők között. Túl ezen, elsősorban ők azok, akik a megtekintendő darabot kiválasztják, s társukat a részvételre rábírók. A férfiak szempontjából ezt a jelenséget nyugodtan nevezhetjük „utánfutó” effektusnak, amit a 2013-as nézői felvétel adatai támasztanak alá. A megjelent nők esetében egészen kivételesen számít az, hogy társuk döntsön a darabválasztás (tehát a részvétel) kérdésében.

6. sz. táblázat: Ki döntött arról, hogy ezt az előadást nézzék meg? (2013)

	saját maga	társa	valaki más	ÖSSZESEN
férfi nézők esetében	41,0	30,0	29,0	100,0
női nézők esetében	65,5	6,1	28,4	100,0

Más oldalról is meg tudjuk világítani ezt az összefüggést: amikor a darabválasztással kapcsolatos döntést a nézőként megjelent párok egyik tagja hozta meg, akkor ez minden öt eset közül négy esetben női döntés volt!

5. sz. grafikon: A pár mely tagja áll a darabválasztás mögött?



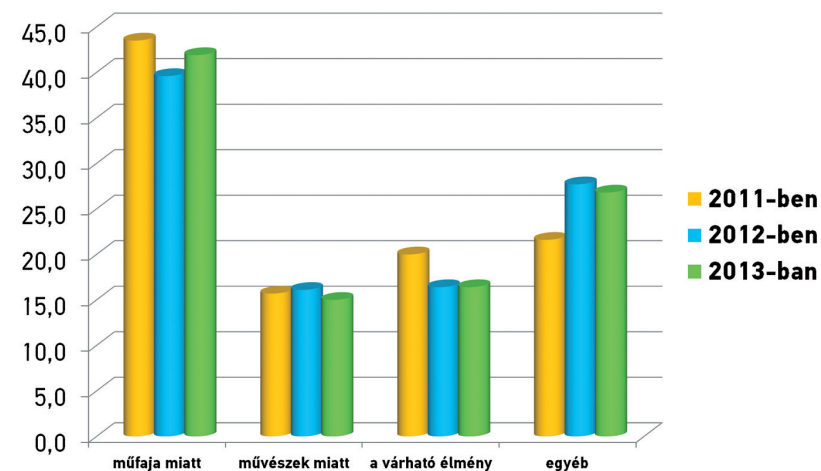
Preferenciák, ízlésvilág

A darabválasztás motivációi igen sokfélék lehetnek, a műfaj és a művészek iránti vonzalomtól kezdve olyan gyakorlatias „motivumokig”, mint pl. „erre kaptunk jegyet”, „ekkor értünk rá”, „ebben a darabban staisztál az unokánk” vagy „ajándékba kaptuk a jegyet”. Mindazonáltal a főbb motivumok közül a műfaj jelenti a legfőbb szelekciós kritériumot, s később látni fogjuk, hogy itt színházi műfajok meglehetősen jól körülhatárolható köréről van.

7. sz. táblázat: Mi alapján választották az előadást?

	2011-ben	2012-ben	2013-ban
műfaja miatt	43,5	39,6	41,9
művészek miatt	15,7	16,1	15,0
a várható élmény miatt	20,0	16,4	16,4
egyéb	21,6	27,7	26,8

6. sz. grafikon: Mi alapján választották az előadást?



A szegedi lakosság körében végzett két adatfelvétel (2007-ben és 2014-ben) adatai alapján igen jól körülhatárolható az az *ízlésvilág* és a *kulturális fogyasztói (szabadidős) beállítódás*, mely nemcsak a városlakókat, hanem közülük a Játékok látogatóit jellemzi. Szinte függetlenül attól, hogy járt-e már egyáltalán a Játékokon, avagy rendszeres látogatója, egy nagyon hasonló műfaji preferencia jellemzi a szegedieket.

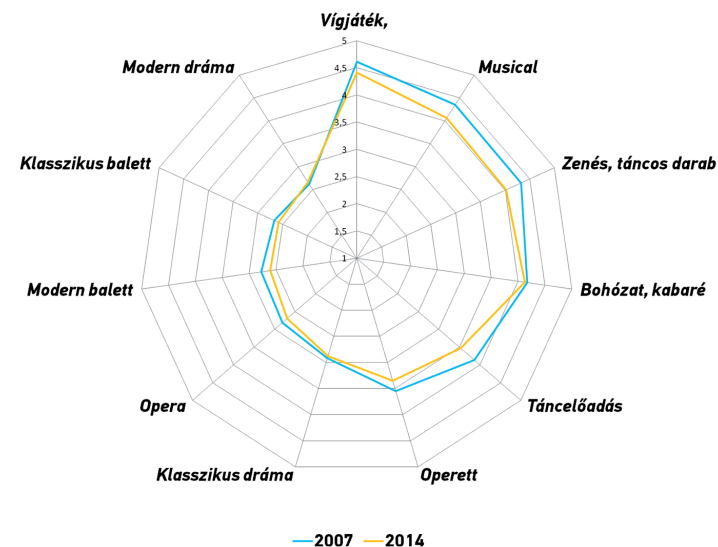
Ez egy „látvány-” és „hallvány-centrikus”, szórakozásközpontú, inkább kikapcsolódni, mint bekapcsolódni kívánó beállítódás: vígjáték; musical; zenés, táncos darabok; bohózat, kabaré; táncelőadás; operett állnak a középpontban, s határozottan csekélyebb az érdeklődés a klasszikus és modern dráma, a klasszikus és modern balett valamint az opera iránt.

8. sz. táblázat: A műfajok kedveltségi átlagai ötfokozatú skálán

	2007	2014
VÍGJÁTÉK	4,61	4,41
MUSICAL	4,35	4,06
ZENÉS, TÁNCOS DARAB	4,32	4,02
BOHÓZAT, KABARÉ	4,17	4,12
TÁNCÉLŐADÁS	3,86	3,53
OPERETT	3,55	3,35
KLASSZIKUS DRÁMA	2,92	2,88
OPERA	2,81	2,69
MODERN BALETT	2,78	2,61
KLASSZIKUS BALETT	2,67	2,58
MODERN DRÁMA	2,62	2,66

Időben nincs érdemi elmozdulás, az alapszerkezet (a műfajok kedveltségének sorrendje és nagyságrendje) hasonló, azt azonban észre kell venni (s ez értelmezésre is szorul), hogy 11 műfaj közül 10 esetében csökkent a kedveltségi ráta.

7. sz. grafikon: A műfajok kedveltségi átlagai 2007-2014



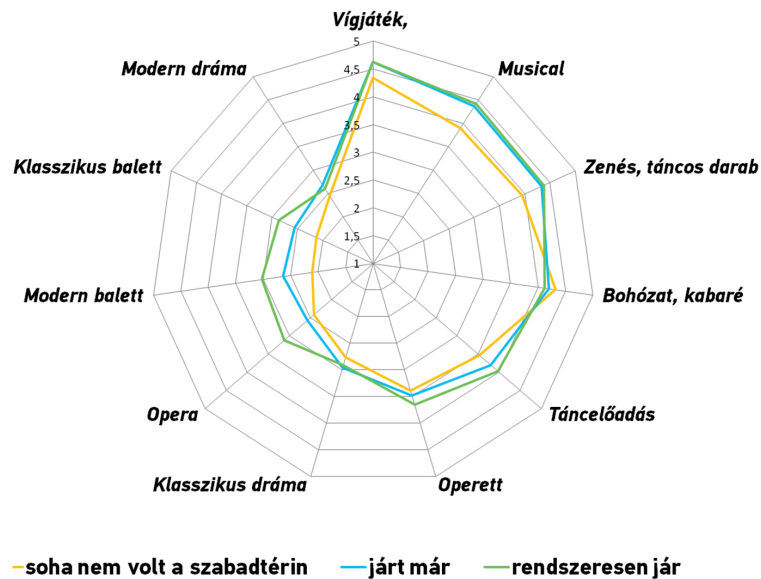
A felnőtt lakosság egészét jellemző alapszerkezet csak valamelyest mutat módosulásokat akkor, ha a lakosságot látogatói csoportokra (még sohasem járt nézőként a Játékokon; járt már valamikor; rendszeresen jár) bontjuk, s körükben vizsgáljuk a kedveltségi mutatókat.

9. sz. táblázat: Látogatói csoportok Szegeden 2007 – 2014

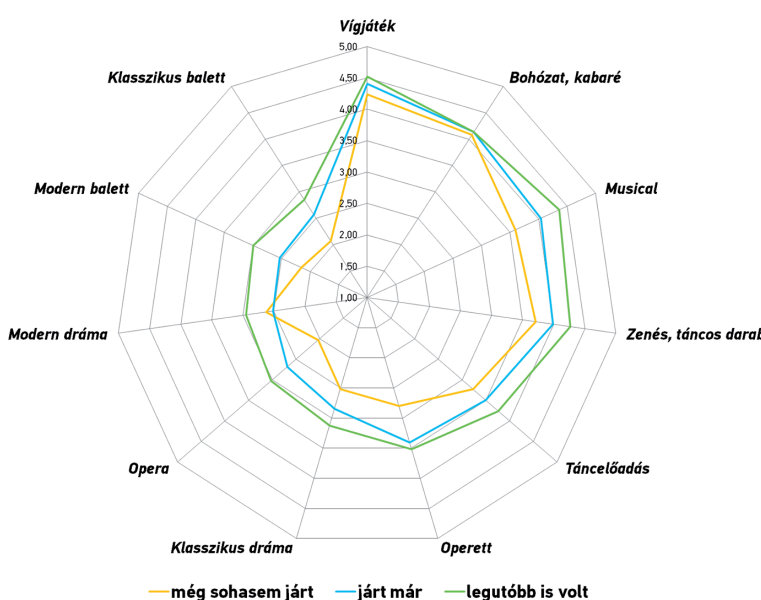
	2007	2014
nem járt soha	21,3	15,1
járt már	42,8	57,5
rendszeresen (évente)	36,0	27,4

Először is megállapíthatjuk, hogy a szegediek döntő többsége (80-85 százaléka) valamikor már látogatója volt a Játékoknak, tehát csak egy kis hányada tekinthető ebből a szemszögből nézve „intaktnak”. A három látogatói csoport szerint vizsgálva a műfaji preferenciákat, kirajzolódik a szerkezet hasonlósága. De az is világosan látszik, hogy a rendszeres látogatók körében a populárisabb műfajok – a többiekéhez viszonyítva hasonlóan nagyfokú –kedveltsége mellett a többiekhez viszonyítva valamivel kevésbé elutasított műfaj az *opera* és a *balett* (és 2014-ben a *dráma*).

8. sz. grafikon: A műfajok kedveltségi átlagai látogatói csoportok szerint 2007-ben

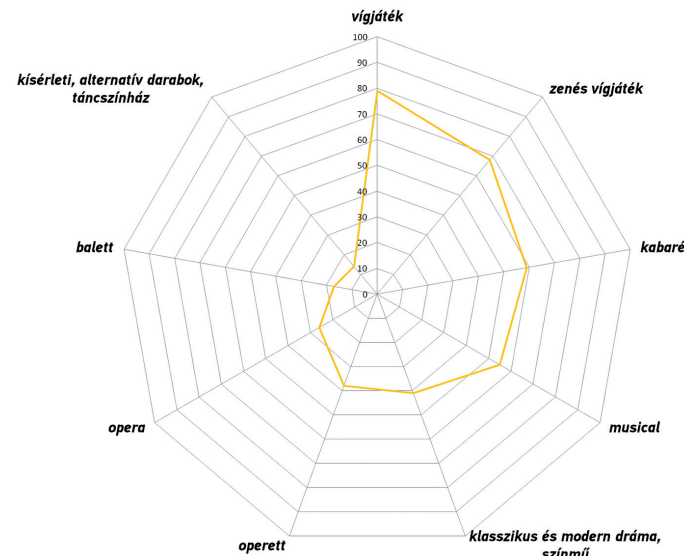


9. sz. grafikon: A műfajok kedveltségi átlagai látogatói csoportok szerint 2014-ben



A műfaji preferenciák tekintetében mutatott kép nem szegedi sajátosság. Ezt, hogy nem egy sajátosan szegedi jelenségről van szó, jól mutatja egy 2003-as országos vizsgálat, melynek budapesti adatai lényegében hasonló műfaji preferenciarendszert tükröznek.

10. grafikon: A színházi műfajok kedveltsége a 14-70 éves budapestiek körében 2003-ban (*öt fokú skálán a 4-5. válaszok aránya azok között, akik voltak már színházban)



Bár gondosabb alátámasztást igényelne ez az állítás, de megkockáztatom, hogy valamiféle kortünetről van szó, s a szórakozásközpontú, inkább kikapcsolódni, mint bekapcsolódni kívánó ízlésvilág mögött egy sajátos kulturális fogyasztói (szabadidős) beállítódás húzódik meg. 2007-ben és 2014-ben is megkérdeztük a szegedieket, hogy önmagukat mely csoportba sorolják: azok közé, akik szabadidejükben inkább azzal szeretnek foglalkozni, ami pihenést, kikapcsolódást, szórakozást jelent számukra, avagy szívesen foglalkoznak mindazzal, ami elgondolkodtatja őket, amiből tanulhatnak, ami a művészetekkel kapcsolatos. A csoportokat elláthatjuk a „kikapcsolódó” és az „intellektuális” címkékkel. Arányuk mindkét évben hasonlóképpen alakult.

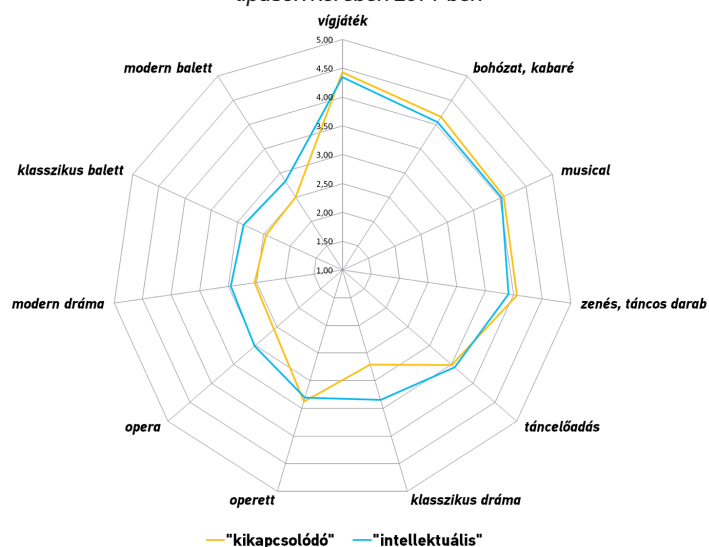
10. sz. táblázat: „Szabadidő-fogyasztó” típusok aránya Szegeden 2007-2014

	2007-ben	2014-ben
„kikapcsolódó”	73,4	72,4
„intellektuális”	26,6	27,6

Világosan látszik, hogy az öndefiníciójuk szerint „kikapcsolódók” csoportja dominál, hiszen lényegében minden négy szegedi közül hárman ebbe a kategóriába sorolták magukat. Ez önmagában is megmagyarázza a műfaji preferenciákat, de a friss, 2014-es adatokon egzakt módon is szemléltethető ez az összefüggés.

A szembeötlő azonosságon (a „könnyű” műfajok általános kedveltségén) túl jelentősnek mondható eltérés mutatkozik a „komoly” műfajok (dráma, opera, balett) preferáltságában: az „intellektuális” típus körében ezen műfajok kedveltsége nagyságrendileg erősebb.

11. sz. grafikon: A műfajok kedveltségi átlagai a „szabadidő-fogyasztó” típusok körében 2014-ben

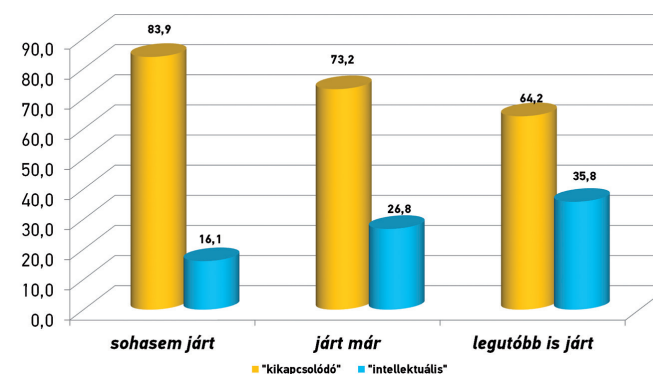


Most már csak egy lépés marad hátra: vizsgáljuk meg, hogy a Játékok látogatói körében milyen arányban található meg a „kikapcsolódó” ill. az „intellektuális” beállítódásúak. A Játékok látogatása a „kikapcsolódó” attitűddel fordított arányban, az „intellektuális” attitűddel egyenes arányba változik, de a korreláció nem drámaian erős.

11. sz. táblázat: A „szabadidő-fogyasztó” típusokba tartozók aránya az egyes látogatói csoportokban 2014-ben

	"kikapcsolódó"	"intellektuális"	ÖSSZESEN
sohasem járt	83,9	16,1	100,0
járt már	73,2	26,8	100,0
legutóbb is járt	64,2	35,8	100,0
MIND	72,4	27,6	100,0

12. sz. grafikon: A „szabadidő-fogyasztó” típusokba tartozók aránya az egyes látogatói csoportokban 2014-ben



Világosan látszik, hogy a „kikapcsolódók” (szórakozást, vidámságot, vizuális és hallható élményt keresők) izléscsoportja dominál a Játékok látogatói körében is, hiszen ők alkotják a látogatók kétharmadát-háromnegyedét.

S ha elmélettel kezdem, akkor azzal is fejezem be: az ún. használati-, és szükséglet-kielégítési elmélet (UGT: *uses and gratificationstheory*) szerint¹⁴⁸ nem a média használja a közönséget, hanem valójában a közönség használja a médiát. Valaki, innen a Játékok környékéről, egyszer úgy fogalmazott, hogy a jó kulturális marketing igazodik a közönség igényeihez, de nem kiszolgálja azt, hanem valamilyen a közönség igény szintje fölé „lő”.

Azataink fényében megkockáztatom azt a megállapítást, hogy valójában a publikum írja a kottát, ő határozza meg a kínálatot, de legalábbis ő adja le az első lövéseket.

148 Jay Blumler, Elihu Katz: *The Uses of Mass Communication*. 1974.

A SZABADTÉRI JÁTÉKOK MAI MŰKÖDÉSE

A háború alatt 1940 szeptemberében, amikor a Luftwaffe Londont bombázta, egy brit kormányülésen az egyik miniszter azzal állt elő, hogy a háborús végveszélyre tekintettel nullázzák le a kulturális (azaz a humán) kiadásokat, és az így felszabaduló összeget fordítsák fegyverekre. „*Rendben – mondta Churchill –, de akkor miért is harcolunk?*”

Az anekdota rávilágít arra, hogyan is gondolkodunk a kultúráról.

Mindnyájan tudjuk, hogy a kultúra érték, amit *nem kizárólag a piac ítélete* határoz meg, hiszen a kultúra egyben nemzeti kincs is, olyan közös örökség, amit ápolnunk kell, ez a kötelességünk. A nemzeti kultúra az intézményeken keresztül jelenik meg, ezek működtetése elsősorban állami feladat, de az állam mindig mérlegel. Egyik oldalon a kultúra: *nemzeti örökségünk*, amit nemcsak megóvni kell, de a legszélesebb körben megismertetni, aztán az *oktatás*, amit szervezni, és a *művészeti produktumok*, amelyek létrejöttét támogatni szükséges, mert ezek egymást kiegészítve a társadalom emberi minőségét javítják. A másik oldalon a folyamatosan romló gazdasági helyzet, amelyben már-már a pusztta túlélés a tét. Mit tehet az állam ilyen helyzetben?

Az idézett Churchill-anekdota a lényegét mutatja meg, azt, hogy nemzet és kultúrája lényegében egy és ugyanaz. A nemzet eleve kulturális fogalom, tartalma a közös nyelvünk, a közös múltunk és annak közös értékei, továbbá a közös hagyományaink, de főleg a közös terveink a jövőre.

Ebből, az én felfogásom szerint, logikusan következik a kultúra mindenkor elsőbbsége a gazdasághoz képest. Nézetem szerint a társadalomban is úgy kell történnie, mint a családban: a megszerzett anyagi javakat a kultúrára kell fordítani. A magasabb anyagi-pénzügyi színvonalnak semmi értelme, ha pusztán önmagáért van, ha azt nem a kultúrára – oktatásra és művelődésre (zenére, színházra, könyvre, filmre, utazásra, stb.) – fordítjuk. Ezért szerintem a gazdaság hasznát és az adóbevételeket elosztó államnak az a legfőbb feladata, hogy a kultúrát (beleértve az egész humán szférát) nemcsak fenntartsa és működtesse, hanem fejlessze, vagy ugyanez más kifejezéssel: építse a nemzetet.

A modern államok ugyanis, amióta felismerték, hogy polgáraik műveltségi szintje karakteres gazdaságélénkítő tényező, tudatosan támogatják a kultúrát. A második világháború utáni újjáépítések során vették észre a közgazdászok, hogy „x” dologi tőkeberuházás nem a számított és várt „y” eredményt hozza, hanem

annál jóval nagyobb, „y+z”-t. Mi ez a „+z”? Vagyis: *mi lehet a növekedés oka?* – tették fel a kérdést. A témával a Nobel-díjas Theodore Schultz közgazdász professzor foglalkozott, és arra az eredményre jutott, hogy a többletet a humán tőke *minősége* eredményezte. Egészen pontosan a munkaerőbe előzetesen fektetett tudás-, és kulturális beruházás.¹⁴⁹

Ezért is vélem úgy, hogy a kultúra visszafogása a gazdaság érdekében klasszikus tévút – és bár Európában sok kormány ma is ezt a gyakorlatot követi –, nem vezet sehová, illetve ahová vezet, oda épeszű ember nem akarhat eljutni. A kulturális elszegényedés ugyanis mindig az egész társadalom szellemi-lelki leépülését eredményezi, és ezzel az ellenálló-képességét és vállalkozó-kedvét, a munka-morálját is rombolja. A kultúra leépítésével keletkező űrbe, ahonnan kivonul az állam, sosem a civil-, vagy vállalkozói szféra nyomul be, hanem a leépülés, a kilátástalanság, amelynek egyenes következménye a rombolás és az önpusztítás.

Ha viszont a kulturáltság általános nívója emelkedik, akkor ez a gazdaságot is motiválja. A kultúra intézményei életmintákat kínálnak, egyben oktatnak és nevelnek, biztosítják a szabadidő tartalmas eltöltését, egyúttal leköthetik a magukkal mit kezdeni nem tudó inaktív tömegeket is: így preventív jelentőségük, sőt, hasznuk mérhetetlenül nagy. A kultúrába investálni nem kidobott pénz, hanem – mint láttuk a háború utáni újjáépítés példájából – nagy haszonnal megtérülő befektetés. A kultúrafogyasztó ugyanis jobb emberré válik. Az emberi minőség javulása pedig megjelenik az élete minden területén: a munkavégzés minőségében, a családja építésében, a baráti és kollegiális kapcsolataiban, a környezet szépítésében, az testi és lelki egészsége megőrzésében.

“A kultúra sok pénzbe kerül, de a kulturálatlanság sokkal többbe” - mondta Maria Fekter osztrák pénzügyminiszter, Linz új színházának megnyitóján.¹⁵⁰ (Ezt a kijelentést, pláne egy állami főhivatalnoktól, annyira fontosnak érzem, hogy a kötet mottójául választottam.) Linz tartományi főváros, alig nagyobb, mint Szeged (193.000 lakosa van), itt található a *Bruckner-Haus*, egy néhány évtizeddel ezelőtt épült nagy koncertterem, a kortárs művészeket bemutató *Lentos Kunstmuseum*, amely 2009-ben készült el, amikor

149 Theodore Schultz: „Beruházás az emberi tőkébe” In.: *Kulturális tőkeelméletek történeti aspektusai*, SZTE JGYTK, Andragógia szak, oktatási segédanyag, szerkesztette: Dr. habil. Máté Zsuzsanna (Szeged, 2010.)

150 Von Manuel Brug, In Linz ist Hitlers Operntraum Realität geworden/ *Linzben megvalósult Hitler álomoperája*/ Die Welt, 2013. április 15. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article115305141/In-Linz-ist-Hitlers-Operntraum-Realitaet-geworden.html>

a város Európa kulturális fővárosa volt, és az *Ars Electronica Center*, amely ugyanekkor épült.

Az új színházban 1.000 néző fér el, három emelete van, költségvetése 40 millió Euro/év, azaz 12 és fél milliárd Ft/év.

Európában, úgy tűnik, túl vannak a válságon, és a gazdaság nekilendülésével párhuzamosan a kultúra megbecsültsége is növekedni látszik. Az idén induló *Creative Europe* elnevezésű kulturális projekt költségvetése 1,3 milliárd Euro, tehát kb. 400 milliárd forint.¹⁵¹

A fesztivál, a szó jelentésének mai tartalma szerint, mindig egy adott város üzleti vállalkozása: a rendszerint városi, vagy *főleg* városi beruházással megvalósuló kulturális attrakció turistát vonz, ezáltal a helyi szolgáltatások bevételeit növeli, miközben a város hírnevét és rangját is – ezek ma a versenyképesség meghatározó elemei – erősíti. Salzburgban például csak a külföldiek 92 millió Eurót költöttek 2013-ban, és a fesztivál 3.000 olyan látogatót vonz, akik mindvégig a városban maradnak. Az állam adóbevétele ebből 35 milliárd Euro, ami majdnem a háromszorosára annak, mint amit a fesztivál támogatására költ.

Az európai fesztiválok műsorpolitikájára jellemző kulcsszó: az *újrafelfedezés*. Ez a művészeti-szellemi jelentőségén túl nyilvánvalóan marketing-szempontról is fontos. Ezek az előadások a nézőket érdeklik, mert lehet, hogy a megszokott, szinte már elmaradhatatlan remekművek néha már kicsit unalmasak számukra; és új közönséget is vonzanak, mert meglepőek, különlegeseek, és olykor komoly látványosságot lehet rendezni belőlük. Továbbá néha maguk is remekművek.

Például *Aix-en-Provence*-ban, a többi vezető fesztiválhoz hasonlóan, szintén érvényesült az elmúlt évek európai műsorszerkesztési trendje: a szokásos Mozart-operán (*La clemenza di Tito*), és az elmaradhatatlan romantikus operán (Verdi: *La traviata*) túl egy ősbemutató volt (Bianchi: *Thanks to My Eyes*), egy ritkán játszott barokk opera (Händel: *Acis and Galatea*), és egy huszadik századi újrafelfedezés (Sosztakovics: *Az orr*).

A már-már elfelejtett darabok és a kortárs művek merész bemutatását az európai fesztiválok akkor is fontos feladatuknak tekintik, ha ez kockázattal is jár: kiderül például, hogy némely művet joggal borít a feledés, vagy ha egyes produkciók végül kevéssé sikerülnek. Egész Európában általános az a meggyőződés, mind a kultúrpolitikát, mind az egész színházi szakmát illetően, hogy az intendánsok bátorsága és a művészi következetesség hozza el a fesztiválok és a zenés színházi műfaj nagy intézményeinek a tartós sikert.

151 Creative Europe 2014-2020. <http://www.crea-re.eu/2012/01/24/creative-europe-2014-2020/>

A Szegedi Szabadtéri Játékok, műsorpolitikáját tekintve, tudatosan törekszik az európai trendnek megfelelni. 2014-es programjában szerepel egy saját kiállítású bemutató (Harangozó Gyula táncműve Theodorakis Zorba-történetéből), egy operaritkaság újrafelfedezése (Kodály: *Háry János*), egy operett-klasszikus (Kálmán Imre: *Csárdáskirálynő*), egy musical-világsiker egyedülálló non-replica változatban (*Mamma mia*), és a tavalyi szezon legnagyobb közönség-sikerének továbbjátssza (*Elfújta a szél*).

Ám az európai fesztivál-működés általános trendjének való megfelelés pusztán illúzióknak tűnik – legalábbis a műsorpolitikán túli területeken. Ennek egyik – és talán a kevésbé lényeges – oka a kultúra finanszírozásában érzékelhető óriási különbség. Talán elég, ha ennek illusztrálására megint Linz új színházának éves költségvetését ismétlem meg: 40 millió Euro, azaz 12 és fél milliárd Ft (úgy, hogy mellette működik a városban a régi színház is). A Szegedi Nemzeti Színház 2014. évi művészeti és gazdálkodási célú támogatása 517 millió Ft, azaz 1.657.000 Euro, a linzi új színház támogatásának kb. egy-huszonegyede.

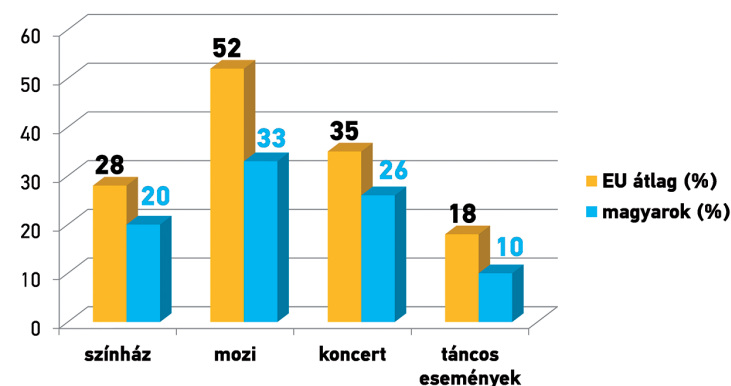
Ha a fesztivál-finanszírozásokat tekintjük, a különbség talán nem ekkora, de jelentős. Mivel a Szabadtéri Játékok Magyarország piacvezető nyári fesztiválja, ha a szomszédba tekintünk, akkor Ausztria piacvezető fesztiváljával, a salzburgival kellene összemérni – de már magát ezt a gondolatot is hajmeresztőnek érezzük, mivel a salzburgi fesztivál éves állami támogatása kb. 12-13 millió Euro, azaz közel 5 milliárd Ft.¹⁵² Vegyük inkább a határ-túldali falu, a 2.800 lélekszámú Fertőmegyegyes, azaz Mörbisch 6.000 nézőt befogadó vízi-színpadán, hozzánk hasonlóan ugyancsak július-augusztusban működő operett-fesztivált. Amelynek támogatása kb. 4 millió Euro, azaz kb. 1,3 milliárd Ft, ami a Szabadtéri Játékok támogatásának több mint négyszerese.

Persze a gazdasági helyzet nehéz – megjegyzem, mindig is nehéz volt, pályafutásom alatt még egyetlen olyan év sem volt, amikor ne lett volna nehéz –, de ennek ellenére rögzítsük a tény: pénz mindig arra van, amit az állam fontosnak tart. A kultúráról, sajnos, azt állapíthatjuk meg, hogy minden rendszerváltás utáni kormány maradék-elven működtette.

A finanszírozás elégtelenségénél súlyosabbnak tartom a fizetőképes kereslet csökkenését. 2007 és 2013 között az Unió aktuális, 400 millió Euro költségvetéssel működő kulturális programja évente 250 projektet és művészt támogatott. Ám a program, az *Eurobarometer* 27.000 személyt kérdező

152 *Dem Luxus-Festival geht das Geld aus / A luxusfesztiválnak elfogy a pénze / Die Welt*, 2014. január 2. <http://www.welt.de/kultur/buehne-konzert/article123468162/Dem-Luxus-Festival-geht-das-Geld-aus.html>

felmérése szerint, eredmény nélkül végződött.¹⁵³ Egyre kevesebb európai megye színházba vagy olvas könyvet, a kultúrát leginkább televízió vagy rádió útján fogyasztják. Az EU polgárainak kb. 72 %-a vett részt az elmúlt évben legalább egyszer valamilyen kulturális programon, de ez 6 %-kal kevesebb, mint 2007-ben. Az EU polgárainak 68 %-a olvas el évente legalább egy könyvet, és ez is 4 %-kal kevesebb, mint 2007-ben. 2007 óta minden területen csökkent a kultúra-fogyasztás, egyedül a mozi-látogatások számai emelkedtek. A német eredmények kicsivel jobbák, mint az EU-átlag, de ott is csak a mozi- és koncertlátogatások száma nőtt: 10 %-kal többen járnak koncertre, mint az EU-átlag.

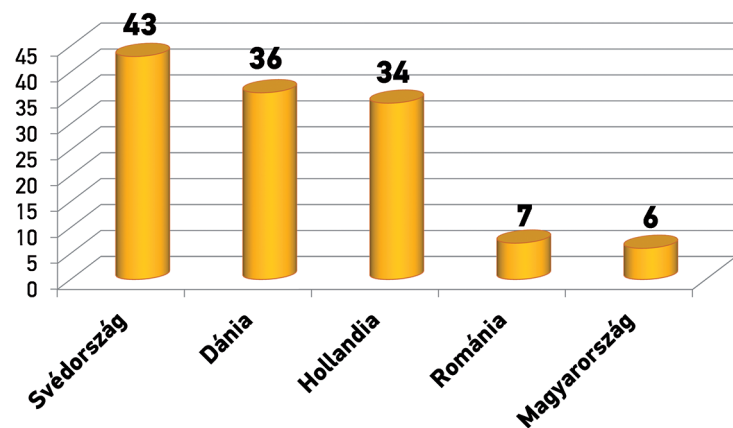


Kultúrafogyasztás 2013
Eurobarometer adatai

Magyarországon, csakúgy, mint Európában, a fő kultúra-fogyasztó a középosztály. A középosztályra jellemző a társasági szokások követése, és a kultúra-fogyasztás is fontos mutató. Ám ahogy a felmérések adatai igazolják, a magyar középosztály sérülékenysége nőtt az utóbbi években. A már hivatkozott 2013-as *Eurobarometer-jelentés* szerint Magyarországon 30 %-kal kevesebben néztek vagy hallgattak valamilyen kulturális műsort, mint öt évvel korábban. A legsokkolóbb adat, hogy hazánk lakosainak 54 %-a marad távol a kultúra *minden* formájától. Ez 26 %-kal több mint 2008-ban.

153 EUROBAROMETER. Europäer verlieren das Interesse an der offiziellen Kultur / Az európaiak elveszítik érdeklődésüket az intézményi kultúra iránt! Deutsche Wirtschafts Nachrichten 2013. november 9. <http://deutsche-wirtschafts-nachrichten.de/2013/11/09/europaer-verlieren-das-interesse-an-der-offiziellen-kultur/>

Öt év alatt kivétel nélkül minden mutatónk romlott, nagyságrendekkel kevesebben olvasnak könyvet, látogattak meg műemléket vagy múzeumot, voltak koncerten, jártak könyvtárban vagy színházban.¹⁵⁴ Miközben a svédek 43 %-a vallja magát a kultúra rendszeres és intenzív fogyasztójának, addig ez az arány – ahogy erről a média is beszámolt – Magyarországon 6 % (!).

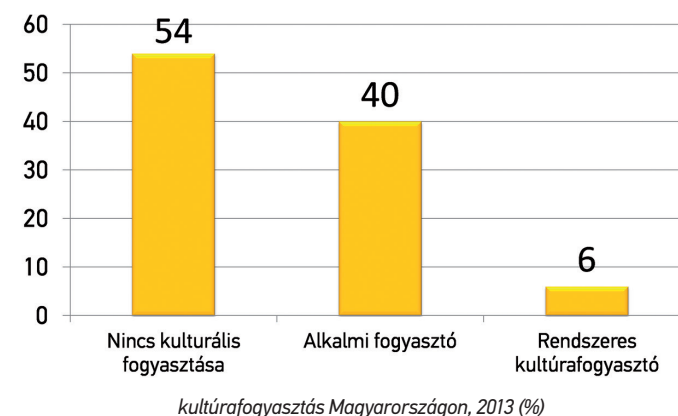


Aktív kultúrafogyasztók (%)

Takarózhathatnánk a „*kultúra mindig is kevesek luxusa volt*” jellegű tételmondatokkal, ám a kultúrával rendszeresen foglalkozók aránya, ami csak (megismétlem) 6 %, már elitnek sem nevezhető, mert annyira kis arány. Az a szomorú tény, hogy a magyar társadalom kulturális állapota hanyatlik – annak ellenére, hogy a kultúra területén kétségtelenül létrejöttek nagyberuházások is (Operaház, Erkel Színház, Zeneakadémia).

Tudjuk, hogy a családi költségvetésben a legfontosabbak a közvetlen megélhetést biztosító kiadások, így szorult helyzetben először mindig a kulturális költségek esnek áldozatul: arról mondanak le először az emberek. Magyarországon évek óta tapasztalható, hogy az étkezéssel, lakhatással, munkába-iskolába járással kapcsolatos költségek az összes költségek bő kétharmadát teszik ki, ez nem változott 2013-ban sem. A trend nagyjából ugyanaz itthon is, mint Európában, ahogy az előbb utaltam az Eurobarometer adataira.

154 Kulturális szokások /EUROBAROMETER 2013/ <http://piackutatas.blogspot.hu/2014/03/kulturalis-szokasok-infografika.html>



kultúrafogyasztás Magyarországon, 2013 (%)

Öröndetes azonban, hogy a magyar színházi világban ezek a negatív hatások kevésbé, vagy talán csak lassabban érvényesülnek: meglepő módon a kultúra egészére jellemző trenddel ellentétesen a színházlátogatások száma felfutóban van, 2007 és 2012 között 1 millióval nőtt. A rendszerváltáskor évente 6 millió színházjegyet értékesítettek, ez a szám az ezredfordulóig fennmaradt, majd lassan csökkent, de az utóbbi években ismét növekszik. Elmondhatjuk, hogy Magyarország még mindig legalább négymillió néző országa.¹⁵⁵

Ezt a gondolatsort a kultúra fontosságáról, a finanszírozásról és a kereslet változásairól úgy zárom, ahogy indítottam, ismét hangsúlyozom az osztrák pénzügyminiszter tételét: *“A kultúra sok pénzbe kerül, de a kulturátlanság sokkal többbe”*.

A Szegedi Szabadtéri Játékok a hazai nyári szabadtéri fesztiválok között továbbra is őrzi piacvezető helyzetét. A versenytársak közül – méret, előadásszám, közönség – a Margitszigeti Szabadtéri Színpad hasonlítható Társaságunkhoz: a 3.000 fős nézőtéren, és a szervezettel hozzá tartozó Városmajori Szabadtéri Színpad ezerfős nézőterén 2013-ban a 26, illetve a 8 városmajori előadáson átlagosan 80%-os telítettséget produkáltak.¹⁵⁶

Arányaiiban összehasonlítva ennél jobban teljesített a Szegedi Szabadtéri Játékok: a 13 Dóm téri előadáson (5 produkció) 91%-os nézettséget, és a 4 újszegedi előadáson (3 produkció) 93%-os produkáltunk, ami az összes nézőszámot illetően közel annyi (több mint 53 ezren váltottak jegyet az előadásokra), mint a Margitsziget kétszer annyi előadásán.

155 KSH – Színházak statisztikái 2011. <http://www.piackutatasok.hu/2012/09/ksh-szinhazak-statisztikai-2011.html>

156 Budapesti Nyári Fesztivál / Margitszigeti Szabadtéri Színpad / Közérdekű adatok <http://www.szabadtter.hu/k%C3%B6z%C3%A9rdek%C5%B1-adatok.html#U3NnPgHPziv>

A Szabadtéri Játékok és a már 7 éve működő REÖK a szegedi művelődés exkluzív intézményei. A REÖK kiállításain és rendezvényein a publikum a művészettel találkozik, nem a tömegszórakoztatás szabvány-eseményeivel. Mint tudjuk, a szórakoztatás és az erre épülő tömegipar mindig, a lényegét tekintve, sikeres celebekkel *valóságpótlékot* árul, ezzel szemben a művészet mindig a művész személyes reflexiója *tényleges valóságra*. A különbség nagy, pontosan az, ami a *látszat* és a *valóság* között van. Az első illúziókat kínál és *elandalít*, a második *szembesít* és *felébreszt*. Ebből logikusan következik az a felismerés, hogy a kortárs művészet, mivel személyes módon a valóságra reflektál, szükségszerűen a társadalmat tükrözi, mégpedig mindig kritikusan.

Mai világunkban az illúziókat kínáló, elandalító tömegszórakoztatás a népszerű. Nem véletlen, hogy világgazdaság húzó iparága a tömegszórakoztatás (*entertainment*), ami megalapozottan épít a mai tömegember igénytelenségére. Ezt szolgálja, és egyben gerjeszti is a média, a maga népszerű műfajaival: a szappanoperákkal, a pénzdíjas butyuta vetélkedőivel, a táncdal-fesztiválokkal, és az általános kukkolási vágyat kielégítő valóságokkal. A média mindig arra hivatkozik: ez a néző igénye. Csakhogy ezt az igényt ő maga gerjeszti. A tömegember, aki nap mint nap a pusztta megélhetéséért lohol, miközben állandóan szorong, hogy a számára már rég átláthatatlan információáradatban lemarad valamiről, leginkább a média kínálatát fogyasztja. Nem érzi szükségét a művészetnek, ami felébreszti, és szembesíti a valósággal, ami gondolkodásra, állásfoglalásra ösztönzi. Gondolkodni amúgy is fárasztó, ráadásul nem is mindig azt az eredményt hozza, ami számára szimpatikus, állást foglalni meg gyakran veszélyes.

Ilyen körülmények között a művészetet preferálni, sőt, egyenesen szervezni, közönség előtt bemutatni, nemcsak nehéz, hanem az általános világfelfogás ellenében folytatott küzdelem. De önmagára valamit adó kultúremler nem adhatja alább.

Egyetértek azzal a nézettel, miszerint a modern művészet – a film, a zene, a színház, a képzőművészet is – egymásra épülő, de gyakran egymást tagadó, radikális mozgalmakból összeálló nagy elbeszélés. Ma már a műalkotás (esetünkben a színházi előadás és a képzőművészeti alkotás) nem pusztán egy irodalmi mű vagy egy szép tárgy (ha úgy tetszik: fétis), nem csak óvni való érték, a befogadás nem egyszerűen gyönyörködés, hanem annál sokkal több. Az előadás, illetve a kiállítás ma már nem afféle diktátum, hanem sokkal inkább kínálat. Fontos az önálló jelentéstartalommal bíró tér is, amelyben a mű megjelenik, esetünkben a Dóm tér (és a REÖK, mint palota, és mint galéria egyszerre). Tudjuk, hogy a mű

jelentéséhez szervesen hozzátartozik a bemutatás közege is (a hely, az idő, a különféle körülmények), továbbá a prezentáció módjának (pl. a tárgyi eszközök, a díszlet, a jelmez, a fény-, és hangeffektusok, stb.) megválasztása. Az éppen aktuális kontextus elválaszthatatlan a műtől, mert annak valódi alkotóeleme, így bármilyen személyes olvasat (befogadás) csak azzal együtt lehetséges. A mű csak a térrel és a bemutatás módjával *együtt* értelmezhető, mert ezek *együtt* adnak olyan reprezentációt, ami a néző számára megfogható: jelentést és élményt nyújt. Mind a színház, mind a kiállítás esetében az adott jelentést hordozó térbe helyezett mű és nézője között minőségileg új kapcsolat kell, hogy létrejöhessen, ami a valóság (az élet) konstruktív újraírását is eredményezi. Vagy másképpen fogalmazva a mű és környezetének összehatása bennünk, a nézőkben a saját életünkre vonatkozó kérdéseket generál – éppen ettől műalkotás, és nem pusztán élvezeti cikk.

Természetesen tisztában vagyunk azzal is, és ezt próbáltam érzékeltetni az európai kulturális trendek vázlatos bemutatásával, hogy a Szabadtéri Játékok (és a REÖK) *nem önmagában álló* művészeti intézmény. Ezért működésének sikere a lokális és globális művészeti világgal való folyamatos kapcsolatán, és annak minőségén múlik. Eszerint úgy kell elhelyeznünk magunkat, mint művészeti intézményt egy képzeletbeli kulturális térképen, hogy látjuk, fel is mérjük, és megértjük a környezetünket, sőt, azzal élő kapcsolatot is teremtünk. A modern művészet világában az érvényesen használt fogalmak, a művészeti események és az intézmények működése szorosan összetartoznak, egymást hitelesítik és egymást erősítik.

Ezért a Szabadtéri Játékok (és a REÖK) működését is egy tágabb, *európai* és *országos* művészeti kontextusban érdemes értelmezni és szervezni. A menedzsment tudatosan arra törekszik, hogy *látszódon is meg*: a Szabadtéri Játékok műsorpolitikája EU-kompatibilis, programjain pedig a mai magyar színházi világ legmagasabb minőségeinek „olvasztótégelye” jön létre és működik. Minden területen, de főként a zenés műfajokban, a legjobbakból válogatott társulatok mutatkoznak meg a produkciókban. Például a zenés műfaj két emblemikus fővárosi riválisát, a Madách Színházat és az Operettszínházat – mindkettővel külön-külön megkötött stratégiai együttműködés alapján – sikerült Szegeden összehozni, és kooperációra bírni.

Az európai és országos színházi események követése mellett mindvégig figyelemmel kell lennünk a lokális adottságokra, a város kulturális nivójára például. (Ez utóbbi történeti gyökereiről és fejlődésének kezdeteiről szolt előttem Mariska Zoltán professzor úr, a mai publikum szocio-kulturális sajátosságairól pedig Feleky Gábor professzor úr előadása.)

Azt állítom tehát, hogy egyetlen kulturális intézmény sem független társadalmi környezetétől, szűkebben értelmezve a várostól, ahol működik. Szeged városi környezete alkotja azt a mással össze nem téveszthető, egyedi „kulturális teret”, amelyben a Szabadtéri Játékok (és a REÖK) élhet, lélegezhet, működhet. Amilyen Szeged, olyan a Szabadtéri Játékok is – mert más nem lehet. Mondhatnánk úgy is: amit a Szabadtéri Játékok (és a REÖK) mutat, az Szeged maga, természetesen erényeivel és hibáival együtt.

A Szegedi Szabadtéri Játékok kétségtelenül a hazai kreatív, vagy más néven kulturális iparág reprezentatív intézménye. A „*kulturális iparág*”, mint fogalom, az euro-atlanti világban a '70-es évek második felétől értelmezhető. Hangzása nem kelt mindig pozitív képzeteket, mert sokak szemében a kultúra iparosítása, azaz a piaci logikának a művészetek területén megfigyelhető érvényesülése mélyen elítélendő. Érthető, hiszen a Nyugat értékrendje és hiedelmei, az évszázados humanitárius harcok a szolgaság megszüntetéséért, és az egyéni szabadság biztosításáért, ellentétesek azzal a szemlélettel, amely emberi lényekre, mint tőke-javakra tekint. Ezért az alkotásra és a műalkotás befogadására is képes emberi lényeket olyan „*vagyonként*” kezelni, amelyek „*értékét*” valamilyen „*beruházással*” még növelni is lehet, már eleve, ösztönösen is taszító felvetés.

Azonban a '80-as évektől új felfogás terjedt el, főként Angliában és az Egyesült Államokban, amely a kultúrával kapcsolatban újraértelmezte a piac szerepét. Eszerint észre kell vegyük, hogy ma már a legtöbb ember kulturális szükségleteit és vágyait, akár tetszik, akár nem, bizony a piac elégíti ki, mégpedig termékek és szolgáltatások formájában. Ha erről a tényről nem akarunk, és nem veszünk tudomást, akkor nem érthetjük meg napjaink kultúráját, működő civilizációját, sem pedig azokat a kihívásokat, egyben lehetőségeket, amelyek a kultúraszervezés és a kultúrákövetítés során felmerülnek. Ugyanis a művészi alkotások piaca is „*a picon*” van, így leírható a szűkösség, a hiány, és a kínálat fogalmaival, azaz a művek létrehozása és „*elfogyasztása*” gazdasági szempontból is vizsgálható. Mert egészen leegyszerűsítve, végeredményben itt, a művek piacán is gazdaságilag racionálisan cselekvő szereplők kötnek egymással különféle tranzakciókat.¹⁵⁷

Úgy vélem azonban, hogy nem árt ezt az értelmezést némi fenntartással kezelnünk, két okból mindenképpen. Először is a műalkotás létrejötte, illetve létrehozása *nem piaci alapon* történik, részletesen előírt, határidős megrendelésre ugyanis nincs művészi ihlet és invenció. A művész a művet alapvetően belső indítatásból alkotja, és ez így is van rendjén. Másodszor a művészeti piacon nagyon

157 Ságvári Bence: *A kreatív gazdaság elméletéről* Ithaka Kiadó, Bp. 2005.

is meghatározó a műélvező (a befogadó, vagy színház esetében a néző) kvalitása, azaz érdeklődése, ízlése, művészettörténeti előképzettsége. Ezek viszont olyan belső, egyéni, és emiatt széles spektrumban váltakozó lelki tartalmak, amelyek a közgazdaságtan eszközeivel egyszerűen megközelíthetetlenek.

Azt gondolom tehát, helyes, hogy többen rámutattak arra: van ugyan értelme gazdasági értelemben beszélni a művészetekről, de mindig fenntartásokkal. Tudomásul kell venni, hogy a színházművészetre nem illeszthetők rá *pontosan* a klasszikus közgazdaságtan elméleti modelljei. Viszont másik oldalról az mindenképpen méltánylandó, hogy az új, növekedélméletre épülő közgazdaságtan az innovációt (tágabb értelemben, mint *alkotást*) a gazdasági növekedés *elsődleges* forrásának tekinti (Európában és az USA-ban), és kimondja, hogy a fenntartható technológiai és gazdasági innováció eleve nem létezhet társadalmi, kulturális és intézményi innováció nélkül. Az eredményes kultúrákövetítés tehát, azaz a társadalom kulturális nivójának folyamatos emelése, kulcsfontosságú a gazdaság, ezáltal a társadalom életminősége növekedésében, de a már elért életminőség fenntartásában is.

Közbevetőleg jegyzem meg, hogy bár előző következtetést alapvető fontosságúnak tartom, de itt hangsúlyoznom kell, hogy a magyar színházi életben, véleményem szerint, az elmúlt két évtizedben nem történt innováció. Sajnos, sem strukturális, sem működési, sem a metodikát, sőt, akár a színházi esztétikát illetően sem beszélhetünk semmilyen tudatos fejlesztésről, semmilyen új módszer kidolgozásáról és meghonosításáról.

Visszatérve a gondolatsorhoz: modern világunk ideálja az aktivitás. Jelen lenni, és „*a dolgokat kézben tartani*” azt jelenti, hogy állandó mozgásban vagyunk, folytonos teljesítmény-kényszer alatt, túlterhelve, ráadásul ezt az állapotot a világunkat irányítók a médián keresztül még mintaként is állítják elélni. A magyar reklámok például „*pörgésnek*” nevezik, és azt sugallják, hogy pörögni jó, kívánatos és roppant trendi, de hogy kiegészítéshez is vezet vagy infarktust okoz, arról már nem beszélnek. (Hogy egyáltalán mi értelme van, arról főleg nem.)

Itt válik jelentőssé minden olyan kezdeményezés, ami az állandósult „*pörgésből*” való, akár időleges kiszakadást, a rövid nyugalmat lehetővé teszi. Azt, hogy időnként megálljunk, és függesszük fel a mindennapi rohanást, kulturált térben és kulturált körülmények között regenerálódjunk. Hogy a tolakodó, mindenben és mindenkin átgázoló, habzsoló fogyasztó kényszerű szerepéből időnként tudatosan kiléphessünk, és életünk legalább egy kis részét, egy kis periódusát kultúrremberként élhessük. Ehhez kellene a kulturális terek és azokon a kulturális, művészeti események.

Ebből a szémszögből a modern városokat ma már tekinthetjük „helyek” és „nem-helyek” hibrid együtteseinek. „Helyeknek” azokat az épületeket és városi tereket szokás nevezni, amelyek összességükben a város karakterét megadják: népszerűek, jól kihasználtak, és amelyekhez többnyire városi legendák is kapcsolódnak. Ilyenek például az East-End, a Montmartre, az Arbat, Pesten a Vörösmarty tér, Szegeden a Kárász utca, stb. Egy városban több „hely” is lehet. Ezekkel szemben „nem-helyeknek” azokat a tereket nevezzük, amelyek bármely városban egyformán megtalálhatók, de karakter nélküliek, pontosabban egy nemzetközi építészeti-, és belső építészeti formakultúra egyhangú termékei: bevásárlóközpontok, lakótelepek, irodaházak, gyorséttermek stb. Természetesen a „helyek” fontossága összehasonlíthatatlanul nagyobb, ugyanis nem csak önálló értékek, hanem a városi életforma alapelemei, a jellegzetes városimázst meghatározó, alakító tényezők is.

Ma a városok versenye arra kényszeríti a szereplőiket, hogy egyszerre legyenek a globalizáció részesei, azaz „logisztikai városok”, ugyanakkor a másik póluson jól megkülönböztethető, „karakteres helyek” is, kifejezetten a béke szigetei. Ennek megfelelően a globális gazdaságban való sikeres részvételhez főként informatikai, közlekedési, logisztikai fejlesztések szükségesek, míg a városarcu- lat-formálás ma már elsősorban kulturális tartalmakkal dolgozik. A „helyek” létrehozása és működtetése lényegében a város logisztikai jellegének tudatos ellenpontosítása (kellene legyen!), ugyanis az élhető civilizáció fenntartásához a két pólus egyensúlya nélkülözhetetlen.

Így a városfejlesztés céljai közé nemcsak annak kell tartoznia, ami a kulturális és művészeti tevékenységek ösztönzésével kiegyenlíti az ipari hajsza tempóját, hanem mindannak is, ami a kölcsönhatás törvényszerűsége révén eleve- nebbé is teszi a város gazdaságát, és magát a városi életet. Azaz kulturális teljesít- ményei által jellegzetessé és ismertté teszi magát a várost is. Ezért a modern vá- rosok ki-, és átalakulása során a kulturális iparág, másképpen a kultúragazdaság egyre nagyobb jelentőséget kap, legalábbis Európa nyugati felén.¹⁵⁸

A kultúra kiemelkedő szerepe a városok életében már régóta ismert, ám korábban inkább csak kiegészítő, vagy közvetett szerepe volt. A városok közöt- ti versenyt kezdetben egyértelműen az úgynevezett „kemény faktorok” uralták (munkahelyek, megközelíthetőség, infrastruktúra, stb.), a gyors globális fejlő- dés azonban mára, lépésről lépésre, a kiegyenlítődéshez vezetett. Így a modern városfejlesztés szemléletében, a kemény faktorokkal párhuzamosan, egyre

158 G.J. Ashworth – H. Voogd: *A város értékesítése (Selling the city)*. Fordította: Balogh Ákos) Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, Bp. 1997.

nagyobb jelentőséget kapnak az úgynevezett „lágy faktorok” (a természeti-, és mesterséges környezet minősége, a turisztikai vonzerő, a kulturális értékek, a szabadidős szolgáltatások, az oktatási és továbbképzési lehetőségek, az adott város komfortja, stb.), amelyek mára egyértelműen meghatározóvá váltak a vá- rosok versenyesélyeinek differenciálásában. Ennek megfelelően jelenleg, a fejlett városokban, a kulturális gazdaság a foglalkoztatásban, tőkebefektetésekben, jövedelemtermelésben gyakran felváltja a korábbi termelő ágazatokat. Európa és Észak-Amerika ismert városfejlesztési sikerei is ezt mutatják: az elavult ipari szerkezetű városok és régiók hanyatlását elsősorban a kulturális funkciók tudatos fejlesztésével ellensúlyozták.

Ennek alapján úgy vélem, hogy Szeged „kulturális zászlóshajóként” való újrafogalmazása a Szabadtéri Játékok szezonjaira alapozva, aztán ennek egy ki- alakítandó városstratégiába való beillesztése talán egészen modern, és alapjaiban, minőségében más, ígéretes távlatokat nyithatna a város fejlődésében.¹⁵⁹

Ha a fentiek alapján gondoljuk végig, hogy tulajdonképpen micsoda valójá- ban egy-egy exkluzív kulturális intézmény, akkor a válasz ma már mindenképpen *több funkciót* kell megjelöljön.¹⁶⁰

Először. A Szabadtéri Játékok hagyományosan fontos *kulturális misz- ziót* teljesít. Jellege, fizikai adottságai, és hagyományai, továbbá közművelő- dési küldetése alapján a zenés színházi műfajokat preferálja. Ez találkozik a publikum igényével: a magyar színház közönsége általában, de a szabadtéri mai nézői bizonyosan (a véleménykutatások adatai szerint) egyértelműen a köny- nyű, zenés színházi műfajokat igénylik. A musical és az operett népszerűsége töretlen, ám szükség van az operajátszás megújítására. Hangsúlyozom, hogy az opera mindig is a kulturális iparág hagyományos húzó-műfaja volt, mert nem- zetközi sztárok szinte csak operában hívhatók meg és mutathatók be mindenütt. Ez a múltban is így volt, és ma is érvényes. A műfaj újrapozicionálása tehát nem pusztán értékmegőrzés kérdése (bár az is nagyon fontos!), hanem az operát ját- szó kulturális intézmények esetében a *nemzetköziség* egyik nélkülözhetetlen alapfeltétele is.

Itt kell hangsúlyozzam, hogy bár a Szabadtéri Játékok működése a modern kulturális marketing elveire épül, ennek megfelelően műsorpolitikája a nézőkuta- tások eredményeire, ez nem jelenti azt, hogy pusztán a tudományosan mért né- zői igények kiszolgálása a cél. A kulturális marketinget egyebek mellett éppen az különbözteti meg a kereskedelmitől, hogy *nem* behatárolt fogyasztói igényt elégít

159 Bátyai E. – Herczeg T. – Kesselyák G.: *A Szegedi Szabadtéri Játékok története, 2004-2009*. 19.p
160 Herczeg Tamás: *Színházvezetés*. A Szegedi Szabadtéri Játékok kiadása, Szeged, 2014.

ki, hanem a méréssel megállapított igényszint *főlé* cél. Ezzel összetársadalmi érdekből felvállalt *kulturális missziót* teljesít, és ez az az elem, amit a kereskedelmi marketing teljes egészében nélkülöz. Fogalmazhatom úgy is, hogy a kereskedelmi marketinget az, hogy terméke vásárlója a fogyasztástól jobb ember lesz, nem érdekli, ezzel szemben a kulturális marketinget lényegében *csak* ez érdekli. Amit minden színházi intézmény a kulturális piacon árul, az csak másodlagosan az előadás, a valódi „*termék*” nem más, mint az *intézmény iránti bizalom*. Mert bizalom nélkül nincs jegy-, pláne nincs bérletvásárlás. Bizalmat pedig a magas minőség folyamatos kínálatával lehet kivívni. Ezért is nagyon fontos, hogy a színház pontosan ismerje a nézőt, elvárásait.

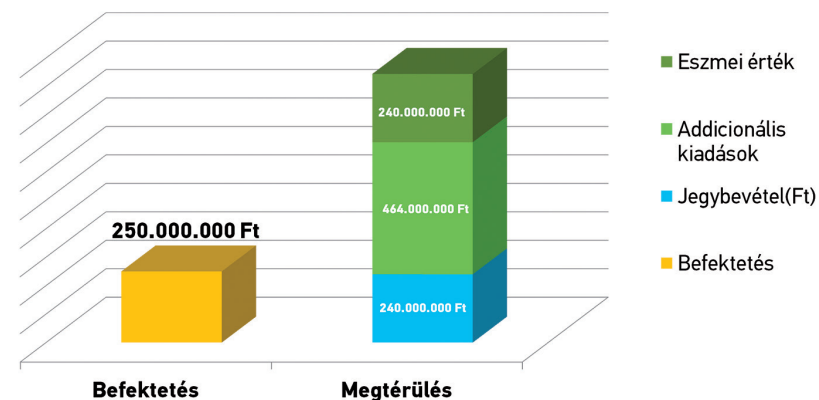
Másodszor. Ahogy az európai példák mutatják, ma már nem lehet kielégítően leírni egy szezonális fesztiválként működő kulturális intézményt pusztán közművelődési funkciójával. A Szabadtéri Játékok produkciói emellett Szeged városának az egyik legnagyobb idegenforgalmi attrakciói is. Az utóbbi évek vizsgálatai szerint a nézőink többsége már turista, csaknem kétszer annyian vannak, mint a helyiek. Arra a kérdésre, hogy a vendég kifejezetten az előadás miatt jött-e a városba, a döntő többség (mindig 80% fölött) igennel szokott felelni. Ha azt kérdezzük, honnan jöttek, a vendégek 120-150 hazai várost és községet nevesítenek. Ezek közül toronymagasan mindig Budapest vezet, majd az alföldi, aztán a dunántúli és az északi nagyvárosok következtek.¹⁶¹

2013-ben a nézőknek csak a szűk negyede volt „*újonc*”, miközben háromnegyedük már nem először, az összes néző 51%-a pedig már négynél is több alkalommal jött el Szegedre, kifejezetten a Játékok előadásaira. Ők tulajdonképpen már törzsközönségnek számítanak, számuk és arányuk fényesen igazolja azt a közhelyszerű igazságot, hogy a legjobb reklám az elégedett néző, mert jó hírünket viszi és visszatér, rendszerint még valakit el is hoz magával.

Harmadszor. A Szabadtéri Játékok működtetése a mindenkori szegedi városvezetés egyik leghatékonyabb *vállalkozásfejlesztési* projektje. Az idelátogató vendégek ugyanis, költenek, és ezzel a helyi szolgáltatások árbevételét növelik. Szegeden 2006-ban mértük először – országosan is elsőként – az úgynevezett *addicionális* kiadásokat, azaz hogy a vendégek a színházi előadásához közvetlenül kapcsolódóan mire, és mennyit költenek. Kiderült, hogy előadások komoly helyi fogyasztást is generálnak, szezononként átlagosan kb. félmilliárd Ft körüli összeget. Fogalmazhatjuk akár úgy is, hogy míg a város, a közhasznú szerződésben foglalt, évente változatlan összeget, 250 milliót „*fektet be*”, amiért cserébe a Szabadtéri Játékok az éves jegybevételének megfelelő értékű kulturális szolgál-

161 Kutatási Jelentések a Szabadtéri Játékok szezonjai közönségvizsgálatairól, 2006, 2008 - 2013.

tatást nyújt a közönségének, aminek további eszmei értéke is van¹⁶² (a 2013-as adatokat mutató grafikonon ezt a jegybevétellel egyező összeggel jelöltem). Ráadásul ez még további, évenkénti átlagban félmilliárd Ft körüli helyi fogyasztást is generál. Tulajdonképpen egy szezonban a város „*befektetésének*” majdnem a háromszorosa „*térül meg*” a színházi előadások értéke, haszna, és a nézők helyi költsége formájában.



Színházi vezetőként az itt körvonalazott kultúragazdasági szempontokat, és az ezekből természetesen következő hármas intézményi funkció *egyensúlyának fenntartását* kell mindig szem előtt tartani. Nívóemeléssel a kulturális missziókat kell teljesítenünk, de a közönség elvárásaihoz igazodva, úgy, hogy a növekvő vonzerő az idegenforgalomban is lecsapódjon. A Szabadtéri Játékok fizetőképes vendégeket hoz a városba, egyszerre öregbítve az intézmény és a város hírnevét, segítve egyben a turizmus helyi vállalkozásait is. Így egyszerre teljesítünk a társadalmi elvárásoknak megfelelő kulturális missziót, és végzünk sikeres művészetszervező tevékenységet, aminek az idegenforgalomban egészen bizonyosan van mérhető gazdasági haszna is.¹⁶³

162 A kultúrafogyasztás megtérülése jelentős, de nem számszerűsíthető. Korábban: $x + z = y$ (Theodore Schultz)

163 Az előadás szemléltetéséhez használt grafikonokat magam készítettem.

Némi fogalomtisztázás

Nincsenek tények, csak értelmezések vannak – ismert Nietzsche álláspontja¹⁶⁴ arról, hogy minden, amit tapasztalunk, titok marad, szavaink, gondolataink, sőt koncepcióink hálóján keresztül a tényeknek csak csalóka sziluettje látható. Mennyi színházi élmény örököseként járja végig iskoláit az európai gyermek évszázadok óta. Drámák és vígjátékok sokaságának címét és tartalmát hordozza a kultúra hagyományfolyama. A dráma, mint színházi műfaj, írottan és színre vittén, elválaszthatatlan része legmodernebb korunknak is.¹⁶⁵

Nem lenne meglepő, ha a dráma kifejezése mellé az előadás címébe a vallás szó került volna. Nem csak azért, mert valláskutató előadásában ilyen igazán nem szükséges megütközni. Hanem kiváltképpen azért sem, mert a vallástörténet bővelkedik drámákban, s a drámák sokaságának mély vallási vonatkozásai vannak. Élet és halál egzisztenciális tematikája mellett az erkölcsi dilemmák buja flórája szolgáltatja a drámák tematikáját. Maga Flóra nem csupán az adott helyszín növényvilágát jelöli, hanem egyben a virágba borult tavasz római istennője is. A drámák feszültségei és konfliktusai gyakorta fakadnak vallási entitásokból és hivatkoznak vallási tanításokra, istenekre, angyalokra, mennyre és pokolra.

Előadásomban azonban nem a dráma vallási dimenzióira próbálok koncentrálni, és nem is a vallás drámai, rituális formáira, hanem a dráma és a vallás *közös hatására*, melyet *mágikus* hatásnak tekinthetünk.

Sir Frazer, az *Aranyág* című, kézikönyvnek is beillő monográfia¹⁶⁶ szerzője, az *erőátvitelben* jelöli meg a mágia lényegét. A mágia szellemi és akarati energiák szellemi és fizikai hatás-együttese, és az ehhez kapcsolódó titkos tudások és rendszerek. Frazer nevéhez fűződik a *hasonlóság* mágikus logikájának kifejtése, miszerint a mágia az erőt hasonlítás útján viszi át. Ami az idollal megtörténik, az megtörténik azzal, akit az idol szimbolikusan képvisel.

164 In.: Nietzsche, F.W. (1960): *Werke*. Szerk. Schlechta, K. 3 köt. Köt. 3: C. Hanser. 903

165 A tanulmányhoz szükséges adatgyűjtést támogatta a TÁMOP-4.2.4.A/2-11/1-2012-0001 Nemzeti Kiválóság Program. Az elhangzott előadás stílusát megtartottam, a kéziratot csupán a legfontosabb szakirodalmi hivatkozásokkal egészítettem ki.

166 Frazer, James George (2005): *Az aranyág*. Ford. Bodrogi Tibor és György Bánis. 2. jav. kiad., *Osiris könyvtár Antropológia*. Budapest: Osiris.

E bevezető fogalomtisztázást követően már megfogalmazhatom első tézisémet, miszerint a dráma és a vallás közös titka a *mágikus hatás*. A drámai és a vallási előadások, színelőadások és rituálék közös gyökerénél az emberi természet performatív alkotóelemét találjuk.

Dráma és vallás közös története

Ha hitelt szavazunk a fejlődélméletnek a világ kulturális hagyományaira vonatkozóan is, akkor a dráma és a vallás kapcsolata a következő szakaszokban alakult. Először a rituális cselekmény *performatív elemekkel* egészült ki. Majd *önálló* rituális drámák keletkeztek. A harmadik szakaszban az önálló drámák váltak a rituális *fesztiválok* részévé, végül az utolsó szakasz a vallás és a dráma elkülönült egymásmellettiége, a szekuláris dráma *önállósodása*. Jóllehet ez az egymásutániság a történeti források alapján nem igazolható, mégis a dráma és a vallás viszonymódózatait kutatók gyakran használják ezt a felosztást, elhagyva belőle a fejlődés logikáját.

A primitív törzsek és a kiművelt vallási szertartások rítusai mind tartalmazznak drámai elemeket. A kultúrában egymásba fonódottan tapasztalt dráma és a vallási rítus elválasztásához elsősorban azok a *vallási tilalmak* járultak hozzá, melyek a saját vallás elkülönítésére szembe fordultak a környezet ősi hitvilágának szimbólumaival és gesztusaival. Míg Afrikában vagy Indiában kevéssé különültek el egymástól a vallási-, és civil drámák, addig a zsidóság, a kereszténység és az iszlám, az ókorban és a középkorban egyaránt, tiltotta a drámák élvezetét.

Az európai görög dráma-kultúra kezdeteinél ősbibek az egyiptomi, szanszkrit és afrikai drámák. Yoruba földön például, a mai Nigériában, különösen temetési szertartásokon az *egungun* az ősök szellemétől ihletetten lépeget és toporog, jellegzetes afrikai ritmusokat követve. Maszkja eltakarja arcát, színes ruhái egész testét befedik. Ahogy fogogni kezd, lepelruhája redői szétterülnek, közvetítve az ősök energiáit a rituálén részt vevők felé. Ennek a szertartásnak még nincs kiművelt gondolati íve, de elemeit megtalálni további vallási rítusokban és színházi előadásokban.

Az egyiptomi Ikhernofret oszlopon található szöveget tekintik az első rituális dráma leírásnak. *„Legyőztem Ozírisz ellenségeit, bemutattam a nagy távozás áldozatát és beszálltam Thoth ladikjába.”* A rítus Ozírisz életét, halálát és feltámadását hivatott megjeleníteni.

A görög dráma kezdeteit az i.e. 500 környékére teszi a színháztörténet, és Dionüsziosz tiszteletével kapcsolja össze. Később Platón, ideális államában, csak

olyan színházat engedélyezett, amely az *erényes éltre* nevel. Arisztotelész már engedékenyebb volt, s a *katarzisznak* (megtisztító élvezetnek) is helyet adott Poétikájában. A görög színház, különösen a klasszikus tragédiák, örök igazságokat akartak közvetíteni, s a darabokban az istenekre és vallási kötelezettségekre is bőségesen találni utalásokat.

Rómába a tragédiaajátzás görög emigránsok útján került, s az önállóuló római színház az i.e. III-II. században jelent meg. Amint a római társadalom egészét *civil* és *vallási szférára* osztották, a színház a civil területre került, eloldódván eredeti vallási, rituális gyökereitől. Modern szóval azt is mondhatnánk: *szekularizálódott*, bár e kifejezés a társadalomtudományokban erősen lefoglalt és vitatott, s csak hétköznapi értelmében alkalmazható erre a folyamatra.

Vallási tilalmak

A zsidó *Tnakhban* a zsidók egyiptomi fogságának kezdete éppen a nilusi színházfesztivál idejére esik, s emiatt az egybeesés miatt a zsidó kultúra-felfogást eleve *a színházi világgal szemben* hangolta (Gen, 39). Innen is érthető, hogy amikor a bibliai Ruth betér a zsidóságba, akkor a Midrash szerint lelkére kötik, hogy kötelessége tartózkodni a színházról és a cirkuszi játékoktól.

A *Talmud* tiltja termék bérbeadását színházi célra, és azt is, hogy olyan állatokat és eszközöket adjanak el vagy adjanak bérbébe színházaknak és mutatóványosoknak, amelyek veszélyeztethetnék a nézőket. Ugyanakkor ugyanez a szakasz engedélyezi a díszletek, a fürdő-, és tisztálkodó alkalmasságok építését. A törvény logikája az, hogy a zsidók nem vállalhatnak bűnrészességet a pogány kultuszokkal szorosán összefonódó színházi előadásokkal, nem lehetnek ennek *tevékeny* részesei. Ám a színészek és a közönség alapvető emberi szükségletei – elsősorban a tisztálkodás – területén ugyanúgy tehetnek, mint a nem színházi helyzetben.

Ugyanakkor meglepő módon a *Talmudban* találni olyan szakaszt (a *Misna* 8. fejezete, amely mindkét *Talmudban* szerepel), amely mintha kifejezetten egyengetné, és előre vetítené a színházzal kapcsolatos későbbi engedékenységet. (Avoda Zara, *A bálványimádásról*.) Ebben a szakaszban arról van szó, hogy egy görög filozófus kifogásolja, hogy Rabbi Gamliel Aphrodité fürdőjében tartózkodik. Az áll a törvényben, hogy kezed nem éríthet tisztátalant. Hogyan lehetsz itt, Aphrodité fürdőjében? Az is a törvényben áll, hogy a fürdőben nem válaszolhatok. Miután kimentek onnan, a rabbi kifejti, nem ő ment Aphrodité

területére, amely tisztátalan, hanem Aphrodité került oda, ami tiszta és a Törvény szerint megengedett.¹⁶⁷

A színházzal szembeni zsidó vallási tartózkodás a kereszténységhez hasonlóan szorosan összefügg a római színházakkal, az abban zajló zafos és véres darabokkal, s általában a római kultúra és fennhatóság elutasításával. A római színház kiszolgáló személyzete nem ritkán zsidó rabszolgákból állt. A zsidóság a bibliai alapú vonakodást követően a XIX-XX. század fordulójától kezdődően jelentős szerepet játszott a színházi élet felpozíciójában. Berlin, Bécs, Budapest, és más közép-európai nagyvárosok egyre másra nyitottak zsidó színházakat, a XX. század végén megújult lendülettel.

A kereszténység színház-felfogása a középkori hagyományon alapult, és a zsidóságéhoz hasonlóan az *ambivalencia* jellemezte. Az első időszakban nagyjából ugyanazon indokok alapján tiltották a keresztényeknek a római színházakban való megjelenést. Hiszen hittestvéreik vére öntözte a színpadokat, és a színjátszás maga szorosan összefüggött a bűnnel, bujassággal és az idegen isteneknek hódoló császárság kultúrájával. Tertullianusz, a II. század nagy keresztény teológusa, a szerepjátszást bűnnek tekintette. Vénusz és Dionüsziosz tisztelete nem férhetett össze Krisztus tiszteletével. A színészeket nem áldoztatták meg, és sokáig nem kaphattak egyházi temetést sem. A világi színészeket és a *clerici vagi*-kat az ördög szolgálóinak tekintették.

Bár Aquinói Tamás megengedte teológiájában, hogy a színészek részesülhessenek a szentségekben, az egyház velük szemben tanúsított magatartása fenntartásokkal volt teli. A XVII. század végén fel erősödő *pietizmus* az addigra általánossá vált színjátszással szembeni megengedő hozzáállást jelentősen leszűkítette, s ma is elsősorban ilyen jellegű csoportoktól tapasztalni a színházi-, vagy más művészeti alkotásokkal szembeni elitelő kritikákat.

A gyanakvással párhuzamosan ugyanakkor a XII. századtól kezdve egyre erőteljesebben zajlott a *liturgia teatralizációja*, s az egyház a szent színjátékok egész arzenálját dolgozta ki, a passiókkal, misztériumjátékokkal, stb. A középkorban tehát a katolikus egyház megkeresztelte a drámát, és a liturgiájában egyre több színpadi eszközt használt fel. A teológia vonatkozásában éppen csak utalásszerűen érdemes megemlíteni Hans Urs von Balthasar hatalmas, három kötetes *Theodramatik* című művét, amely nem csak azt jelzi, hogy az *esztétika önmagában szent* dimenzió, hanem azt is, hogy a keresztény vallás központi tanításainak értelme-

zésére a dráma kerete *alkalmas eszköz* lehet.¹⁶⁸ A Magyarországon is igen elterjedt bibliodráma gyakorlat is mutathatja, hogy a kereszténység a drámát *pasztorális* és *gyógyító* praxisában alkalmazza.

Az iszlámban a színház más pozícióval rendelkezik. Talán igazat adhatunk Otto Julius Bierbaum újságíró némileg vitriolos megjegyzésének, aki 1990 körül azt írta, hogy valójában nem létezik arab színház, mert az emberi sorssal szemben teljesen érdektelen iszlámban nem keletkezhet dráma. Minden dráma végső soron valami értelmetlenségen alapul, Mohammed vallása azonban értelemfanatikus. Chomeini ajatollah prófétai és vallási végrendeletében (1986-ban hozták nyilvánosságra, de már 1983-ban megfogalmazta, s élete végéig finomított rajta) egy lendülettel ítélte el a tévét, a rádiót és a színházat, melyek mind a leghatásosabb eszközei a népek, különösen a fiatal nemzedékek korrumpálására. Különösen a XX. század második felében – írja – a rádió, a televízió és a sajtó teljes arzenáljával fordultak az iszlám, és annak lelki vezetői ellen.¹⁶⁹

Az iszlám dráma kezdetei a gyász-színházra (*taziye*) vezethetők vissza, amelynek változatai már az iszlám elterjedése előtt is ismertek voltak a Közel-Keleten. A történetek általában a főhős, vagy annak fia dicső halálát, és az emiatti gyászt jelenítik meg. Ez a fajta színház a nézők nevelését célozza. Általában a szabadban játsszák, a hagyományos kosztümök a pozitív és negatív hősök könnyű felismerését szolgálják, és a darab végén a nézőket is bevonják a dalok éneklésébe.

A nagy vallási hagyományok, melyeknek a színházzal kapcsolatos ambivalens viszonyait az imént vázlatosan áttekintettük, voltaképpen az emberben meglévő vallási komponens a regionális hagyományokban való kifejeződése. Amit bennük találunk, annak végső gyökerei a legalapvetőbb emberi mozzanatokra vezethetők vissza. A népi vallásosság hiedelmei, s még inkább performatív elemei, amelyek a nagy és nemes vallási hagyományokban megnyilatkoznak, olyan mélyen gyökeredznek az emberi önkifejezésben és közösségi együtt létben, hogy kifejezésükkor a hétköznapi szavak és gesztusok többletjelentést kapnak. Ilyenkor a civil keretek szavai és mozdulatai vallási keretbe kerülnek. Az egymás elé tett lábak alá az élet útja kerül, amely a születés előtt indul, és túlszalad a halál határán. A kitért karok egyszerre ölelik át az egész emberiséget, és kinyitják az egek bezárt csatornáit. E többlet jelentések képezik a vallás lényegét, s a jelentések eltérő tulajdonításai az egyes vallások sajátosságait mutatják meg. A dráma, illetve a színház világa

168 Kapp, Volker (2000): *Theodramatik und Theatralität* - ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar, Schriften zur Literaturwissenschaft ; 14. Berlin: Duncker und Humblot.

169 http://www.eslam.de/manuskripte/testament/testament_imam_chomeini.htm

167 V. ö. Wolfgang Sting, *Irritation und Vermittlung*, 2010 LIT Verlag

és a vallás világa közötti küzdelem, vagy éppen szinkron, mindig azon múlik, hogy e tulajdonításban, az értelmezésben lehetséges-e az egyetértés. S ahol nem, ott kölcsönös ellenállást tapasztalhatunk.

Annak a konfliktussal terhelt hosszú történelmi korszaknak a magyarázata, amelyben a színház és az egyház egymás ellen feszültek, a színházban kigúnyolták az egyházat, az egyház pedig elítélte a színházat és a színházlátogatókat, elsősorban nem a nyilvánosságért vívott hatalmi harcban található meg, hanem a *mágikus hatás ellenőrzéséért* vívott küzdelemben.

Valamelyest jelképesnek is tekinthető, hogy a Szegedi Szabadtéri Játékok történetében éppen ebben az esztendőben fordulat áll be, a színpad és a nézőtér 180 fokos fordulatot vesz. A vallási performansz és színházi performansz egymással szembe kerülnek. Értelmezhetjük úgy is ezt a fordulatot, mint visszafordulást abba a korszakba, amikor ezek az erővel teli terek nem csak szemben álltak egymással, hanem szembe is helyezkedtek. Ma már a színpad világában a vallási dimenzió szerves alkotóelem, az egyház pedig a kultúrát, annak önállóságát legrangosabb dokumentumaiban elfogadja, sőt az isteni titkok üzeneteinek tolmácsolójaként tekint rá. Mégis vannak szélsőséges egyházkritikus előadások, és velük szemben szélsőséges színházkritikus vallási megnyilatkozások, amelyek hevesen vívják a küzdelmet a mágikus energiák kezeléséért. Kulturális és vallási bizonytalanságok és elbizonytalanodások idején a fundamentalizmus kísértésének nehéz ellenállni, de a várt hatásokat sem a kultúra, sem a vallás felügyelői nem szavatolhatják, egyedül a profán, vagy a szent rituális tér főszereplői.

Dráma és liturgia mágikus ereje

Richard Schechner szerint, aki a *performansz-elmélet* képviselőjeként ismert, a színház ott válik el a rítustól, ahol a rítus által egybevont közösség individuumokra esik szét.¹⁷⁰ Ezzel szemben Turner *társadalmi dráma-elmélete* szerint a rítus és a (modern) színház éppen abban hasonlóak, hogy az individuumokból élmény közösséget kovácsolnak, melyből új belátások születnek.¹⁷¹

A modern kulturális és vallási viszonyok között a megközelítésen múlik, hogy melyik álláspontot fogadjuk el. Nincsen színház nélküli vallás, hiszen a vallás

performatív jellegéből adódóan megjelenésétől elválaszthatatlan a színház. Ezzel szemben ugyanúgy képviselhető a felfogás, miszerint nincsen vallás nélküli színház, hiszen a színházban olyan mély dilemmák vannak jelen, melyek az ember alapvető kérdéseit feszegetik, s ezek mentén óhatatlanul összekapcsolódnak az ezekre adott évezredek vallási válaszokkal. Bármelyik felfogást tekintjük meggyőzőbbnek, kétségtelennek tűnik, hogy a két kulturális dimenzió közötti rokonság szoros, s az egyikben vagy a másikban zajló folyamatok értelmezéséhez szorosan tartozik a *kölcsönhatás* figyelembe vétele.

A vallási rítusok ősi és újraalkotott hagyományai civil fesztiválok színpadaira kerülnek. Ebben a térben nem az egyéni és közösségi élet jelentős fordulatainak kísérői és értelmezői, hanem a szórakozás és műélvezet szolgálatában állnak.

Tévednénk azonban, ha az hinnénk, a színházban biztonságosan szemlélhetjük a bemutatott performanszokat. A színházak drámái ugyan elsősorban a kulturális élvezet szolgálatában állnak, és a nézőket gondosan elválasztják a színpadtól – mintha mindaz, ami ott fenn történik, valóban odazárható lenne –, a játék hullámai azonban átcsapnak a színpad szélén, magával ragadnak, és nem engednek kívülmaradást.

Dráma és mágia.

¹⁷⁰ Schechner, Richard (2003): *Performance theory*: Routledge.

¹⁷¹ Turner, Victor W. (1995): *Vom Ritual zum Theater, der Ernst des menschlichen Spiels*. Köt. 12779, [Fischer-Taschenbücher - Sozialwissenschaft]. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. és Turner, Victor W. (2002): *A rituális folyamat struktúra és antistruktúra a Rochesteri Egyetemen* (Rochester, New York) 1966-ban tartott Lewis Henry Morgan-előadások, Osiris könyvtár Antropológia, néprajz. Budapest: Osiris.

Pál József

A ROMANTIKUS VERDI OPERÁI A SZABADTÉRI SZÍNPADÁN

Friedrich Nietzsche *Mi a romantika?* (1882)¹⁷² című tanulmánya szerint a XIX. század legszélesebb körben érvényesnek tekintett és a tudat szinte valamennyi formájában markánsan megjelenő irányzat tipikusan germán jelenség. A német dionüszoszi lélek az évszázadokig tartó lefojtottság után Arthur Schopenhauer filozófiájában és Richard Wagner zenéjében végre a maga teljes erejében megmutatkozott.

Ha a romantikát Nietzsche alapján határozzuk meg, az irányzat az olasz kultúrában nem tartozott a legjelentősebbek közé, legalább is, ha a számszerűséget vesszük. Megkülönböztető jegyei többé-kevésbé domináns elemként szinte csak a zenében, Verdi operáiban mutathatók ki. Verdi hívős tisztelettel viseltetett Wagner iránt, feltehetően vetélytársat látott benne, felháborodott, amikor a német zeneszerző epigonjának nevezték.

A magyar közönség 1846 augusztusában hallhatott először Verdi operát. Az Erkel Ferenc vezette Nemzeti Színház egy olasz vendégtársulat előadásában mutatta be az *Ernani*t és a *Nabuccót*. Ettől kezdve a fővárosban művei gyakran kerültek színpadra, sőt talán még nem túlzás azt sem állítani, hogy az olasz mesternek szabályos kultusza alakult ki. Ebben szerepet játszott Erkel, aki hamarosan magyarra fordította a librettókat. A kritikusok azonban nem csatlakoztak a zenészek és a közönség lelkesedéséhez, nem jósoltak nagy *fortunát* az olasz komponista műveinek. Nyilvánvaló, hogy Verdi és Wagner előbb-utóbb, mint kétféle szellemiség és zeneiség képviselői jelentek meg a pesti közönség előtt.

Az 1860-as évtized nálunk Wagner elismertetéséért folytatott küzdelem időszaka volt. Kétszer járt a fővárosban, itteni hívei külön folyóiratot is indítottak művei bemutatására, értelmezésére és népszerűsítésére. Verdi sohasem volt Magyarország. Operái viszont ellenállhatatlanul sikeresek voltak. A *Don Carlost* a párizsi ősbemutató után egy évvel (1868-ban) mutatták be a magyar fővárosban. Az *Aidát* (bemutató: Kairóban, 1871. december 24-én) már 1875-ben láthatta és hallhatta a magyar közönség.

1892-től kezdve rendszeresen járt nálunk Mascagni, aki az *Aidát* és a *Rigolettót* dirigálta nagy sikerrel Budapesten. Szegeden 1935-ben az ő irányítása alatt

172 Friedrich Nietzsche, *Was ist Romantik? Die fröhliche Wissenschaft*, Fünftes Buch, 343-383

és közreműködésével mutatták be főművét, a verista Givanni Verga novellájának szövegére komponált *Parasztbecsületet*.

1928-ban vette kezdetét az olasz opera – jelesül Verdi – egyik legfényesebb magyarországi időszaka. Ebben meghatározó szerepet játszott a Wagner dirigensként feltűnő Sergio Failoni, akit az Operaház vezető karnagyává nevezték ki. Failoni korábban a milánói Scalában dolgozott (és négy év múlva oda tért vissza). A szerzőn kívül elsősorban neki volt köszönhető az *Aida* és a *Falstaff* budapesti előadásának hatalmas sikere. A 120. Verdi-évforduló alkalmával 8 előadásból álló sorozatot (4 új darabbal) szervezett, Failoni alatt indult Ferencsik János, Nádasdi Kálmán és Székely Mihály pályája.¹⁷³

Tudtunkkal Wagner egyetlen egy teljes operáját sem adták elő a Dóm téri színpadon, pusztán néhány részlet hangzott el az 1996-os *Interopera* című gálán. A szabadtéri programjának részeként elsőként elhangzó Verdi-mű az Alessandro Manzoni halálára írt *Requiem* volt, a Dómban, 1938. augusztus 10-én. A korszakos jelentőségű olasz író alkotásaiban megmutatkozó nemzet-szemlélet és történetfelfogás alapján kimutathatóak a romantikus jegyek, de az olasz irodalomtörténetek nem szokták őt az irányzat képviselői között emlegetni. S nem sorolta oda Manzoni a legnagyobb kortárs német író, a romantikát egyenesen „betegesnek” tartó Goethe sem, aki lelkesedett *I promessi sposi* című Manzoni-regényért.

Ha Manzoniéi nem is, de a Verdit inspiráló irodalmi alkotások között számos olyan mű található, amelyet a kritika általában és kifejezetten a romantikus irányzathoz sorol, vagy annak előzményeként határoz meg. Ezek között azonban nincs olasz. (A librettisták már természetesen olasz írók voltak, Piave, Boito, Cammarano, és mások.) Az irányzat *magnus parens*eként tekintett szerzők közül Shakespeare alapján három opera készült el (*Macbeth*, *Othello*, *Falstaff*), a negyedik csak terv maradt (*Lear király*). Schiller négy elkészült művet inspirált. A közeli kortárs romantikusok között volt angol (Byron), francia (Victor Hugo) és spanyol (Saavedra, Gutierrez) nyelvű író is.

A felfokozott indulatok, a szenvedély, a szabadságért való közös küzdelem eszméje és a sorsszerűség konfliktusa visszatérő elemei ezeknek a műveknek. Meggyőződése volt, hogy egység, közös olasz akarat nélkül nem jöhet el a szabadság, törvényszerűen fennmarad az idegen elnyomás és az

173 Eőszé László, *Verdi és Wagner világa*, „Hitel”, 2012. December, 61-77. és Eőszé László, *Verdi Magyarországon, Giuseppe Verdi és Magyarország. Kiállítási katalógus. Olasz Kultúrintézet, Budapest, 2001. 10-13. (Kétnyelvű kiadvány)*

ország elmaradottsága. A kortársak szerint Verdi műveiben a *Risorgimento* szellemisége öltött példás alakban testet. Nem túlzás azt állítani, hogy Verdi művészetének erejével, örök érvényű igazságaival és egyetemes hatásával, mint új Dante jelent meg a kortársak szemében. A dialektusok fölött az olasz nyelvet megteremtő firenzei száműzött máig, magának az *unità*nak a testet öltése.

Megjegyezzük, hogy évei előre haladtával az idős mester – mint a halálra készülő Goethe – egyre inkább közeledett a *Commedia* szerzője felé. Előbb a *Purgatorium* XI. énekének kezdetét (*Pater noster*, 1880?), majd a *Paradiso* utolsó énekéből hét tercinát, az un. *Bernát imáját* zenésítette meg. A *Laudi alla Vergine Maria* című *a cappella*, 1886 és 1888 között keletkezett (bemutató: 1898), a *Quattro pezzi sacri* harmadik részeként. A *Desdemona imája* is több Dante-reminiscenciát tartalmaz (*Otello*, 1887.)

Megjegyzem, az *a cappella*, mint műfaj, eléggé távol állt a romantikus ideáloktól, E.T.A. Hoffmann éppen az instrumentális zenét tekintette a romantikus művészet tökéletes megvalósulásának, mivel annak tárgya a végtelen, s mert minden más előtt ez a művészeti ág képes legteljesebb mértékben maga mögött hagyni minden konkrét érzékelést.¹⁷⁴

A zeneszerző történelmi küldetését az egyszerű emberek is érezték, és a maguk eszközeivel ki is fejezték tiszteletüket. Verdi nevéből (Victor Emanuel Re D'Italia) kihallott betűszó hazafias pátozzsal jelölte ki Itália szabadságának a célját, az olaszok összetartozásának és egységének az érzését. Amikor haldoklott, a milánóiak szalmát szórtak a környező utcákra, nehogy a lovak patkói és a kocsikerekek zaja megzavarja a pihenését.

Verdi 1901. január 26-ról 27-re virradó éjjelen a Manzoni-ról elnevezett úton lévő milánói szállodában halt meg. Utolsó útján a temetői pantheon (*Famedio* = *Tempio della Fama*) lépcsőin és a környező utcákban Arturo Toscanini (Sergio Failoni példaképe) vezényletével közel ezer énekes zengte a *Nabuccóból* a kórus síralmát. Az idegen elnyomás alatt szenvedő olaszokkal azonosított, rabszolgasorba kényszerített zsidók testi és lelki szemeikkel az Eufrátesz partjáról tekintenek vágyott hazájuk felé.

174 Hoffmann, E.T.A.: *Fantasie- und Nachtstücke, Fantasiestücke in Callots Manier*. Müller-Seidel, Walter (ed.), Darmstadt, 1978. (*Kreisleriana*, No. 4, 41.) „(A zene) a legromantikusabb művészet, az egyetlen, merem állítani, eredetét tekintve romantikus, mert tárgya a végtelen... A zene ismeretlen birodalom kapuját nyitja ki, amelyiknek semmi köze az érzékelhető külső világhoz, belépve ide az ember maga mögött hagy minden határozott érzést és kimondhatatlan vágyakozás tölti el.”

Ebben a kórusban koncentráltan fedezhetőek fel a romantika megkülönböztető jegyei. A zsidó-keresztény (romantikus) *versus* pogány (klaszszikus) Mme de Staël-i oppozíció ugyan nehezen alkalmazható az olasz kultúrára, hiszen mindkettő legbensőbbben sajátja, mégis feltűnő, hogy Verdinél szinte teljesen hiányzik a(z antik) mitologizmus. A *Lombardok* például az első keresztes háborúval foglalkozik. Mme de Staël szerint a lovagregény az a műfaj és téma, amellyel a belső fejleménynek tekintett európai irodalom (*romantika, romanice loqui, romanzo*) kezdődik, s innét veszi a nevét is. Verdi számára a hun, angol, német irányú érdeklődés újszerű tartalmak kifejezését tette lehetővé, ezzel az Itáliában megszokott klisékkel szemben új alternatívát is mutatott. Egyértelműen a romantikára jellemző a dicső múlt és a nyomorúságos jelen drámai szembeállítás, s az a feladat, amelyet ebben a helyzetben a költőnek (művészetnek) magára kell vállalnia. A vátesz, a zseni történelmi és társadalmi küldetése, hogy emlékeztesse, és felrázza a népet a letargiából és, mint pl. Petőfinél, lángoszlopként vezesse. Verdit a népe szabadságáért „arany hárfáját” megszólaltató, történelmi küldetését felvállaló vátesznek tekintették.

Másrészről a kortársak Verdi valamennyi darabja közül leginkább a *Nabucco* híres részletével azonosították magukat. *Va pensiero* (eredetileg aposztróf nélkül) az olaszok nemzettudatából táplálkozó *identitätsspiel*, azaz Itália metaforája. Újra és újra felmerül, hogy Goffredo Mameli *Fratelli d'Italia* (Michele Novara zenéjére) helyett a *Va pensiero* legyen inkább Olaszország himnusza, jelenleg (nem hivatalosan) csak „Padániáé”¹⁷⁵ és az Északi Ligáé (Lega Nord).

*Va, pensiero, sull'ale dorate;
va, ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide e molli
l'aure dolci del suolo natal!*

*Del Giordano le rive saluta,
di Sonne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,*

175 Észak-Olaszország alternatív neve. Az 1990-es évek elejétől használják újra elterjedten, amióta az Északi Liga felvetette az ország rész függetlenségének kérdését.

*perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!
O simile di Sòlima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il Signore un concerto
che ne infonda al patire virtù!*

Az általam talált magyar fordítások (*Mint a fecske... és a Messze szállj el - arany szárnyra kelve kezdetűek*), az énekelhetőség szempontjait figyelembe véve, eléggé szerencsétlenül költőieskednek, sőt, olyan szavakat, gondolatokat írnak bele az énekbe, amelyek nemcsak, hogy ott meg nem találhatóak, hanem az eredeti szándékkal kifejezetten ellentétesek is tűnnek. Az olasz szöveg tele van latinizmusokkal és aulikus kifejezésekkel (*clivi, olezzanao, membranza, concerto*), inversiókkal (*di Sionne le torri atterrate*) és más klasszikus (nyelvi) reminiscenciákkal. Az első nyolc sor főszereplője a szabadon szárnyaló gondolat, a második az azt megszólaltatni köteles arany hárfá.

A szakasz általam készített nyersfordítása:

“Arany szárnyakon indulj, gondolat / menj, pihenj meg a lankákon és a dombokon, / ahol a szülőföld édes, lágy és langyos / levegője illatozik! // Üdvözd a Jordán partjait, / Sion ledöntött tornyait.../ oh, oly gyönyörű és elveszett hazám! / oh, oly kedves és végzetes emlék! // Sorsmondó váteszek arany hárfája / miért függ némán a fűzfa ágán? / A lélekben lobbantsd lángra az emlékeket, / mesélj nekünk a régi időről! // Vagy Jeruzsáleméhez hasonló sorsunk miatt / a kegyetlen sírás hangját keltsd életre, / vagy töltsön el téged az Úr harmóniája, / hore erőt adjon elviselni a szenvedést.”

A 137. zsoltár (*Super flumina Babylonis*) parafrázisa (*cum recordaremur Sion, in salicibus ...suspendimus organa nostra*) Rossini szerint “szopránok, altok és basszusok által énekelt hatalmas ária”, amely mély, elégikus hangon szólal meg. Négy quartina: az első és az utolsó egy-egy mondat, a középső kettő összesen öt (felkiáltó, kérdő és felszólító) mondatra oszlik. Tizenhat anapestuszi (v v - -) ritmusú decasyllabus (10 szótagos sor), amelyben a hangsúlyok a harmadik, a hatodik és a kilencedik szótagra esnek. A librettista, Temistocle Solera, a metrikai-ritmikai szabályok megtartása miatt megváltoztatta

a szabályos nyelvi akcentusokat, pl. *simile*, illetve zenei okokból a versszak utolsó szótagját megrövidítette (*natal/e/, fatal/e/, virtù*). A magával ragadó dal- lam mellett a gyakori felkiáltások, felszólítások, retorikus alakzatok is hoz- zájárulnak ahhoz, hogy a hallgatók ne tudják kivonni magukat a hatása alól. Nem is tudják.

Szokatlan a quartinák határain átnyúló rímszerkezet. Az összesen 160 szótag lehetővé teszi a teljes akusztikus emlékezetet. Az eléneklésükhöz szük- séges idő rövidsége miatt még megőrizhető a szavaknak nemcsak az értelmileg felfogható üzenete, hanem a hangzásukban feltáruló összefüggéseik, ismét- lődéseik is. Ez a fogalmi-zenei kapcsolatrendszer új asszociációk kialakulását teszi lehetővé.

<i>dorate</i>	<i>saluta</i>	<i>vati.....</i>	<i>fati</i>
<i>colli</i>	<i>atterrate</i>	<i>prendi</i>	<i>lamento</i>
<i>molli</i>	<i>perduta</i>	<i>raccendi</i>	<i>concento</i>
<i>natal.....</i>	<i>fatal</i>	<i>fu.....</i>	<i>virtù</i>

A *Va pensiero* rímei külön kiemelve: *dorate -- atterrate; / colli --- molli; / saluta -- perduta; / prendi -- raccendi; / lamento – concento.*

A *cantilena* nemcsak a kezdődő *Risorgimento* általános szellemiségét fejezte ki, hanem még különös aktualitással is rendelkezett. Az osztrák politika a lombard és velencei szabadságmozgalmakat csírájában akarta elfojtani, kegyetlenül megtorolva minden kezdeményezést. A *fegyház*, a *száműzetés* szavak jelentését nagyon sok család a saját sorsa alapján ismerte meg. Verdi zenéje a harcoló vagy száműzött, vagy az osztrák fogságban lévő apák, testvérek, gyerekek között is lelki kapcsolatot létesített.

E helyütt nem felesleges felidézni az induló olasz szabadságmoz- galom Szegedre került áldozatainak az emlékét sem. Lombardia és Veneto tartományból a politikai foglyok első csoportja szűk tíz évvel a *Nabucco* mi- lánói bemutatója előtt érkezett Aradra, majd nem sokkal később Szegedre (innét kezdve beszélhetünk Szegedről, mint a *“börtönvárosról”*). A vár alati kazamatákban raboskodó olaszok száma másfél évtized alatt több, mint nyolcszázra emelkedett. Kossuth 1848 nyárvégi szegedi látogatása alkalmá- val szabadította ki őket, nagy részük csatlakozott a Habsburgok ellen harcoló magyar csapatokhoz.

Egy évvel a *Requiem* után, a szabadtéren bemutatott első Verdi-ope- ra az *Aida* volt. A kitűnő énekesek, a nagyszerű rendezés, gazdag díszlet és

nemzetközi siker ellenére ezután hosszú és kényszerű szünet következett. 1962-ig kellett várni, hogy a Dóm téren ismét felhangozzon *„ritorna vinci- tor”*. Az 1939-óta megszervezett 55 (beleértve 2014-et is) évadban össze- sen 22-szer mutattak be Verdi-operát: háromszor történt meg, hogy három egymást követő évben is előadták valamelyik művét (1962-63-64; 1993-94- 95; 2003-4-5), s 2005-ig a leghosszabb szünet, két alkalommal is, öt év volt (1982-1987; 1988-1993).

Szemponctunk szerint az 1960-as és az 1990-es évek voltak a leggazdagab- bak, öt-öt Verdi bemutatóval. Ismerünk kifejezetten „verdiánus” igazgatókat (Nikol- ényi István és Székelyi József), s olyanokat is, akik nem rajongtak Verdiért.

A közízlés, a divatok története, és a szociológiai szempontok miatt is érdekes az operák színre vitelének ideje és száma. Az *Aidát* nyolcszor (1939, 1962, 1964, 1968, 1977, 1993, 1997, 2003), *A trubadúrt* (1963, 1982, 1995) és a *Nabuccót* (1976, 2004, 2005) háromszor vitték színre. A *Don Carlost* (1967, 1988) és az *Othellót* (1972, 1994) kétszer, *A végzet hatalmát* (1979), a *Fals- taffot* (1980), a *Rigolettót* (1987) és *Az álarcosbált* (1998) pedig egyszer láthatta a közönség.

A szabadtéren Verdi „házi szerzőnek” számított egészen 2005-ig. Ez- után a csend évei következtek. A Dóm tér történetében (leszámítva a szü- neteltetés 20 évét, 1939-1959) még sohasem volt ennyire hosszú időszak Verdi-zene nélkül (9 év). Talán tíz éves némaság szomorú évfordulóján, 2015- ben véget ér a bussetói zenész silentiuma. (A kőszínházban rendszeresen hallhatjuk műveit.)

Rövid tájékozódás alapján állíthatjuk, a nemzetközi szabadtéri feszt- iválokon egyáltalán nem csökkent Verdi operáinak a népszerűsége. E tekin- tetben tehát nem lehet a korízlést felelőssé tenni. Olaszország – megjegyez- zük, hogy Sergio Failoni kezdeményezte a veronai római kori színház, az *Arena* szabadtéri operaelőadások céljára való alkalmazását 1946-ban – legnagyobb szabadtéri színpadain (Verona, Róma, Viareggio, stb.) az elmúlt évtized során minden esztendőben volt *Aida*, és nyomában szinte mindig *Nabucco* is. Ezen kívül a *Falstaff*, az *Ernani* és a *La Traviata* rendszeresen színen van. Verdi után a második legnépszerűbb szerző Puccini (*La Bohème*, *Turandot*, *Tosca*, *Pillan- gókisasszony*), de szorosan a nyomában van Mozart, Da Ponte librettóira szer- zett olasz operáival (*Figaro házassága*, *Così fan tutte*, *Don Giovanni*). Többször láthatott a közönség Rossini-darabokat (*A sevillai borbély*, *Hamupipőke*, *Olasz nő Algírban*), egyszer-egyszer pedig a *Carment* (Bizet), *La Giocondát* (Amil- care Ponchielli) az *Hattyúk tavát* (Csajkovszkij), *A víg özvegyet* (Lehár Ferenc) és *A parasztszületet* (Mascagni).

Angliában szabadtéri fesztiválszínpadon elvétve találni csak operát, inkább drámai előadások vannak rendszeresen, és szinte kizárólag Shakespeare művei vannak a színen. Az USA-ban (pl. New York) a musical a favorit, de operaként szinte kizárólag Verdit (sorrendben: *Aida*, *Nabucco*, *Rigoletto*) és Puccinit játszanak (*La Bohème*, *Pillangókisasszony*) körülbelül fele-fele arányban. Egyszer adták elő a *Cosi' fan tuttét*, illetve a *Hamupipőkét*.

Ausztrália fesztiváljain ritkán van opera (3-4 évente), eddig azonban, ha volt opera, akkor *La Traviata*, *A trubadúr* vagy *A Pillangókisasszony*. Görögországban szinte kizárólagosan ókori szerzők által írt drámák vannak színen. Spanyolországban jobbra a próza dominál, illetve modern színházi darabok.

Oroszország e területen messze kiemelkedik a többi nemzet közül: minden évben van opera, egy évben több bemutató is, és az elsőség itt is Verdié (*La traviata*, *Nabucco*, *Rigoletto*), Puccini itt is a második (*Gian-ni Schicchi*), illetve még Rossini népszerű. De többször volt már Donizetti- és Bellini-bemutató, sőt az olasz szerzők mellett Wagner is rendszeresen a repertoáron van.

Ausztriát és Németországot érthetően inkább a Mozart-rajongás jellemzi (*Don Giovanni*, *Figaro házassága*, *Cosi' fan tutte*, *Varázsfuvola*), de sokszor játszották az elmúlt 10 évben az *Aidát* és *La Traviata*-t is.

Csehországban is Verdi a győztes (*Aida*, *Nabucco*), sőt, még Bulgáriában is több éven keresztül ezt a két darabot tűzték műsorra.

Kínáról és Japánról e vonatkozásban nagyon kevés adat áll a rendelkezésünkre, annyit viszont megtaláltunk, hogy Kínában az utóbbi években már 2-3 alkalommal is színre vitték az *Aidát*.

Ha olasz opera, akkor a nemzetközi sorrend Verdi, Puccini, Rossini, ha Verdi, akkor toronymagasan a legtöbbit játszott mű az *Aida*, utána pedig a *Nabucco* következik. Ezen a területen legalább versenyben vagyunk...

*

A Szabadtéri Játékok igazgatói és a Verdi-operák:

Tari János 1959-1970 (11 év, öt bemutató)
Horváth Mihály 1970- 1987 (17 év, 6 bemutató)
Nikolényi István 1987-1999 (12 év, 7 bemutató)
Korognai Károly 1999-2003 (4 év, 1 bemutató)
Székhelyi József 2003-2004 (2 év, 2 bemutató)
Bátyai Edina 2004- 2012 (8 év, 1 utánjátszás)

Záró megjegyzések

Nyilvánvaló, hogy a műsorpolitikát mindig számos körülmény determinálja, nemcsak az igazgatói szándék. Fenti listában nem mindenütt volt egyértelmű, hogy esetenként a régi, vagy az új igazgató döntése volt az adott mű színre vitele. Például '99-ben Korognai, tudtommal a Nikolényi által már megszervezett évadot vette át.

(A szabadtéri szezonokban működik, míg az igazgatóváltások rendre naptári évhez kötöttek, így az év elején belépő új direktor az első nyáron mindig az elődje által már meghirdetett és előkészített programot teljesíti. A szerk.)

Az 1993-as *Aida* felújításban többször is visszatért (1997, 2003).

Szőnyi György Endre

A HATALOM IKONOLÓGIÁJA. A 450 ÉVES SHAKESPEARE ÉS A SZEGEDI SZABADTÉRI

2014 nemcsak a Szegedi Szabadtéri Játékok újraindulásának 55., hanem William Shakespeare születésének 450. évfordulója is. Jelen dolgozatomban mindkét évfordulóhoz kívánok kapcsolódni. Felidézem Shakespeare művészetének egy sajátosságát, nevezetesen a hatalom ábrázolásának szimbolikáját, majd visszatekintek a Szegedi Szabadtéri Játékok Shakespeare-bemutatóira, elsősorban a három izgalmas tragédiára: *Hamlet* (1967), *Lear király* (1977) és *III. Richárd* (2002).

Mondandómat a kultúra egy definíciójával szeretném kezdeni, melyet Clifford Geertz amerikai antropológus meghatározásából fejlesztettem tovább. Az eredeti így hangzott: „A kultúra azon történetek összessége, melyeket magunkról mesélünk magunknak.”¹⁷⁶ Ebből kiindulva én azt állítom, hogy „a kultúra olyan multimedialis, ön-reflexív és narratív társadalmi gyakorlat, melynek során az értelmező közösség létrehozza, interpretálja és működteti identitását.”¹⁷⁷

Ne legyen kétségünk: a hatalom és a domináns tekintély témája mindig is központi szerepet játszott azokban a történetekben, melyek a csoport-identitás kialakítását és fenntartását szolgálták. Azt is megkockáztathatnánk: „A fennhatóság eszméje maga változatlan, bár – természetesen – reprezentációi változnak a változó történelmi feltételekkel.”¹⁷⁸

Shakespeare idejében a reprezentáció meghatározó diskurzusa az emblemikus látásmód volt, amely hagyományalapú eszmékkel és képekkel operált, s amelyet az ikonográfia és ikonológia segítségével tanulmányozhatunk, immár Cesare Ripa 1600 körül népszerűvé vált *Iconologia* című kézikönyvének a segítségével.

A huszadik századra e tudományzakok rendkívüli fontosságot nyertek Aby Warburg, Erwin Panofsky, vagy Jan Bialostocki munkásságában, és e vizsgálódá-

176 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), 448, 452. Geertz magyarul megjelent tanulmánykötetében a híres maximának egy parafrázisa olvasható: *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris Kiadó, 1994. 161.

177 Ld. *Filológiai Közöny* 53.3-4 (2007): 153-65.

178 Az idézett mondat a 2013-ban megrendezett 17. Gdanski Shakespeare Fesztiválhoz kapcsolódó tudományos konferencia – *The Languages of Power / The Languages of Theatre and Art* – felhívásából származik.

sok posztsztrukturalista újjászületése is megtörtént WJT Mitchell, Lina Bolzoni, vagy Hans Belting hatására. Mind Ripa eredeti munkája, mind pedig az említett modern szerzők magyarul is olvashatók, és beépültek a magyar tudományosságba.

Ez utóbbi – büszkén említhetem – nem kis részben a ma már Szegedi Iskola néven emlegetett kutatóközösség segítségével történt, amelyet az előttem szóló Pál József professzor alapított az itt nem lévő Fabiny Tiborral és velem együtt, még az 1980-as években.¹⁷⁹



Donatello,
Judit és Holofernes,
1460. Firenze,
PalazzoVecchio

Panofsky klasszikus definíciójában „az ikonográfiai elemzéshez olyan különböző témáknak és fogalmaknak az ismeretere is szükségünk van, melyeket irodalmi források közvetítenek, bár az mindegy, hogy mi magunk olvasás vagy szójhagyomány útján ismertük meg őket.”¹⁸⁰

Az ikonológia több ennél, túllép a szigorúan vett és a hagyományban gyökerező tárgy vagy allúzió beazonosításán. A kultúrtörténeti ismeretek és a kulturális intuíció segítségével felfedezi és értelmezi a műben lévő „szimbolikus értékeket,” s ezeknek a feltárása és értelmezése (melyekről gyakran maga a művész sem tud, sőt, erőteljesen különbözhetnek attól, amit tudatosan ki akart fejezni) a tárgya annak a tevékenységnek, melyet „ikonológiá'-nak nevezhetünk, szemben az „ikonográfiá'-val.”¹⁸¹

179 Munkásságunk eredményei magyarul a JATEPress által kiadott *Ikonológia és Műértelmezés* című könyvsorozatban olvashatók, melynek az 1980-as évek második fele óta máig 13 kötete jelent meg. E sorozat számos kötetét – a saját írásaink mellett – neves külföldi szerzők megismertetésének szenteltük.

180 Erwin Panofsky, *Ikonográfia és ikonológia: bevezetés a reneszánsz művészet tanulmányozásába* (1939). In: Panofsky, *A jelentés a vizuális művészetekben*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 290.

181 Id.m. 286.

Eme értelmezési folyamatot illusztrálandó, hadd utaljak itt Donatello, a firenzei reneszánsz egyik legnagyobb és úttörő mesterének *Judit és Holofernesz* című szobrára, mely jelenleg a Palazzo Vecchióban látható.

Bizonyos ikonográfiai ismeretek (irodalmi minták, bibliai történetek) birtokában könnyű azonosítani a kardot emelő nőt, amint éppen az asszír vezér nyakára tett első csapás után a másodikra készül (ahogy csak a katolikus Bibliában megtalálható *Judit könyvében* olvassuk, két csapásra volt szükség, hogy Judit le tudja vágni az erős katona fejét).¹⁸²

Az ikonográfus ugyancsak felfigyel Judit ruhájának sajátosságaira; nemkülönben a Holofernesz hátán lévő medálra, amely egy galoppozó lovat ábrázol, mintegy megerősítve a vezér önhittségéről és bujaságáról alkotott képet. A haldokló asszír keze lefelé mutat a szobor talapzatára, melyen egy orgiasztikus bacchanália sejlik fel, a férfi nőfaló természetének metonimikus jeleként.

Az ikonológus mindezt szélesebb kulturális és történeti perspektívába helyezi, melyek a technikai megvalósítás részleteitől és a reneszánsz stilsztikai jegyeitől (háromdimenziós teljes alak perspektivikus ábrázolásban, ideális testarányok, klasszicizáló pozitúra) a lehetséges szimbolikus-figuratív értelmezés szintjéig terjednek. Utóbbiak közé tartozik Judit tisztaságának és a vezér promiszkuitásának ellentéte; az „erény legyőzi a bűnt” allegorikus üzenete; az isteni gondviselés fontosságának hangsúlyozása, végső soron annak a tipológiai szimbolizmusnak a felfejtése, hogy Judit a Szűz előképe, akinek méhéből származik majd a szabadító Megváltó.

A hagyományos ikonológus valószínűleg meg is állna itt, de a posztsztrukturalista értelmező tovább megy, kéz a kézben az újhistorista kultúrtörténésszel. Thomas Mitchell és Hans Belting, akik az „új ikonológia” és a „képi fordulat” elméleti megalapozói, vizsgálódásaik fő hangsúlyát a képek politikájára tették. Donatello szobrának komplex értelmezésében a használati kontextus rendkívül fontos lesz, vagyis hogy az értelmező közösség mit kezdett a szoborral. A műalkotást eredetileg az öreg Cosimo Medici rendelte meg, aki Firenze nem hivatalos uralkodója volt 1434 és 1464 között. A szobrot a Cosimo által építtetett családi palota belső udvarán állították fel, szemben ugyancsak Donatello Dávid szobrával, és talapzatára a következő szöveget vésték: „A királyságok fényűzés által bukhatnak el, a városok erény által emelkednek. Nézd a fennhéjázó nyakát a szerénység keze által elmetszve.”¹⁸³

182 Judit 13,8. Donatello szobrának ideológiai-politikai programjáról ld. Loren Partridge, *Art of Renaissance Florence, 1400-1600* (Berkeley: University of California Press, 2009), 89-90.

183 Partridge 89.

Firenze ebben az időben köztársaság volt, de a Mediciek rejtett hatalma alatt állt; ez a felirat olvasóit arról próbálta meggyőzni, hogy a hatalmat gyakorlók igaz és erényes republikánusok.

Amikor a Medicieket elűzték Firenzéből 1494-ben, az új köztársasági vezetés elkobozta a szobrokat, és a magánpalotából a kormányzati székhelyre, a később *Palazzo Vecchio*-nak nevezett városháza épületébe vitette át.

1537-ben azonban a Mediciek visszatértek a hatalomba, és I. Cosimo (az öreg Cosimo távoli leszármazottja) megalapította az abszolutista Firenzei Nagyhercegséget. Ő maga tehetséges, de erőszakos és férfiaságára érzékeny uralkodó volt, s Donatellonak a hősiesség, férfioló nőt ábrázoló szobra igencsak zavarta a téren, új palotája közvetlen szomszédságában. Végül is bevittette Judit szobrát a palota rejtett belsejébe, és megbízta Benvenuto Cellinit, hogy készítsen egy Perszeusz-szobrot, amint a hős éppen levágja a félelmetes női szörnyeteg, a Medúza fejét.¹⁸⁴

De térjünk vissza Shakespeare-hez.

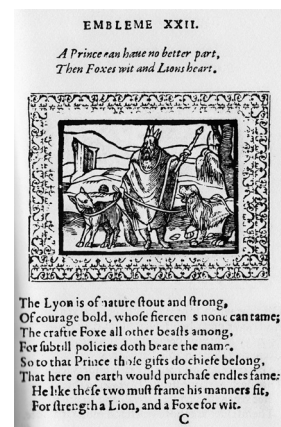
Mint már sokszor írtunk róla, az autoritás reprezentációja mindig fontos volt a reneszánsz angol színpadon,¹⁸⁵ de e reprezentációk valóságos jelentősége és egyetemes üzenete csak az emblematikus látásmód számára vált világossá, amely már az Erzsébet-kori színház szerkezetében is a kozmikus hierarchiák megtestesülését látta, és melynek számára a darab három elemével – cím, színpadkép, drámai szöveg – a multimediális emblémákat idézte: *motto, pictura, scriptura*.

Ilyen vizuális kontextusban az emblematikus kellékek, mint a korona, vagy egy trón súlyos szimbolikus jelentést hordozhattak, de maga a cselekmény egyes jelenetei is értelmezhetőek voltak, mint morális-, vagy politikai emblémák.

Shakespeare költői nyelve természetesen jóval magasabb művészi színvonalon fogalmazta meg azt, amit Thomas Combe La Perrière francia emblémáiból angolra átültetett, ám ez utóbbiak alkalmasak arra, hogy tanulmányozzuk a korabeli angol humanista- és közgondolkodás vélekedését a hatalom természetéről, illetve az uralkodó és az alattvalók viszonyával kapcsolatos elvárásokról.

¹⁸⁴ Partridge 161-62.

¹⁸⁵ Ld. György E. Szőnyi és Rowland Wymer ed., *The Iconography of Power: Ideas and Images of Rulership on the English Renaissance Stage*. Szeged: JATEPress, 2000 (Papers in English & American Studies 8); Szőnyi György Endre, *Pictura & Scriptura. Hagományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei* (Szeged: JATEpress, 2004), 148-63; Kiss Attila Atilla, "Szó vagy kép? Reprezentációs technikák szemiotikája a kora modern és posztmodern drámában," in Kiss Attila Atilla és Szőnyi György Endre ed., *Szó és kép. Aművészeti kifejezés szemiotikája és ikonográfia* (Szeged: JATEpress, 2003, Ikonológia és műértelmezés 9), 11-19; *Protomodern / Posztmodern. Szemiotikai vizsgálatok* (Szeged: JATEPress, 2007, Ikonológia és műértelmezés 12).



Thomas Combe, *The Theater of Fine Devices containing an hundred Morall Emblemes* London: Richard Field, 1614, Forrás: John Doebler 1983-as facsimile kiadása (San Marino: The Huntington Library)

Az oroszlán természetétől harcias
Erős és bátor, szelídíteni nem lehet;
A ravasz róka eszéről híres és
Politikájáról az állatok felett.
Nos, ha egy király vágya az,
Hogy híre örökös legyen,
Virtusát e kettőtől vegye,
Legyen benne a róka ravaszága
És az oroszlán ereje.

Ugyane gyűjtemény egy másik darabja arról elmélkedik, hogy az uralkodónak olyan alattvalókra van szüksége, mint a kutyák és a nyulak. Előbbieknek a hűségére van szüksége, utóbbiak pedig azért jók, mert félik a királyt és nem mernek fellázadni. E két tulajdonság lesz a korona és jogar támasza.¹⁸⁶

Az emblematikus látásmód a hagyomány-alapú szimbólumok két osztályát használta. Először: emberi tulajdonságokat ábrázolhattak természeti képek (természeti jelenségek, növények, állatok), illetve ember által alkotott tárgyak segítségével. Ennek értelmében a királyi hatalom hasonlítható volt a naphoz, a bátorság az oroszlánhoz, a hamis barátság a rókához, az erő egy oszlophoz.¹⁸⁷ A tulajdonságokat gyakran allegorikus megszemélyesítések reprezentálták, például a forgandó szerencse gyakran jelent meg, mint Fortuna istenasszony, bekötött szemmel, de akár úgy is emlegetve, mint hűtlen prostituált. Másodsorban: a judeo-keresztény és a klasszikus mitológia általános ismeretének köszönhetően bibliai és mitológiai szereplőkre vagy jelenetekre tett allúziók ugyancsak didaktikus, vagy a drámai fokozás eszközeivé válhattak.

Shakespeare darabjaiban bőven élt e lehetőségekkel, most csak a színpadon is bemutatott három tragédiából válogatok néhány illusztrációt. Egy természetkép is könnyen válhat emblematikus karakterfestéssé, mint pl. amikor

¹⁸⁶ Thomas Combe, *The Theater of Fine Devices containing an hundred Morall Emblemes* (London: Richard Field, 1614), XXII és XC. emblémák. A kiadvány de la Perrière *La Théâtre de bons engins* (1539) című gyűjteményének angol fordítása. Én John Doebler 1983-as facsimile kiadását használtam (San Marino: The Huntington Library).

¹⁸⁷ Ripa, i.h., 14.

Rosencrantz azt kérdezi Hamlettől, hogy „Engem szivacsnak néz, föség?” A válasz: „Annak hát; ki a királytól pártfogást, jutalmakat és tekintélyt szí magába. De az efféle tiszték utoljára tesznek legjobb szolgálatot a királynak; mint majom tartja őket egy ideig a pofazacskóban; elébb nyalja-falja, hogy végre elnyelje; ha rászorul amit összeböngésztetek, fogja, kifacsar, és ti, szivacsok, ismét szárazon vagytok.”¹⁸⁸

A mitológiai alapú ikonológia kiváló példája, amikor a Hamlet által megrendelt színelőadásban az első színész így írja le a háborút, belevonva Szerencse istenasszony képét:

*S nem húllt soha csekélyebb irgalommal
Mars fegyverére, mit öröknek edz,
Cyclopsi pöröly, mint Pyrrhus vasa
Lezúg Priamra most.
Piha, ringyó Szerencse!*¹⁸⁹

A Lear királyban maga a korona válik az egyik fő emblematikus motívum-má: az agg király háromfelé osztaná az országát lányai között, habár a királyság egységét az oszthatatlan kör, a korona gyűrűje szimbolizálja. Az ország felosztása annyi, mintha eltörné a koronát: ez a *hamartia*, az Arisztotelész által megjelölt, hübrisz által inspirált vétség vagy hiba, melyből a tragédia lényege származik.

A III. Richárd is igen gazdag emblematikus szimbolizmusban. Az első jelenetben Richárd bejelenti, hogy testi hibája miatt alkalmatlan a szerelemre, ezért „e fuvolázó békekorban” elhatározta, hogy gazember lesz. Gaz terveit, mint valami színházi rendező, és egyben mint embereket hipnotizáló Cipolla valósítja meg, és már a második jelenetben szerelmi diadalra tör: elcsábítja az általa megölt Edward herceg özvegyét, Annát. Kettejük ripsztoakra épülő párbeszéde természeti képektől vallásos-mitológiai képekig a kor hagyományos gondolkodásának toposzaiból épül fel:

Anna *Te meg nem ismeresz semmiféle törvényt:
A vadállatban is van szánalom.*
Glóster *De bennem nincs, hát nem vagyok vadállat.*
Anna *Különös, hogy az ördög igazat mond.*
Glóster *Különös, hogy az angyal csupa méreg.*¹⁹⁰

Az ördög szimbolika végig dominálja a darabot, szinte valamennyi ellensége és áldozata, különösen a nők a sátán fiának tartják Richárdot, pl. Margit, VI. Henrik király özvegye: „Te torzszülött, gnóm, dúló ronda állat! / Születésedkor bélyegeztek

188 Hamlet 4.2.14-23 (Arany János fordítása)

189 Hamlet 2.2.518-21 (Arany János fordítása)

190 III. Richárd 1.2.70-74 (Vas István fordítása)

a / Természet rabjának, pokol fiának!”¹⁹¹ Richárd maga hívja fel a figyelmet saját emblematikus jelentésére, mikor így vall: „Így, mint a megszemélyesített Bűn / Egy szóval két jelentést hirdetek.”¹⁹²

Shakespeare mai színpadra állítói előtt az a probléma merül fel, hogy modern korunkban meggyengült a hagyományalapú szimbolikus képek alapjának, az antik mitológiának és a judeo-keresztény hagyománynak, továbbá a bibliai történeteknek az ismerete, sokszor már a rendezők sem ismerik eléggé ezeket, a közönség pedig még annyira sem. Mit lehet kezdeni Shakespeare műveiben egy szekularizált és kvázi „elbutult” korban? Az biztos, hogy a drámaíró nagy témái – bűn, szerelem, féltékenység, hatalomvágy – semmit sem veszítettek aktualitásukból, a cselekmények fordultatosak és követhetők, tehát manapság a színpadi verziók (és az ugyancsak divatos film adaptációk) ezekre koncentrálnak, a régi emblematikus képeket pedig modern szimbólumokkal helyettesítik. Ez a szövegben nem lehetséges, tehát a kevésbé érthető allegóriákat, hasonlatokat általában kivágják, a színpadképet pedig megpróbálják a mai néző érdeklődéséhez közel hozni.



Szentivánéji álom, 1963, Id. Szőnyi György felvétele

Megfigyelésem szerint a mai Shakespeare ikonográfia azt az alternatívát követi, hogy vagy időtlen, kozmikus, örökérvényűnek látszó szimbólumokat alkalmaz, vagy pedig úgy aktualizál, hogy az alkalmazott képvilág egy adott korszak, vagy stílus indexének tekinthető. Mindkét út teremtett jó és kevésbé jó interpretációkat, az utóbbi talán kevesebb maradandót. Richard

191 III. Richárd 1.3.228-30 (Vas István fordítása)

192 U. o. 3.1.82-84

Loncraine 1995-ös *III. Richárd*-filmjében megpróbált egy homogén első világháború utáni Anglia-képet vizionálni, melyben Richárd egy Hitler-szerű diktátor lesz. Az eredmény nekem nem volt meggyőző, ellentétben Baz Luhrman *Romeo & Juliájával*, melyben a Los Angeles környéki hip és pop környezet telitalálatnak tekinthető.

Előadásom utolsó részében a Szegedi Szabadtéri már említett három nagy-szabású Shakespeare-kísérletére tekintek vissza, melyek a hatalom ikonográfiája tekintetében relevánsabbak, mint az 1963-as *Szenivánéji álom*, vagy az 1972-es *Rómeo és Júlia*.

Shakespeare-tragédiát a szabadtéri színpadára vinni mindig is többszörös kihívást jelentett: hogyan lehet vizuálisan elrendezni a viszonylag kevés szereplős kamaradramákat a monumentális színpadon, és a gyenge hangtechnikai viszonyok között miként lehet átadni Shakespeare nyelvének dikcióna épülő gazdagságát és finomságait? Nem véletlen, hogy az ötvenöt év alatt mindössze háromszor került sor nagy Shakespeare-tragédia előadására, az utolsó is immár 12 évvel ezelőtt volt. Mindez annak ellenére, hogy a három produkcióból kettőt egyértelműen dicsért a kritika, és csak a Lear királyt értékelték „tisztelretméltó kudarcnak”. Ha most visszautalok fent vázolt ikonológiai osztályozásomra, úgy tűnik, hogy Vámos László az időtlen kozmikus szimbolizmust alkalmazta rendezéseiben, míg Valló Péter a *III. Richárdot* érdekes és erős szimbolikával tette aktuálpolitikai felhangoktól sem mentes vízióvá.

A három kísérletből Vámos László 1967-es *Hamlet* rendezése tűnik a legmaradandóbbnak, amely – legalábbis a maga korában – egyértelmű siker volt, és a legpozitívabb kritikákat kapta. A siker több tényező szerencsés összejárszásának tekinthető. Mindenekelőtt annak, hogy Vámos László egy már kiérlelt produkciót hozott a szabadtérre, és hogy *Hamletet* egy zseniális színész, Gábor Miklós játszotta el, ő, aki külföldön is nagy sikert aratott alakításával. Most mégsem a színészi teljesítményről, hanem a térhasználatról szeretnék szólni. A helyi kritikus, Ökrös László így lelkendezett:

*Vámos László rendezése megoldott egy elvi-műfaji problémát. Azt a kérdést, hogy hogyan lehet egy kamarajellegű, monológokra és dialógusokra épülő drámát ilyen óriási színpadon, magas színvonalon előadni. [...] A szegedi előadásból most nemcsak izgalmas vakmerőségét, hanem meggyőző eredményeit is dicsérhetjük.*¹⁹³

193 Ökrös László, „*Hamlet, dán királyfi*” Délmagyarország, 1967. július 25.



Hamlet, 1967. Id. Szőnyi György felvétele

A siker egyik titka a Vámos által tervezett díszlet volt. Erről Bögel József így írt:

*Vámos mindenekelőtt konstruált egy zseniális színpadképet: Nagyobbrészt érintetlenül hagyta a Dóm homlokzatát, s ezzel biztosította a vöröslő falak, a két hatalmas torony, e lándzsaszerűen égnek meredő épületrészek komor, fenyegető hatását. A színpadon óriási bástyatornyokat helyezett el, amelyekkel a legvátozatosabb térformákat biztosította. E tornyok felfokozták a tornyok adta félelmetes hatást, s minden néző számára azonnal és félreérthetetlenül szimbolizálták a helsingöri környezet börtönjellegét, terrorhangulatát.*¹⁹⁴

Geszti Pál, a *Film–Színház–Muzsika* hasábjain hasonlóképp nyilatkozott: *A súlyos, elforgatható, érdes felületű pillérek, amelyekkel pillanatok alatt teremthetők meg a színhelyek – szigorú logikai rendjükkel, kompozíciós értelmi tisztázottságukkal külön tanulmányt érdemelnének. Képzőművészeti értelemben vett kiegyensúlyozottságuk – tehát komor szépségük – mellett kitűnő játéklehetőséget teremtenek; lehetőséget arra, hogy a színpadi mozgás, amely itt a megszokott többszörösét jelenti – mégis természetesnek, magától értetődőnek tűnhessék.*¹⁹⁵

194 Bögel József, „*Monumentális zárt világ.*” *Két kritika a Dóm téri Hamletről.* Tiszatáj 21.10 (1967): 943.

195 Geszti Pál, „*Szegedi Szabadtéri Játékok, 1967 – Hamlet.*” *Film–Színház–Muzsika* 1967. július 28, 3.

Tíz évvel később Vámos megpróbálta a *Lear király*jal megismételni a *Hamlet* sikerét. A tér és technikája ezúttal kifogott rajta. Ugyancsak nem térek most ki a színészi alakítások ellentmondásos voltára (például a címszerepet Bessenyei Ferenc játszotta, mérsékelt lelkesedést aratva, ugyanakkor Gábor Miklóst mindenki dicsérte a Bolond szerepében). Nagyon erős kritikát kapott a szabadtéri általában leggyengébb „láncszeme”, a hangosítás, és valóban: egy Shakespeare-dráma tiszta hang nélkül semmit sem mond. A legtöbb vita mégis a színpadkép körül alakult ki. Ezúttal is absztrakt, kozmikus érvényű látványt akart Vámos, melyhez Vilt Tibor szobrászművész alkotott súlyos, fenyegető betontömböket. Csakhogy e tömbök a könnyű mozgás érdekében papírból és vászonból készültek, s alkalmanként lengedezvén komikus hatást eredményeztek. Molnár Gál Péter egy általánosabb problémára is felhívta a figyelmet:

*A szegedi szabadtéri egyik tehertétele maga a szegedi szabadtér. A rendezők és tervezők legfőbb igyekezete magának dómnak és az építészeti együttesnek eltüntetésére irányul. Van-e értelme olyan műveket színre vinni e sok nézőt befogadó téren, ahol díszletet csak úgy lehet kialakítani, ha elfelejtik magát és a hátteret? Vilt hasábjai a Fogadalmi templom előtt nem perelnek a kettős torony látványával, és építészeti modorával. Egyszerűen nem illenek oda.*¹⁹⁶

A 2002-es III. Richárd abban hasonlított Vámos rendezéseire, hogy itt is a rendező alkotta a díszletet is: Valló Péter. Ahogy Zappe László kommentálta a *Critikai Lapok*ban: „A díszlettervező Valló Péter lényegében üresen hagyta a hatalmas teret a rendező Valló Péter számára. Egyetlen kétszintes emelvényt tolnak be időnként, amelynek felső része igen alkalmas politikai események dísztribünjének, alatta viszont többnyire börtöncella húzódik meg.”¹⁹⁷ Már e leírásból is érzékelhető, hogy itt nem időtlen díszletekről, hanem aktualizált politikai scenográfiáról van szó. Ezt a főszereplő, Kulka János is megerősítette egy korabeli interjújában:

Ijesztő számomra, hogy az elmúlt négy évben olyan volt a közélet, mintha a politikusok a III. Richárdot forgatták volna. Az általunk játszott Vas István-féle fordításban például többször elhangzik a polgár szó, és hogy a polgárokat be kell csapni. Akár név szerint is behelyettesíthetjük a III. Richárd szereplőit az elmúlt évek hazai politikai

196 Molnár Gál Péter, „*Lear király*.” Népszabadság 1977. július 30, 7.

197 Zappe László, „*Szélesvásznon, fekete-fehérben – Shakespeare: III. Richárd – Szegedi Dóm tér*.” *Critikai Lapok* 2002.9-10: www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=34081 .

*főhőseivel. Különösebb aktualizálás nélkül kiderül, mennyire a márról szól Shakespeare drámája. Megmutatja, milyen eszközökkel lehet uralkodni, s miként lehet a politikát csak a hatalomban lévők céljaira használni.*¹⁹⁸

Bár a színpad puritán volt, a jelzésszerű díszletek között látványos forgalom zajlott. Mivel a szegedi színpad fizikai tulajdonságai lehetővé tették, Valló rengeteg autót használt, melyekben a szereplők elegáns, fekete menedzseröltönyökben közlekedtek. „*Rang szerinti, politikai helyzet szerinti Audik, Mercedesek hozzák-viszik a lordokat, grófokat, márkikat. Mikrobusz szolgál rabomobilként, Richárd pedig hatalma csúcsán maga vezette sportos kabrióval grasszál. [. . .] A harci jelenetekben pedig dzsipek és motorbiciklik száguldozása kelti a háborús hangulatot, Richárd meg lerobbant motorját tolvaj ajánlja országát egy lóért, amire föl is tűnik a kísértetek fehér lova.*”¹⁹⁹

Mindez azonban nem öncélú hatásadás volt, legalábbis az egykori kritikus így látta. A III. Richárd menedzser világa arra mutatott rá, hogy a richardi önkényt nemcsak a diktatúrák világára lehet alkalmazni, hanem „*hogy a pofátlan politikai képmutatás demokráciában sem lehetetlenül el. Sőt, ugyanazok az eszközök még nyíltabban használatosak. A nyilvánosság csak fölerősíti a hazugságot.*”²⁰⁰

Ugyanezt az érzést fogalmazta meg egy másik kritikus, Molnár Gál Péter is: „*Richárd dongalábain elbiceg a színpad mélye felé, azzal a magvas újdonsággal, hogy 'Nie kommt ein besseres nach'. A rendszerváltás csupán csöbörből vödörbe kerített.*”²⁰¹

Befejezésül sajnálattal kell megállapítanom, hogy ezek az előadások jobbra eltűntek a történelem süllyesztőjében. Főleg a régebbi darabokról komoly kutatómunkával kell előásni az egykorú kritikákat, videofelvételek sem maradtak fenn, és nem könnyű az előadásokról képeket találni a neten. Pedig úgy tűnik, hogy érdemesek az emlékezésre, és azt is bizonyítják, hogy nem reménytelen vállalkozás sikeresen és izgalmasan Shakespeare-darabokat vinni a Dóm térre. Bízom benne, hogy hamarosan ismét Szegeden üdvözölhetjük az immár 450 éve született drámaköltőt.

198 Interjú Kulka Jánossal a szegedi III. Richárdról, Magyar Hírlap, 2002-07-03. www.magyarhirlap.hu/kultura/kulka_janos_a_szegedi_shakespearebemutatorol.html#sthash.20JZrUGJ.dpuf .

199 Zappe, i.h.

200 U. o.

201 A kritika Marton Róbert színész honlapján olvasható: MGP, „*Richard a Tower autóparkolójában*.” <http://martonrobert.uw.hu/> .

A KÖTET SZERZŐI

- Feleky Gábor (CSc, PhD)
szociológus, tanszékvezető egyetemi docens (SZTE, BTK, Szociológia Tanszék)
- Gajdó Tamás (PhD)
színháztörténész, az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum tanácsosa
- Gunther Zsolt (DLA)
építész, a Dóm rekonstrukciójának tervezője
- Gyüdi Sándor
karmester, a Szegedi Nemzeti Színház főigazgatója
- Hegedűs D. Géza (DLA)
színész, a Színház-, és Filmművészeti Egyetem docense
- Herczeg Tamás (PhD)
kulturális menedzser, a Szegedi Szabadtéri Játékok igazgatója
- Horváth Gábor (PhD)
történész, főiskolai adjunktus (Gál Ferenc Főiskola, Szeged, Kultúrakutató Intézet)
- Kovács Ágnes,
a Varga Mátyás Alapítvány titkára
- Mariska Zoltán (CSc, PhD)
egyetemtörténész, egyetemi docens (Miskolci Egyetem, BTK, Filozófia Tanszék;
Esterházy Károly Főiskola, Eger, Kulturális Örökség és Művelődéstörténeti Tanszék)
- Marton Árpád,
újságíró
- Máté-Tóth András (PhD, PhD)
irodalomtörténész, vallástörténész, tanszékvezető egyetemi tanár
(SZTE, BTK, Vallástudományi Tanszék)
- Pál József (DSc)
irodalomtörténész, komparatista, a SZTE rektor-helyettese, tanszékvezető egyetemi
tanár (SZTE, BTK, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék)
- Sándor János,
Jászai-díjas rendező, színháztörténész
- Szőnyi György Endre (DSc)
irodalomtörténész, intézetvezető egyetemi tanár (SZTE, BTK, Angol-Amerikai Intézet;
Közép-Európai Egyetem, Budapest)

