

Hamlet – nekünk, rólunk

A Nemzeti Színház bemutatója

Ragadjunk ki először két rövidke jelenetet Alföldi Róbert *Hamlet*-rendezéséből, mert ezeket végiggondolva világos lesz, miről is szól ma a világ talán legismertebb drámája a Nemzeti Színház nagyszínpadán. Pontosabban nézőterén, hiszen a díszlettervező Menczel Róbert megfordította a „normális” felállást: mi, „néma szereplők egy színpadon” (*Hamlet* V/2) azt nézzük, ahogyan megszokott ülőhelyeinket birtokba veszik a játsszók. Az éppen felújítás vagy átalakítás alatt álló nézőtérrel szembesülünk: mindenütt állványok, óriási fekete fóliák fedik a falakat, a balkont és a széksorokat, de még a Swarovski-csillárnak is csak a kontúrajait látjuk. Kisebb szemétkupacon kell átlépkednünk ahhoz, hogy a helyünket elfoglalhassuk az építési területtel szemközt. Bármelyik hatalom műve legyen is az elénk táruló, nem szívderítő látvány – úgy értem, Dánia előző vagy mostani királyáé –, az illető biztosan nem állt elől, amikor a jó ízlést osztogatták.

Vissza a két emblemikus jelenethez. A színészek érkezése kulcsfontosságú szcena, hiszen az addig rendíthetetlen Claudius álarca az ő – igaz, Hamlet herceg rendezte és instruálta – közreműködésükkel kezd végre repedezni. Alföldinél két rongyos, törődött, szakadt alak kis kézikocsit húz be a nézőtérre: Nagy Mari és László

Zsolt az ezúttal csak kétszemélyes színésztrupp, akik elől a mostani vérzivataros időkben „fészekalja gyerek” (II/2) viszi el a show-t. Egy kihálás szélén álló mesterség talán utolsó képviselői ők, akik félve pillantanak körbe, tekintjük sóvár és riadt. Ebben az épületben kellene játszanunk?! – kérdezik és állítják egyszerre a fáradt arcok. Amikor a görnyedt férfi belekezd a Pyrrhus-monológba, a fények lemennek, fejgép világítja meg hirtelen királyivá növekvő alakját (nem mellesleg ő játssza az öreg Hamlet szellemét is, bár a két szerep összevonásának nincsenek további következményei). Később pedig, az egérfogó-jelenetben rongyok helyett elegáns fellépő ruhát ölt magára a két vándorszínész – szerelmük, szentélyük a színpad, amit mindene fölött tisztelnek.

A másik kiragadott jelenet is meghökkentő párbeszédbe kezd a Nemzeti Színház sokat szidott enteriőrjével akkor, amikor Hamlet az atyja és Claudius közötti égbekiáltó különbséggel szembe-síti anyját. A „két fivér megfeszített arcmásai”-ról (III/4) szólva a herceg érezhetően önmagáról beszél, amikor az öreg Hamletről szól (a gesztus akár tágabban is érthető, hiszen mintha azt állítaná: „Engem veszítetted el, amikor Claudius választottad férjedül apám halála után...”), majd megvetően mutat körbe a felállványozott térben: „Ez most a férjed.” „Ez” –vagyis a különös, félkész építménytorzó, amiben és amivel kénytelenek vagyunk együtt élni ezentúl. Merthogy Claudius

a hatalomátvétel édes terhét alighanem újrabeépítési, kiigazítási, átnevezési procedúrával enyhíti: örökségét, köztük tehát a színház-épületet is, muszáj a saját képe formálnia, máskülönben lótnak a komfortérzetének.

Milyen következtetések adódnak mindebből? A megjelent kritikákban visszatérő, óvatosan megpendített fordulat volt az előadás „aktuálpolitizálása”, vagyis a hazai színházak jelenlegi nem éppen kecsegtető helyzetéről való burkolt, ugyanakkor egyértelmű véleménynyilvánítás (amint akként olvasható a minimál költségvetésű tér is, hiszen a Nemzeti kivételes színpadtechnikáján kívül, melynek a segítségével most épp nézőteret emeltek az alkotók a semmiből, szinte kizárólag az épület meglévő adottságait használták fel az előadáshoz). A jelen sorok írója anélkül, hogy az aktuális olvasatot teljesen elvetné, halkan megjegyzi, hogy – mint azt, mondjuk, a *Hamlet*-ből is tudhatjuk – a színházcsinálók megbecsültsége sosem állt túl magas fokon a történelem során, a hatalom és a színház egymásra gyakorolt káros kölcsönhatásáról pedig valóban könyvtárnyi szakirodalom áll rendelkezésre.

Apropó, szakirodalom: Alföldi rendezésében talán az a legmeglepőbb, hogy a frissen, lendületesen és hangosan fogalmazó előadást nézve nem szembesülünk minden jelenetben a *Hamlet* sok évszázados játszás-történetével. A rendező egyszerű, de mindig hatásos ötletekkel rázza le magáról és színészeiről a múlt terhét, amikor itt és most átélhetővé, megérthetővé teszi a dán királyfi történetét. Meg kell jegyezzük ugyanakkor, hogy egy lényeges, azonosítható előképre mégis bukantunk: ez magának Alföldinek a 2001-es, nyitrai, szlovák nyelvű *Hamletje* volt, amelyről hosszabb

leírást olvashatni Darvay Nagy Adrienne *A kor foglalatjai* című kötetében (Budapest, Holnap Kiadó, 2006, 197–204.). Innen kiderül, hogy számos motívum vagy kellék vándorolt át a 2012-es előadásba, ám míg a tudósítás alapján úgy tűnik, hogy bő évtizede Alföldit a Fortinbrasnak tulajdonított, a konspirációtól sem viszáriadó hatalmi mámor színpadra fogalmazása izgatta, ma már a norvég trónkövetelőnek csupán egy látványos zárlat adatott, ettől eltekintve szóba sem kerül a színem.

Az emberi tényező mintha ezúttal sokkal jobban foglalkoztatná a rendezőt. Mire gondolunk? Elsősorban erre a merőben szokatlan, hisztérikussáig menően intenzív lelki életet élő Hamletre, akit reflektorfénybe állít, s akinek az önmaga által egy rossz színházi jelenetbe degradált halála is inkább zavarral vegyes nevetést vált ki a nézőtérben, mintsem megrendülést. Másodsorban pedig arra az ésszerű, olykor mégis meghökkenítő megközelítésre, mellyel a mellékszereplők esetében is teljes élettörténetet tud és akar mesélni: a jól ismert figurák java része nem csak a színpadon töltött pillanataiban lesz érdekes, de akkor is, amikor még vagy már nem látjuk őket. A rendezés ugyanis több esetben alaposan megvizsgálja szereplőinek a színpadi jelen időhöz képest értett elő- és utóéletét, további gondolkodnivalót kínálva a nézőnek (igaz, nem mindenki esetében tesz így: a megsokkott, Horatio [Mátyássy Bence] és Hamlet közötti szoros barátság itt elsikkad, mivel az előbbi szinte csak egy lesz a herceg körül tolongó sok fiatal udvaronc közül).

Szabó Kimmel Tamás forrófejű, feldúlt és lázongó Hamletet játszik: wittenbergi egyetemi tanulmányait szakítja félbe apja halálhíre, s mire hazaér, már az

egész ház felfordult. Sokáig csak kapkodja a fejét, s megkísérli ugyan rációval megközelíteni a történetet, de valójában mindvégig a bosszú hajtja: egyre agresszívabbá és türelmetlenebbé válik, ahogy belátja, hogy atyja időről időre feltűnő, neki előszetettel parancsokat osztogató szellemén kívül nemigen számíthat senkire a dán udvarban. Szabó Kimmel szépen, lépcsőzetesen építkező alakításában van egy pillanat, amikor azt érezni a figurán, hogy már minden mindegy: nincs mit kockáztatni és nincs mit veszíteni, amikor Hamlet a farmert és az inget ledobja, hogy reneszánsz színházi ruhában pávaskodva álljon ki az értetlen Laertessel vívni. Hamlet antréja hasonlóan ironikus és emlékeztetes: a trónbeszédét mikrofonba mondó Claudiusszal kezdődik az előadás, azonban hiába szölongatja ő vagy Gertrud Hamletet, a herceg nem felel. Majd csak akkor halljuk első monológját, amikor mindenki elhagyta a színt – tökéletes, kozmikus sötétségben szólal meg, de nem látjuk őt: ha úgy akarom, mindenki a maga Hamletjét képzelheti ekkor lelki szemei elé. Ez a Hamlet amúgy imádja a színházat: az üres teatralitást épp úgy saját céljaira tudja felhasználni (amikor Lucianusba „ugrik” az egérfogó-jelenetben), ahogyan megilletődik a nagy színházi pillanatoktól (amikor a vándorszíniész monológját hallgatja). Nem titkolja, hogy a történet rólunk és nekünk szól – az udvar más tagjaihoz hasonlóan olykor kifejezetten hozzánk szól, és egyáltalán: mindvégig tud arról, hogy jelen vagyunk és őt figyeljük.

Az „önálló” életre keltett mellékszereplők közül kiemelkednek a női alakítások. Nagy Mari színésznőjének nyul farknyi szövege maradt csupán, súlyos, figyelemre méltó jelenléte, az apró testbe

sűrűsödő nehéz sorsa azonban nélkülözhetetlenné teszi. Radnay Csilla Opheliája született áldozat, akit mindenki gyerekként kezel: apja és bátyja egyformán lekezelően, „fentről” beszél hozzá. Hamlet herceggel valaha nyilván jól megértették egymást: a fiúnak dacosan visszaadott szokatlan zálog, a fekete játékmackó erről tanúsodik. A lány örületéért közvetlenül felelős az előadásban rajta erőszakot elkövető Claudius. Ami nem csupán hirtelen rendezői ötlet, hiszen itt Gertrud összeroppanását is indokolja: Söptei Andrea királynéja makulátlan külsejű first lady a nyitó jelenetben, majd mintha minden feltűnésekor évtizedeket öregedne. Lassan döbben csak rá, hogy Claudius mit művelt a férjével és vele, de a kemény külső sem ad már neki elég erőt ahhoz, hogy változtatni tudjon, inkább a pohár után nyúl – a végzetes párbajnál a „Gertrud, ne igyál!” (V/2) mondat így jelent többet a megszokottnál.

Makranczi Zalán Claudiusa a jó fellépésű, magabiztos államférfi prototípusa, aki nincs hozzászokva ahhoz, hogy bárki is nemet mondjon neki. „Mindent kézben kell tartanom” (V/1), mondja magáról, és tényleg csak egyetlen hobbija van: a hatalom, saját felsőbbrendűségét pedig vilámgyorsan tudatosítja bárkiben, aki a környezetébe kerül. (A záró képben színre lépő Fortinbras [László Attila] úgy két fejjel alacsonyabb nála, így aztán nem is éri fel a mikrofont, hogy megtarthassa saját trónbeszédét, de a szavait követő fülsiketítő puskaropogás a torkunkra fagyasztja a kuncoágást.) Rába Roland Poloniusa nem ütődött, minden lében kanál bohóc, mint sok *Hamlet*-előadásban láthattuk, hanem vérprofi talpnyaló és szívtelen udvari ember: „feltámadás” után Fortinbrast ugyanolyan előzékeny mozdulatokkal kíséri az emelvényre,

ahogy néhány órával korábban Claudiuszal tette, és ahogy majd pár hónap vagy év múlva a „nagy mechanizmus” következő önjelölt hőisével tenni fogja. Olyan kutya, amelyik nem csak ugat, de harap is, ráadásul mindent és mindenkit túlél: ő az a kártékony féreg, akit eltaposni is sajnálunk, és még csak nem is sejtjük, hogy ezzel mekkora veszélybe sodorjuk magunkat és utódainkat. A darab komor üzenetét hagyományosan a két sírásó jelenete oldja: Znamenák István és Hollósi Frigyes itt a székek közül magát a magyar történelmet hajigálja ki a nézőtér legszélére, amikor lyukas trikolórt, vörös csillagot, auschwitzi rabruhát emel fel, majd dob félre. Sok rendszert láttak és eltemettek, szemükben a mostani rezsim épp olyan, mint az, amelyik még csak közeledik, s amit majd néhány év múlva ők fognak majd elföldelni.

A nyelvében is él ez a *Hamlet*: Nádasdy Ádám 1999-es újrafordítása pazarul működik, Vörös Róbert csekély számú dramaturgiai beavatkozásának – mert, íme, egy újabb meglepetés: a szöveg java része elhangzik a háromórás előadásban – pedig jól kivehető iránya van. Minden fölösleges konkrétum (helyek, nevek, adatok) és nem létfonosságú szereplő törlődik a szövegből, így aztán az előadás bármiféle erőlködés nélkül szakad el a darab eredeti korától, hogy általában és persze konkrétan ma tudjon megszólalni. Segítenek ebben Nagy Fruzsina többnyire öltöny alapú jelmezei is, meg az a közvetlenség, amivel és ahogyan a szereplők – és mint említettük, főleg a Hamletet játszó Szabó Kimmel Tamás – odafordulnak a nézőkhöz.

Ami – az egész előadással egyetemben – a Nemzeti Színházban az utóbbi években meglehetősen sikerrel folytatott, programszerű

építkezés tágabb kontextusában is értelmezhető. Alföldi Róbert *Hamletje* a klasszikusokat, vagy kevésbé vonzón fogalmazva: a kötelező olvasmányokat korszerűsítő, nem csak fiatalokhoz közel hozó sorozatának kiváló, jól átgondolt darabja. A *Bánk bán* vagy *Az ember tragédiája* után egy újabb, nehezen emészthető (nek elkönnyvelt) drámáról bizonyítja, hogy igenis meg tud szólni és meg is tud szólítani. Nem ígéret, és nem osztogat olcsó recepteket, helyette viszont tükröt tart. És amit látunk, az rettenetes.

Jászay Tamás

A bálvány ledöntése

Romeo Castellucci: Az arc fogalma Isten fiában

Josephus Falvius *A zsidó háború* című könyvében beszél el egy történetet Nagy Herodesről, aki akkor már körülbelül 70 éves volt. „Élt akkoriban két tudós férfiú... az egyik Júdas volt, Sepphoraios fia, a másik pedig Mátyás, Margalos fia... tanítványaik előtt valami olyasmit mondtak, hogy itt az ideje az Isten ellen elkövetett bűnt jóvátenni, és az ősi törvény ellenére felállított szobrokat elpusztítani... Ugyanis Herodes a templom főkapuja fölött arany sást helyezett el, és az írástudók éppen arra izgattak, hogy ezt el kell pusztítani, s még hozzátették, hogy ha a dolog veszedelemmel jár, az ősi törvényekért meghalni még akkor is dicsőség... Erős köteleken leereszkedtek a templom tetejéről, és az arany sást fejszéssel szétverték. A király emiatt éktelen haragra gerjedt... templomgyalázás miatt vádat emelt a fiatal emberek ellen... A nép azonban... kérlelte, hogy csak a felbujtókat büntesse meg...”

2012. szeptember végén lépett fel a Trafó színpadán a Sozietas Raffaello Sanzio színháza a Romeo Castellucci által jegyzett *Az arc fogalma Isten fiában* című darabbal. Az előadás végén a nézők tapsoltak (mert mi mindig tapsolunk), majd kitámolyogtak a színház ajtaján, aztán gyorsan eltűntek az esti sötétben. Csak kevesen maradtak az előadás után is; még kevesebben, akik meg tudtak volna szólalni az előadás kapcsán; megint kevesebben, akik egyetértettek; szinte senki, aki ne lett volna letaglózva, megrendülve, megbotránkozva – kik-ki a maga vérmérséklete szerint.

Úgy tudni, a tavalyi párizsi bemutatón a botrány sem maradt el. Akkor az előadás félbeszakadt, a tiltakozók elfoglalták a színpadot, és keresztény dalokat énekeltek.

A színpad hátterében egy hatalmas nagyított Jézus-ábrázolás reprodukciója látható, Antonella da Messina, reneszánsz festő festménye, a *Salvator Mundi* (*A világ megváltója*). A színpad előterében egy átlagos, de divatosnak mondható lakás-belső lett kialakítva: kanapé, fotelek, üveges asztal, székek, francia ágy, lapos TV stb. Szinte minden fehér. Az átlagember átlag élettere Jézus arca előtt, gondolhatnánk, de ez nyugtalanítóan primer, elég sekélyes és érdektelen asszociáció, ha ennyiben marad. Lennie kell másik magyarázatnak is...

Mégis ezen a vonalon haladunk. Egy öregembert vezetnek be a színpadra, fehér köntösben, papucsban, alig tud menni, remegő végtagjai alig engedelmeskednek akarátának. Leültetik a kanapéra, a TV elé, és nézni kezdi a műsort (pingvinek). Ő az apa. Kis idő elteltével öltönyös-nyakkendő férfi érkezik, még ingujjban. A fiú. Tehát apa–fiú Atya–Fiú párhuzam.

Távozni készülődik, közben gondoskodik még apjáról – or-

vosság, néhány keresetlen szó, napi rutin –, de akkor történik valami, ami csak lassan válik érthetővé és nyilvánvalóvá, már csak azért is, mert nem hisz az ember a szemének. Az apa befosik. Elnézést, hogy ezeket a szavakat használom, de itt és most, így kell tennem. Szépíthetném a dolgot, mondhatnám, hogy inkontinencia például, de akkor nem tudnám visszaadni azt, amit a nézőtérén éreztünk. Az apa, tévézés közben, következetesen naturalista módon, mit tagadjuk, befosott. Barna lé csurgott a lábáról, foltot hagyva maga körül mindenben, ami addig fehér volt.

A fiú nem rendül meg, természetesen és kedves. Nyugodtan megy a kellékekért és felmos. Gondosan és óvatosan csomagolja ki az apát, meztelenre vetkőztetni az öregembert, aki saját mocskában, remegve, nyöszörögve áll előttünk. A fiú pedig továbbra is rutinos mozdulatokkal mossa le a testéről a fost. Közben nyugtatja apját, hogy nincs semmi baj, mindjárt megoldjuk a dolgot, és minden rendben lesz. A jelenet természetes jellege oly annyira felfokozott, hogy a teremben szarszag kezd terjengeni, legalábbis, mi nézők, úgy érezzük. Mindez pedig a Jézus-ábrázolás brutálisan felnagyított, szenttelen arca előtt történik.

Gyorsan kialakul bennünk az undorral vegyes sajnálat érzete – és természetesen a sértettség is. Kinek-kinek a maga vérmérséklete szerint, az öreg test viszolyogató szemérmelenségétől a hányingeren át a színész kiszolgáltatottságáig. S attól függően, hogy civil nézőről vagy szakmabeliről, hívőről vagy ateistáról van-e szó, megfogalmazódik a szörnyű gyanú, hogy a fekáliának köze lehet Krisztushoz.

A játékmód feltűnően naturalista, végtelenül egyszerű, mond-

hatni célszerű, a formáltság szintje semmilyen módon nem jelenik meg. A mondatok, amik olaszul hangzanak el, szintén funkcionálisak, alig hordoznak több jelentés- és érzelmi irányt, mint ami feltétlen szükséges. („Na, papa, semmi baj! Gyere, tisztába tesznek! – Bocsánat, bocsánat! – Várj egy percet! – Hozok vizet! Rögtön jövök. – Bocsáss meg nekem! – Bocsáss meg!”, és véges végig az apa mondatai: „Bocsáss meg!”)

Ismét gondolhatnánk, hogy apa és fia kapcsolatáról látunk egy előadást, amelyben az öregember szellemi és testi leépülése a téma. Azok, akik színházzal foglalkoznak a nézők közül, kicsit elégedetten, kicsit idegesen dőlnek hátra. „Megint egy külföldi előadás, ami nézhetetlen, színházilag értéktelen, színészileg értékelhetetlen. Lám, a magyar színház nem is olyan rossz.” Szerintem, ezt gyorsan eldöntik, aztán úgy maradnak. Nem is csoda, hiszen a jelenet szinte semmilyen „színházi” aspektust nem hordoz. Nem tudunk meg semmit apa és fia kapcsolatáról, életéről; nem fejlődik sehová a történet; nem válik sokrétű karakterré sem az apa, sem a fia. A színház eszköztárából a minimálisat használja csupán: a konfliktust – a befosást –, és a két végtelenül egyszerű vonalakkal megformált karaktert, akik ennek a konfliktusnak a két oldalán vannak. Tehát lennie kell egy oknak, amiért azt látjuk, amit látunk. Nem eshetünk bele abba a hibába, amibe a többiek. Ha az lenne a fontos, hogy a két ember, apa és fia története miként alakul, akkor Romeo Castellucci megcsinálta volna ennek a történetét, színészi- leg, dramaturgiai- lag „rendesen”. De nem ezt tette, mert – feltételezem – nem ez érdekelte. Nyugtalanító este!

Aztán megint történik valami nyugtalanító. Mikor a fiú elkészül

a felmosással és a kimosdatással..., az apa újra befosik. Ekkor már vannak, akik felhorkannak. A fiú újra nekilát a felmosásnak és a kimosdatásnak a piszokból, ugyanazokkal az érdektelen, egyhangú, rutinos mozdulatokkal. Szörnyű gyanú kezd sokakban megfogalmazódni: ezt kell néznünk egy órán át – Jézus arca előtt mossák a fekáliát. És látszólag tényleg így van: az apa még kétszer befosik, és a fiú mind a kétszer ugyanúgy, vagy majdnem ugyanúgy mosdatja ki őt. Kimért, rutinos, aprólékos mozdulatokkal. És akkor már sokakat elvesztettünk. Ők már nem veszik, nem vehetik észre, hogy egy különös koreográfiáról van szó, ami a végletekig következetes módon van komponálva. Számukra már az sem értékelhető, mikor egy félreérthetetlen jel érkezik ennek alátámasztására: a természetes jelenetsor közepén, mikor a fiú éppen apja hátáról tüntet el egy foltot, megáll a keze, mintha megdermedne egy pillanatra az egész jelenet. Aztán tovább, a fekália mosása, az apa folytonos nyöszörgése, hogy „Bocsáss meg!”, addig, amíg a fiú egyszer csak fel nem ordít. Nem, mintha dramaturgiai- lag, inkább csak a fokozás végének, mintegy az „elég” jelzéseképpen. Akkor kilép a lakás teréből, és a Jézus-ábrázoláshoz megy. Annak szájához hajol, mintha hallgatózna, kezeit felemelve, talán mint egy pap, miközben az öregember egy műanyagkannából fekáliát (természetesen most már nyilvánvaló, hogy műfekáliát) locsol szét maga körül, jelezve a koreográfia tényét azoknak, akik még hajlandók együttgondolkodni az előadással.

Ezután először színpadi munkások jönnek, akik lebontják a lakásbelső- t, csak az öreg marad, fekáliában ülve, magába roskadva a francia ágyon, majd gyerekek, akik hátizsákjukból kézigránató-

kat halásznak elő, és dobálni kezdik velük a Jézus-ábrázolás reprodukcióját, miközben minden egyes, célba ért gránát a robbanás hangját indukálja.

A teremben tartózkodó hívőknek már rég összeszorult a gyomruk, már akkor, amikor végig kellett nézniük, hogy Jézus arca előtt egy öregember befosik. Ennek a két képnek az egymáshoz rendelése, és a párhuzam, ami az Atya és a Fiú, valamint az apa és a fiú között kialakult, már akkor befalazta az előadást a színpadra, mikor a történések egyértelművé váltak. Mindezt tetézi, hogy a hatalmas arc egyszerűen megmozdul. A színpadi munkások teste mint férgek(?) mozogni kezdenek a reprodukció anyaga alatt. A fekália – vagy legalábbis valami sötét nedv – ellep a képet, majd az anyag fesleni kezd, végül teljesen leszakad. Egy fal bontakozik ki, amin lyukak tátognak, s ezek egy kivilágított szöveget adnak ki: „You are my shepherd” (Te vagy a pásztorom). Utóbb megtudtam, hogy egy technikai hiba folytán a képnek változnia kellett volna, és megjelenni a következő szónak: „Not”. Vagyis: Te nem vagy a pásztorom.

Ezek nyomán könnyű volt messzemenő következtetést levonni. Csakis blaszfémiaőről lehet szó! Jézus megcsúfolásáról!

Romeo Castellucci pedig sohasem könnyű, ami ismételt nyugtalanító. Ezzel a nyugtalansággal hagytuk el a színházat. Hallottam olyat, hogy „igen ez van: ömlik belőlünk a szar, és már Jézus sem segíthet”. Hallottam olyat, hogy „ez egy hülyeség, vagy túl direkt, vagy értékelhetetlen, csak polgárpukkasztás”. És

továbbra is maradt a nyugtalanító érzés: van itt valami, amit nem vettünk észre! Napokig, vittem magammal ezt az érzést. Mígnem rátaláltam Romeo Castellucci nyilatkozatára, és belém nem hasított a szörnyű felismerés, a katarzis: „Jézus arctalan. Festményeket és szobrokat látok. Festők ezreiről tudok, akik szinte minden idejüket a keresésnek szentelték. Hogy megpróbálják visszaadni a leírhatatlan, szinte láthatatlan arckifejezést: a sajnálat grimaszát.”

Vagyis amit láttunk, az nem (!) Jézus arca volt, hanem először is egy reprodukció, másodszor pedig egy festmény, ami Antonella da Messina elképzelése volt Jézusról. Nem más, mint egy bálvány! Még akkor is, ha az évszázadok közmegegyezése ráütött egy pecsétet, sőt, éppen azért. Még akkor is, ha belefeledkeztünk ebbe, és az ezekhez hasonló arcokba, sőt, éppen azért. Még akkor is, ha olyan jó érzés azt gondolni, hogy tudjuk, ismerjük, milyen volt Ő. Ismerjük a szemöldökét, az orra dőlését, a szeme fehérjét, a körme piszkát..., és éppen ezért. De nem! Meg kellett értenünk akkor este, hogy nem ilyen egyszerű a dolog. A bennünk élő Jézus arcát mindannyiunknak magának kell felépítenie, meglátnia, és az az arc nem fog hasonlítani senkire. Meg kellett értenünk, hogy amíg ilyen bálványok előtt folyik életünk, ha még oly szép is, nem más, mint egy szaros élet következetesen naturalista koreográfiája; mint ha fekete mise volna, ami nem együttérzést, nem szeretetet és nem megbocsátást fog kiváltani, hanem csak a sajnálat grimaszát.

Hudi László

Pápalátogatások emlékezete

Soltész Ferenc Gábor:

II. János Pál pápa magyarországi látogatásainak érmei és plakettjei

Az állami, egyházi és közösségi vagy éppen személyes reprezentáció évszázadok óta fontos kifejezési formája az emlékérem, valamint a hasonló szerepkörű, de eltérő formai jegyeket mutató plakett és zseton. Az emlékérmek, plakettek, zsetonok érmeformájú fémdarabok, amelyek az emlékpénzektől abban különböznek, hogy nem töltenek be pénzfunkciót, nem pénzérmék (nincs forgalmi értékük), valójában kispasztikai alkotások érmeformában.

Az emlékérem és a zseton kétoldalú, kerek, ritkábban ovális, négyzetes, hat- vagy nyolcszögű formájú; a plakett egyoldalú, és gyakran az érmétől eltérő formájú kispasztika. Míg az emlékérem és a plakett felülete aprólékosan megmunkált, a zsetoné csaknem sima. A zseton verik, az emlékérmét és a plakettet önthetik is.

Az emlékérem 'medál' elnevezése a 14. századi Firenzéből származik, ekkor a félfiller értékű kis érmeket nevezték *medalia* néven, később pedig a forgalomból kivont pénzeket, majd az antik római pénzérméket, amelyeket Petrarca óta buzgón gyűjtöttek. A mai értelemben vett emlékérem már a 14. században megjelent, de igazán nagy mennyiségben csak a humanizmus idején bukkant fel, míg a 16. század elején az emlékérem-készítés Németországban fejlődött jelentős művészeti ággá.

Az emlékérmek magyarországi kezdetei Hunyadi Mátyás (1458–1490) uralkodásáig vezethetők vissza, az ekkor (a királyról, Galeotto Marzióról és Bakócz Tamásról itáliai mesterek által) készült öntött érmeket a gyermek

II. Lajos (1516–1526) 1508-as koronázásának emlékére már körmöcbányai éremvésők által tervezett, vert érmek követték.

A magyar emlékérmeket hagyományosan négy nagy csoportba szokás sorolni. Az első csoportba tartoznak a *történeti* érmek, amelyek elsősorban a magyar uralkodóknak, az uralkodócsalád tagjainak, magyar állam- és kormányfőknek állítanak emléket (leggyakrabban képi ábrázolással), de az országos eseményeket, jelentős történelmi sorsfordulókat megőrkítő emlékérmek is ezen gyűjtőfogalom alá értendők. A második nagy csoport a *személyi* érmek köre, ezeken magánszemélyek (katonák, diplomaták, tudósok, művészek, illetve külföldi uralkodók, állam- és kormányfők) portréja, neve szerepel, azonban a magyar vonatkozás ezek esetében is fontos. A *városi* érmek alatt azokat az érmeket értjük, amelyeket egy-egy település történetével, jelentős eseményével összefüggésben vagy a település nevével bocsátottak ki. A negyedik, *vegyes* csoportba tartoznak mindazok az érmek, amelyeket az előző csoportokba nem lehet besorolni, így különösen a pestisérmek, a biblikus érmek, a Szent György-érmek, barátsági, keresztelő és házassági érmek, valamint a kegyérmek. A magyar emlékérmeket nem készítőjük, készítési helyük alapján, hanem képi ábrázolásaik, felirataik alapján szokás magyar vonatkozásúaknak minősíteni.

A hazai emlékérem-kutatás – nemzetközi összehasonlításban is – számos szép katalógust, összefoglalást és részlettanulmányt tud felmutatni, közülük különösen Gohl Ödön, Huszár Lajos és Héri Vera munkáit kell megemlítenünk. A rendszerváltozást megelőző fél évszázadban az egyházi témájú emlékérmek kutatása azonban érthető okokból – rész-

ben a megemlékezésre alkalmas számottevő események híján – nem volt lehetséges.

II. János Pál pápa (1978–2005) két magyarországi látogatásának (1991, 1996) érmei a történelmi eseménynek kívántak emléket állítani, ebből a szempontból tehát történeti emlékéremnek minősülnek. Ugyanakkor nem lehet eltekinteni attól a tényről sem, hogy nemzetközi jogi értelemben egy külföldi állam államfője jelenik meg az érmeken, tehát azok megfelelnek a személyi érmek definíciójának is. Harmadrészt vallásos tartalmuk alapján jelentős részük akár kegyéremnek (is) tekinthető. Ezen műfaji, besorolási nehézségeken felülemelkedve Soltész Ferenc Gábor műve a magyarországi pápalátogatások érmeit összefoglalóan hat csoportban adja közre. Az anyagközlés több szempontból is túllép az emlékérem hagyományos definícióján, mert a katalógusba felveszi az 1991-es látogatás alkalmából kibocsátott három emlékpénzt (10.000 Ft, 500 Ft, 100 Ft), valamint – nagyon helyesen – bevonja vizsgálódási körébe a pápa által a látogatások során osztogatott, vatikáni veretű, de a magyarországi látogatások alkalmából kibocsátott emlékérmeket is.

A bevezető részben olvasható a két látogatás eseménysora időrendi sorrendben. Fontos megjegyezni, hogy nem II. János Pál volt az első pápa, aki magyar földre lépett, mert IX. Leó (1049–1054) 1052-ben felkereste a Pozsonyt ostromló III. Henrik német-római császár (1046–1056) táborát azzal a céllal, hogy a császár és I. András király (1046–1060) között békét teremtsen.

Az eseménysort követően a katalógus az érmeket a numizmatika hagyományos rendszerében leírva adja közre, így pontos előlapi és hátlapi éremképi leírásokat

közöl, megadva az adott érme súly-, finomsági és méretadatait, valamint az egyéb ilyenkor szokásos – és a gyűjtőknek különösen is fontos – veréssel, készítéssel kapcsolatos információkat is.

A magyar pénzverés szempontjából az 1991-es pápalátogatás különös jelentőségét az adja, hogy hosszú idő után ekkor jelent meg újra Szűz Mária, Magyarország védasszonya magyar pénz éremképeben, a Tóth Sándor által tervezett 10.000 Ft-os hátlapján. Hunyadi Mátyás nagy pénzreformja (1467) óta a magyar pénzveretek éremképeben a Madonna alakja – kötelező éremképi kellékként – egészen a 20. század közepéig szerepelt, utoljára 1939-ben. Ez a nemes hagyomány éledt újra az első pápalátogatás alkalmából.

A katalógust áttekintve fel tűnő a két pápalátogatás emlékérmek közötti mennyiségi különbség. Az 1991-es látogatáshoz rengeteg érme kapcsolódik változatos anyaggal és darabszámmal. Ez a tény mindenképpen kiemelt figyelmet jelez. Az 1996-os látogatás esetében a szerző már jóval kevesebb érmet tudott összegyűjteni, az esemény a művészeket sem ihlette olyan mértékben alkotásra, mint korábban, emlékpénzt sem bocsátottak ki. Ezen jelenség elemzése azonban túlmutat egy anyagközlő katalógus (és az arról készült recenzió) keretein, ám vizsgálata, az okok feltárása egyháztörténeti kutatások érdekes témája lehetne.

A katalógus végén a szerző táblázatba foglalta a katalógusban szereplő művészeket és alkotásaikat, végezetül rövid összegzést közölt – részben R. Nánási Éva kutatásai alapján – a látogatási emlékpénzek pályázatára készült pénztervekről.

Soltész Ferenc Gábor katalógusa több éves, gondos kutatómunka eredménye. Készítése köz-

ben megkereste az emlékérmeket, emlékpénzeket tervező művészeket, a jelentősebb gyűjtőket; saját gyűjteménye mellett átnézte a Pannonhalmi Bencés Főapátság éremgyűjteményét is (több érem leírása és fényképe innen származik). A pápalátogatások emlékéremeiből összeállított kataló-

gust minden bizonnyal nemcsak a gyűjtők, hanem a numizmatika és az egyháztörténet iránt érdeklődők is nagy figyelemmel és haszonnal forgatják majd. (*Magyar Éremgyűjtők Egyesülete, Budapest, 2010*)

Gyöngyössi Márton