



Imre Zoltán

Eltérő Álmodók

AZ RSC KELET-EURÓPÁBAN A HIDEGHÁBORÚ IDEJÉN¹

Peter Brook *Szentivánéji álom*-rendezését 1970. augusztus 27-én mutatták be Stratfordban. Két évvel később, 1972-ben nyugat-európai városokat (Hamburg, Berlin, Köln, München, Párizs, Velece, Milánó, Oslo) is érintve a British Council kelet-európai turnéra vitte, s a társulat játszott Belgrádban, Budapesten, Bukarestben, Szófiában, Zágrábban és Varsóban. Addigra az előadás már túl volt egy amerikai turnén, a következő évben pedig világ körüli útra indult. Három év alatt 36 városban 535 előadást érve meg, Brook *Álmát* „nemzetközi eseménynek” tartották (SELBOURNE 1982, XXVIII.), s viharos sikert aratott a vasfüggöny mindkét oldalán. Ennek eredményeképpen Brook *Álma* olyan időszakban és olyan világban lépett túl határokon, amikor és ahol a határok szigorú felügyelet alatt álltak.

Rövid írásom az RSC kelet-európai turnéjára fókuszálva vizsgálja a színház és a színházi turnék hidegháborúban játszott szerepét. A kritikusok írásait, a nézők megjegyzéseit, a kelet-európai hatóságok (titkos) feljegyzéseit, valamint a brit hivatalnokok levelezését olvasva az előadás különböző álmokat kíván megtestesíteni. Ezeket elemezve azt próbálom meg kimutatni, hogy a színház még a hidegháború merev politikai, ideológiai és társadalmi körülményei között is interkulturális intézmény, az RSC turnéja pedig a vasfüggöny mindkét oldalán komplex társadalmi-kulturális-politikai esemény volt.

Az Álom kontextusa - a hidegháború

A hidegháború időszakát gyakran bináris terminusokkal jellemzik, mintha pusztán két egymásnak feszülő, „feloldhatatlan ellentéteket szembeállító erő” (NICHOLAS 2001, 3.) küzdelme lett volna. E binaritás újragondolása nélkül azonban pusztán csak megismételjük a hidegháború retorikáját és a hidegháborúban részt vett erők taktikáját. Ha meg akarjuk érteni, milyen törékeny, de egyben elkerülhetetlen is volt a közöttük létrejövő egyensúly, át kell értelmeznünk a hidegháborúnak mint pusztán szembenállásnak az elképzelését. Pontosan azért, mert a szembenállás egymástól való függésen, hasonlóságokon, szükségszerűségeken és közös érdekeken alapult. Röviden, a vas-

függöny két oldalán berendezkedett társadalmak eltérő világlátása azonos antropológiai horizontra épült.

Jelentős különbségek mutatkoztak ugyan a politikai gyakorlatban, de mindkét rendszer az európai felvilágosodás jellemzőinek, a modernitás univerzálisnak tételezett értékeinek és az eurocentrikus világfelfogásnak a követésére épült. Antropológiai modernitásuk a nemzetszocializmus feletti közös győzelem tapasztalatán alapult, elkötelezett hívei voltak a tudományos haladásnak, a modernitásnak, az urbanizációnak, a technológiai fejlődésnek, s egyaránt el kívánták ismerni a nevelés mindenhatóságát.

A hidegháború bináris felfogásának következményeképpen az egymással szemben álló tömböket gyakran zárt terekként képzeljük el, ám egyik legmeglepőbb, bár szükségszerű vonása a blokkok közötti folyamatos kommunikáció és (áru- és kulturális) csere volt. A tudományos, technológiai, mezőgazdasági, oktatási, információs, egészségügyi, rádiós, televíziós, filmes, színházi és sportbeli kapcsolatok nyílt események voltak a szemben álló felek országai között kiállítások, kiadványok, utak, kutatások, mérkőzések és egyéb találkozók formájában. A Szovjetunió már 1956-ban aláírta kulturális megállapodását Norvégiával és Belgiummal. A következő évben Franciaország, majd az Egyesült Királyság következett, s még 1958-ban megszületett a szovjet-amerikai kulturális megállapodás is. A szovjet példát aztán követték a kelet-európai szatellit államok is.

Bár a hidegháborút gyakran egységes időbeli entitásként képzeljük el, különböző szakaszait különböztethetjük meg. Brook turnéja például a ma „hosszú békeidőnek” nevezett periódus idején történt. David Williamson brit történész szerint az 1964-es kubai krízis után az európai hidegháború természete megváltozott, „s a stabilitás új korszaka kezdődött. [...] Mindkét szuperhatalom, a nyugati [és keleti] országok az európai enyhülés politikáját keresték” (WILLIAMSON 2002, 113.). De ennek a stabilitásnak is különböző, egymástól jelentős vonásokban eltérő fázisai voltak (például '68-as események, a hetvenes évek visszarendeződései stb.).

Az Álom - brit álmodók

A hidegháború egyszerre volt politikai-katonai konfrontáció, gazdasági verseny és globális méretű ideológiai és kulturális versengés. A két rendszer közötti

¹ Külön köszönet Tompa Andreának és Zsigmond Andreának a tanulmány elkészítéséhez nyújtott segítségükért.



sok is „briliáns előadásnak” tartották, amely – mint azt a Foreign and Commonwealth Office (Külügyminisztérium) Kulturális Kapcsolatok Osztályának vezetője és a turné felelőse, E. V. Vines kifejtette – „számos újdonságot hoz egy már ismert darab újraértelmezésekor” (VINES 1972a). Meglepő módon Brook produkciója majdnem azonos okokból volt sikeres egészen különböző politikai, ideológiai és társadalmi körülmények között. A legtöbb írás felemlítette „nemzetek felettiséget” (BRYDEN 1974, 17.), „univerzalitását” (SHULMAN 1971, 14.) és „kortársi létét” (MELCHINGER 1970, 8.); valamint „időtlenségét” (MOLNÁR GÁL 1972, 2.); „játékosságát” és „a szexualitás nyílt bemutatását” (BARNES 1971, 8.). Mindennek eredményeképpen Brook *Álma*, úgy tűnik, megtestesítette a korszak nézőinek és kritikusainak álmait: a modernitás, az egyetemesség, a szabadság és az időtlenség iránti vágyaikat. Emellett olyan ország tökéletes reklámjának is tekinthették, ahol az alkotás szabad, a sze-

kulturális cseréket egyrészt a világbéke, másrészt viszont pedig a másik oldal leközöcsésének demonstrációjaként lehetett felmutatni. Bár a különböző népek közvetlen kapcsolatba lépésének és az egymás közötti kommunikáció politika felett állásának szellemében szervezték őket, a prezentáció és a promóció szabta körülmények mindkét oldalon lehetővé tették a kultúrán, elsősorban a művészeteken keresztül kifejtett (burkolt) politikai propagandát.

Ebben a tekintetben Brook *Álmának* kelet-európai turnéja sem volt ártatlan vállalkozás. Menedzser, Hal Rogers említette egy interjúban, hogy a British Council utazási támogatást adott a társulatnak, de „kizárólag a Keleti Blokk városaiba. Nyugaton Jan de Bliet intézte a foglalatásokat, aki az ilyesmiben szakértőnek számít” (ROGERS 1974, 19.). Míg tehát a turné a nyugati térfélen üzleti vállalkozásként működött, addig Keletre kultúrpolitikai misszióknak szánták. Ebben az értelemben Brook *Álma* a brit kultúrpropaganda részeként a britek és a (kapitalista) Nyugat kulturális, társadalmi és természetesen politikai eredményeit volt hivatva demonstrálni.

A British Council választása tökéletes volt, mivel Brook *Álmát* nemcsak a brit adminisztráció, hanem a vasfüggöny mindkét oldalán élő nézők és kritiku-





mélyes kapcsolatokat és szexualitást nem kontrollálják.

Brook előadásának az egyik leg-szembevetőbb és egyben egyik leg-
emlékezetesebb vonása a Sally
Jacobs által tervezett fehér doboz.
Sem konvencionálisnak, sem ha-
gyományosnak nem volt nevezhe-
tő, a kortárs néző számára elemi
meglepetéssel szolgált, hiszen ab-
szolút nem lehetett a miszticizmu-
sáról ismert darabhoz kötni. A ren-
dezés teljesen egyértelműen új uta-
kat nyitott, a változást állította
előtérbe, s mint azt a brit színház-
történész, Dennis Kennedy kifejtet-
te, feltétlenül „el akarta kerülni a
viktoriánus és a baletthagyomány-
nyal való összekapcsolás lehetősé-
gét” (KENNEDY 1993, 183.). A fehér
doboz „az élénk képzelet álmvilá-
gát” hangsúlyozta, bármiféle törté-
neti és/vagy társadalmi utalás nél-
kül. S ez különösen szembeötlő, ha
olyan előadásokkal hasonlítjuk ösz-
sze, mint Robert Lepage interkultu-
rális *Alma* (Royal National Theatre,
London, 1992; lásd HODGDON
1996) vagy éppen Karin Beier euró-
pai rendezése (Düsseldorfer Schau-
spielhaus, 1994; lásd REINELT 2001).

Jacobs díszletének titka azonban
éppen üressége volt, s ereje „nem
adott kulturális válaszok előhívásá-
ban, hanem a képzelet felszabadítá-
sában rejlett” (KENNEDY 1993, 187.).
„A fehér semmibe” (BROOK 1974,
25.) helyezett előadás megszaba-
dulhatott a darabhoz köthető értel-
mezői hagyománytól, a színpadi
hatáskeltés Max Reinhardt által ki-
alakított és továbbörökített eszkö-
ztáratól, illetve a speciális időbeli és
térbeli referenciáktól. Ebben az értelemben az elő-
adás megtestesítette Brook 1968-as, *Az üres tér* című
híres könyvében kifejtett gondolatát. A tér azonban
sohasem üres, hiszen mindig politikai, társadalmi,
ideológiai mátrixban helyezkedik el, amely mindig is
meghatározza a befogadást és a kizárást (lásd ROGOFF
1998). Következésképp az előadás csupán az üres tér
illúzióját testesítette meg, abban a korszakban, amikor
a teret szorosan figyelték, és minden eszközzel elle-
nőrizték.

A British Council választása tehát ideálisnak mutat-
kozott a kulturális kapcsolatok határokon átívelő ápo-
lása terén. Ennek érdekében a hivatal óvatosan elke-
rülte a direkt politizálást és bármilyen kultúrpolitikai
ügy felemlítését. Így sokkhatásként érthette őket Brook
dedikációja a kelet-európai turné programfüzetében.
Szerzői intencióinak kifejtése mellett – „a színház és
a felszabadított képzelet kreatív közösségének ünne-



peként” definiálva a produkciót – Brook azt is hang-
súlyozta, hogy

„az előadást a prágai Divadlo Za Branou emlékének
ajánljuk. Ennek a fontos színháznak 1972. június 10-i
bezárása és a kortárs színházban Shakespeare egyik
legjelentősebb újraértelmezőjének, a nagyszerű ren-
dezőnek és a társulat alapítójának, Otomar Krejča tevé-
kenységének a korlátozása veszteség a színház, a kép-
zelet és a szabadság számára.” (BROOK 1972.)

A Divadlo Za Branout (Színház a Kapu Mögött)
Krejča 1965-ben alapította a cseh kísérleti színházi
mozgalom (Reduta, 1956; Divadlo na Zábřadli, 1959;
Činoherní Klub, 1965 és mások) keretén belül. Ezek
a színházak alternatívát állítottak a szocialista realiz-
mus módosított változatának esztétikája alapján mű-
ködő és hierarchizált adminisztrációval rendelkező,



hivatalos (kő)színházakkal szemben, amelyek „nagy repertoárszínházakat jelentettek a rendezők, az ideológiai megbízottak, a párttitkárok és más ideológiai ki-nevezettek önkényes hatalma alatt” (CHTIGUEL 1990, 8–9). A Za Branou és Krejča betiltása Gustav Husák szovjet típusú „normalizációjának” részét képezte, amely folyamat a „prágai tavasz” következményeként az 1970-es évek elején zajlott.

Ebben a politikai konstellációban Brook dedikációját nem fogadták kitörő örömmel – a brit illetékesek. Álláspontjuk ebben a tekintetben teljesen egyértelmű volt. R. P. Martin budapesti nagykövetnek küldött levelében Vines óvatosan megjegyezte:

„remélnünk kell, hogy a menedzsment nyomás alatt is képes lesz kitartani azon gondolat mellett, hogy a dedikáció pusztán az előadás rendezőjének magánvéleménye. És lehetséges lesz különbséget tenni a produkció és az előadások között. Ha ennek a broszúrának a példányai, ezzel a külső borítóval, esetleg mégis bejutnak Kelet-Európába, akkor is érvelhetünk úgy, hogy a dedikáció csak bizonyos előadásokra, s a Kelet-Európában játszottakra nem vonatkozik.” (VINES 1972b)

Vines finom retorikája először is jelezte a különbséget a brit hivatalos álláspont és Brook megnyilvánulása között, úgy érvelve, hogy a dedikáció pusztán a rendező személyes meggyőződését tükrözi. Majd egy még finomabb különbséget tett a produkció és egyes előadásai között, úgy érvelve, hogy a Za Branounak

szóló dedikációt csak egyes Nyugat-Európában játszott előadásokra szánták, a kelet-európaiakra pedig – természetesen – nem. Vines egy másik levélben kifejtette: a cél az, hogy „ellentmondhassunk azon esetleges állításnak, amely arra utalna, hogy az egész produkciót és az egész kelet-európai turnét a Za Branounak szenteljük” (VINES 1972c). Vines hármas tagadásával minden tőle telhetőt elkövetett, nehogy a British Council és a Külügyminisztérium politikai szerepvállalása szóba kerülhessen.

A brit hivatalnokok emellett megelőző intézkedéseket is foganatosítottak. A turné előtt Vines osztályának egyik tagja elbeszélgetett a társulattal „a megfelelő kelet-európai viselkedésről” (VINES 1972c). Továbbá csak „a programfüzet belső, azaz a külső borító nélküli részeit küldték el a kelet-európai brit kulturális attasénak, hogy továbbítsák a helyi színházaknak és újságoknak” (ARGILES 1972). Ennek eredményeképpen a Külügyminisztérium a British Council közvetítésével akadályozta meg az RSC-t abban, hogy az a saját programfüzetét osztogassa. Amint azt J. D. K. Argiles külügyi ellenőr levelében Vinesnek büszkén megjegyezte: „az RSC programfüzete természetesen nem lesz kapható Kelet-Európában” (ARGILES 1972). Következésképp más álmai voltak Brooknak és az RSC-nek, mint a Vinesnak, a British Councilnek és a Külügyminisztériumnak.

Az Álom – kelet-európai álmodók

Kelet-Európában az előadást különleges társadalmi-politikai eseménynek tekintették. Magyarországon például még a vidéki lapok is hosszú cikkekben tudósítottak róla. Társadalmi esemény jellegét abból is láthatjuk, hogy a magyar szocialista rezsim vezetői – Fock Jenő, a Minisztertanács elnöke, Aczél György, az MSZMP Központi Bizottságának titkára, illetve a Politikai Bizottság több tagja – a brit nagykövet, D. S. L. Dodson társaságában tekintették meg az előadást. Szigorúan bizalmas jelentésében Dodson ki is emelte, hogy

„nem tudom pontosan megmondani, Fock vagy Aczél maga mit gondolt az előadásról. Úgy tűnt, élvezik, és azóta sem hallottunk mást, csak dicséretet azoktól a magyaroktól, akiknek végül sikerült bejutniuk a színházba.” (DODSON 1972)

Dodson implicit módon a bukaresti brit nagykövet jelentésére reflektált, amelyben D. R. Ashe kifejtette, hogy ő viszont meghívást kapott a román pártvezetők hivatalos páholyába. Így Ashe pontosan tudósíthatott arról, hogy a román hatóságok be szeretnék tiltani, vagy legalábbis cenzurálni szeretnék volna az előadás első felvonásának záró jelenetét „a fallikus szimbólummal”, mert a szocialista világképpel összeegyeztethetetlennek tartották nyílt szexualitását, s pornográfiával, valamint a nyugati feslett erkölcsök terjesztésével vádolták az előadást. Végül nem léptek közbe, mert a helyi kulturális potentát, Dimitri Popescu, megnézve a produkciót, nem tartotta veszélyesnek. Egy külföldi előadás cenzúrázása furcsának tűnhet,





de a cenzúra a kelet-európai szocialista országok normatív stratégiája volt a hidegháború idején.²

Dodson fenti véleménye arra is utalt azonban, hogy egy nyugati társulat vendégszereplése a vasfüggöny mögött anyagilag is jó üzletnek bizonyult: a jegyeket csillagászati áron árulták – a feketepiacon. Magyarországon, Lengyelországban vagy éppen Csehszlovákiában ugyan nem kívánták az előadást nyíltan cenzúrázni, de a színházjegyekhez való hozzájutást erősen korlátozták, azaz a megbízható „elvtársaknak” való szétosztásán keresztül is ellenőrizték.

Brook *Szentivánéj*jének magyar fogadtatása sem ártatlan történet. Magát a produkciót ugyan nem cenzúrázták, hiszen a rendszer éppen azt akarta demonstrálni, hogy mennyire nyitott és szabad. Amikor azonban Koltai Tamás *Hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégjátéka után?* címmel írt cikket (KOLTAI 1973), amelyben dicsérte az RSC játékát, és meglehetősen pontosan jellemezte a magyar színházi rendszer anomáliáit, vita kerekedett a korszak jelentős/befolyásos magyar színházrendezőinek és kulturális személyiségeinek a részvételével. Többek között Ungvári Tamás, Both Béla, Magyar Bálint, Mihályi Gábor, Hermann István, Hegedüs Géza, Kazimir Károly, Major Tamás, Nagy Attila, Peterdi Nagy László és Malonyai Dezső szólalt meg. Bár a különböző sajtóorgánumban megjelent szövegekben nyílt utalás erre nem történt, a vitát valószínűleg politikailag szigorúan ellenőrizték, és közben is tartották.³ Az egyetlen említés erre vonatkozóan nem a párt vagy a titkosrendőrség iratai között, hanem Both Béla válaszában szerepelt:

„Tenni kellene valamit. De mit? Úgy hírlík: nem engedélyezik a választ. A válaszcikk mégis megjelenik – Ungvári Tamás tollából, sőt az *Új Írás* egyenesen vitára invitálja mindazokat, akiknek – akár szelíden, akár indulattal – mondanivalójuk van a kérdéssel kapcsolatban. Tessék, szabad a tér!” (BOTH 1973, 110.)⁴

Mivel az egész kulturális élet ellenőrzés alatt állt, valószínűleg a vitát is irányították (direkt vagy indirekt módon) azoknál a lapoknál (*Új Írás*, *Kritika*, *SZÍNHÁZ*), amelyek a vonatkozó cikkeket közölték. A kulturális vezetők hasznát vehették a magyar színházat ért negatív kritikáknak és a pozitív megjegyzéseknek is, hogy ellenőrzés alatt tarthassák, vagy éppen hogy nagylelkűen megvédhessék a színházakat és a művészeket.⁵ A vita így pontosan azt bizonyította, hogy a kultúra és színház a rezsim kezében van. Mi több,

a rendszer vezetői nyilvános támogatást kaphattak azoktól a kritikusoktól és színházi vezetőktől, akik álltak a színházi rendszer akkori viszonyai mellett.

Valószínűleg azért is engedélyezték a vitát, mert tisztában lehettek azzal, hogy a nyugati (titkos) szervezettek is figyelemmel kísérik a turné hatását és visszhangját. A rendszernek szüksége volt annak bizonyítására, hogy ez egy „szabad ország”, mivel 1972. március 15-én radikális tüntetések zajlottak, s az ellenintézkedések nem kerültk el a nyugati sajtó figyelmét. Ennek kompenzálásaként a rendszer toleranciáját és nyitottságát próbálták hangsúlyozni. A hosszú távú tervekben pedig Magyarország nemzetközi kapcsolatainak ápolása is szerepelt, aminek következtében alá is írhatta az Európai Biztonsági és Együttműködési Értekezleten 1975. augusztus 1-jén a Helsinki Záróokmányt. Tehát eltérő álmaik lehettek a kelet-európai nézőknek, kritikusoknak és a hatóságoknak is.

Különböző/eltérő Álmodok

Az eltérő Álmodok azt a feltevést erősítik, hogy sem a nyugati, sem pedig a keleti tömb nem volt homogén és differenciálatlan massa. Pont ellenkezőleg: mind horizontálisan, mind pedig vertikálisan megosztott volt – a tömbön és egyes országain belül is. Tehát a hidegháború kortárs kutatásának több figyelmet kell szentelnie a nyugati, valamint „a szovjet tömbön belüli országok specifikus összefüggéseinek” (JÜZL 1991, 31.).

Brook turnéja azt is megmutatja, hogy a két tömb sem volt teljesen (el)zárt. A hidegháború a globalizált világ részét képezte, bár természetesen éltek bizonyos korlátozások. Ennek ellenére a hidegháborút sokkal inkább „a hatalom megosztottságaként” (GADDIS 1997, 283.) kell elképzelnünk. Bár a második világháború után a nemzetközi politikai rendszer természetesen alapvetően megváltozott, mivel az európai világot a két szemben álló tömb határozta meg, de ezen belül a nemzetközi rendszer „multidimenzionális maradt” (GADDIS 1997, 284.).

Brook kelet-európai fogadtatása arra is felhívja a figyelmet, hogy a két tömb életében a kultúra, különösen pedig az elit kultúra milyen fontos szerepet játszott. Amint azt Vines büszkén összefoglalta zárójelentésében, az RSC kelet-európai turnéja

„diadalt aratott a nézőknél és a kritikusoknál is, bár a nyilvánvalóan erotikus részeket érte némi hivatalos kritika, különösen Romániában. [...] Kétségtelen, hogy ennek a produkciónak mindenhol hihetetlen hatása volt, ahol játszottuk.” (VINES 1972d)

Vines büszke kijelentése az öntömjénezésen kívül arra is utalt, hogy a kultúra az ideológiai és politikai harc részeként szolgált.

Ahogy arra az amerikai történész, John Lewis Gaddis figyelmeztetett, a két tömb álmainak komolyan vétele azért fontos, mert amikor emberek döntenek, „elképzeléseik alapján teszik ezt. Döntéseik megértéséhez szükségünk van arra, hogy komolyan vegyük azokat az elveket, amelyekben akkor hittek” (GADDIS 1997,

² A román helyzet érzékenységét jó mutatja, hogy az RSC vendégjátéka előtt pár hónappal tiltották be Lucian Pintilie *Revizor*-előadását. Mint azt Kántor Lajos írta, „a szemtanúk szerint kiváló, ám egy törpe szerepeltetésével Ceaușescu (illetve a pártilletékesek) félelmét haragját kiváltó *Revizor* öt előadás után az ország egyik első (ha nem legelső) színházában, a Bulandrában letiltották, az igazgatót, a nemzetközi tekintélyű Liviu Ciuleit pedig leváltották” (KANTOR 1997). Lásd még MALIȚIA 2009.

³ Az ellenőrzésre vonatkozó feljegyzést sem a MOL-ban, sem pedig az ÁBTL-ben (eddig) nem találtam.

⁴ A vita részletes feldolgozása szétfeszítené e tanulmány kereteit.

⁵ A Színházművészeti Szövetség vitát is rendezett erről 1973 elején, amelyről jegyzőkönyv is készült. Sajnos sem az OSZMI-ban, sem pedig a MOL-ban tárolt iratok között nem találtam meg.



287.). A hidegháború vége nem katonai vereség, s nem csupán gazdasági krízis miatt következett be, hanem „a legitimitás összeomlása miatt” (GADDIS 1997, 283.). Ehhez viszont abszolút mértékben fontos volt, hogy a rendszerváltók mit gondoltak önmagukról, rendszerükről és a vasfüggöny másik oldalán állókról.

Egy turné-előadás tökéletes eszköznek bizonyult az elképzelések és álmok utaztatására és megosztására. Pontosan ezzel járulhattak hozzá a kulturális cserék a szocialista tömb széteséséhez és a bipoláris világot szimbolizáló Fal leomlásához. Ideológiák terjesztésén kívül legfontosabb céljuk a két tömb közötti viszony bármilyen áron történő fenntartása volt. Még akkor is, ha ehhez saját rendezőik dedikációját kellett cenzúrázni. Hosszú távon ez már a tartós fellazítás és a folyamatos „image management” politikájához tartozott.

Brook produkciója és fogadtatása, úgy tűnik, megerősíti azt az előfeltevést, miszerint a hidegháború a hasonló értékek elválasztása mellett azok kapcsolata is volt. A „kapcsolat az elválasztásban” időszakában Brook „univerzális színházi nyelve” tökéletesnek bizonyult. Ahogy az MTI nyilatkozata is megállapította a budapesti vendéjáték kapcsán, „Brook ezzel a munkával közelebb került az egyetemes színházi nyelvezet megteremtéséhez, mint eddig bármikor” (MTI 1972, 6.). Ebben az összefüggésben Brook és Shakespeare „egyetemes (színházi) nyelve” tökéletes reakció (és egyben ellenmetafora) a retorikailag, politikailag és fizikailag szétszabdalt, de egyben egymásra utalt világra.

Brook *Álma* így olyan univerzális „üres (álm)térnek” bizonyult a különböző háttérű nézőközönségek számára, amelybe könnyedén álmodhatták bele egyrészt saját egyedi kontextusaikat, másrészt pedig a Másikat mint eltérő körülmények között élő, de hozzájuk teljesen hasonló lényt. Emellett Kelet-Európában az előadás (szimbolikus) menekülést is nyújtott a szocialista valóság kontextusából, azt feltételezve, hogy a szerelem, a színház, a szabadság, a képzelet, az emberi test és a szex ugyanazt jelenti a Fal mindkét oldalán. Amint azt az egyik hazai kritika az előadás utolsó jelenetével kapcsolatban meg is jegyezte: „vége a játéknak, az álomnak, sajnáljuk, szép volt, de most fogjunk kezét, köszönjük meg egymásnak a kellemes perceket, mielőtt a hétköznapiak rácsai újra összezáródnak” (SEREGI 1972, 17.).

HIVATKOZÁSOK

- ARGILES 1972 – J. D. K. Argiles levele E. V. Vinesnak, London, 1972. augusztus 4. The National Archives, London, FCO 34/149.
- BARNES 1971 – Clive Barnes: A Magical 'Midsummer Night's Dream'. *The New York Times*, 1971. január 24. 27.
- BOTH 1973 – Both Béla: Néhány észrevétel a színházi vitához. *Új Írás*, 1973/5. 110–113.
- BROOK [1968] 1972 – Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1972.
- BROOK 1972 – Peter Brook dedikációja a kelet-európai turné programfüzetében. Victoria and Albert Museum, Archive and Library Reading Room, Blythe House, London, Production File: *Midsummer Night's Dream* (Brook), 1972.
- BROOK 1974 – MSND at the Drama Desk: Peter Brook and Major Players Discuss the Production in New York. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*. Authorized Acting Edition: Glenn Loney. Stratford-upon-Avon, The Royal Shakespeare Company – The Dramatic Publishing Company, 1974, 23–33.
- BRYDEN 1974 – Ronald Bryden: A Drama Critic Introduces Peter Brook. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*, i. m. 16–20.
- CHTIGUEL 1990 – Olga Chtiguel: Without Theatre the Czechoslovak Revolution Could Not Have Been Won. *The Drama Review*, 1990/3. 88–96.
- DODSON 1972 – D. S. L. Dodson levele J. L. Bullardnak, London, 1972. november 14. The National Archives, London, FCO 34/149.
- GADDIS 1997 – John Lewis Gaddis: *We now know – Rethinking Cold War History*. Oxford, Calderon Press, 1997.
- HODGDON 1996 – Hodgdon: Looking for Mr. Shakespeare After "The Revolution": Robert Lepage's Intercultural *Dream Machine*. In *Shakespeare, Theory, and Performance*. Ed. by James C. Bulman. London and New York, Routledge, 1996, 68–91.
- JÜZL 1991 – Miloš Jüzl: Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1996/1. 31–51.
- KÁNTOR 1997 – Kántor Lajos: *Pintilie provokációi*. Kalligram, 1997. <http://www.kalligram.eu/Kalligram/Archivum/1997/VI.-évf.-1997-november-december-Roman-terseg/Pintilie-provokacioi>
- KENNEDY 1993 – Dennis Kennedy: *Looking at Shakespeare – A Visual History of Twentieth-Century Performance*. Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KOLTAI 1973 – Koltai Tamás: Hogyan jótsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendéjátéka után? *Új Írás*, 1973/2. 100–105.
- MALITA 2009 – Liviu Malita: Ceaușescu színházba megy. *SZÍNHÁZ*, 2009/5. http://www.szinhasz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35194:ceausescu-szinhaszba-megy&catid=30:2009-majus&Itemid=7
- MELCHINGER 1970 – S. Melchinger: Ein Sommernachtstraum. *Theater Heute*, 1970/10. 88.
- MOLNÁR GÁL 1972 – Molnár Gál Péter: Szentivánéji álom. *Népszabadság*, 1972. október 19. 2.
- MTI 1972 – Magyar Távirati Iroda: Budapesten szerepel a Royal Shakespeare Company. *Népszava*, 1972. október 17. 2.
- NICHOLAS 2001 – Lorraine Nicholas: Fellow travellers: Dance and British Cold War Politics in the Early 1950s. *Dance Research*, 2001/2. 83–105.
- REINELT 2001 – Janelle Reinelt: Performing Europe: Identity Formation for a "New" Europe. In *Theatre, History, and National Identities*. Ed. by Helka Mäkinen, S. E. Wilmer and W. B. Worthen. Helsinki, Helsinki University Press, 2001, 227–256.
- ROGERS 1974 – Hal Rogers: Company Manager, House-Father, And Stage manager for a Dream. In *Peter Brook's Production of William Shakespeare's A Midsummer Night's Dream for the Royal Shakespeare Company*, i. m. 99–102.
- ROGOFF 1998 – Irit Rogoff: Studying visual culture. In *The Visual Culture Reader*. Ed. by I. R. London and New York, Routledge, 1998, 14–26.
- SELBOURNE 1982 – David Selbourne: *The Making of a Midsummer Night's Dream – An Eye-witness Account of Peter Brook's Production from First Rehearsal to First Night*. London and New York, Methuen, 1982.
- SEREGI 1972 – Seregi László: Szex és cirkusz. *Egyetemi Élet*, 1972. november 8. 4.
- SHULMAN 1971 – Milton Shulman: Peter Brook's Flying Circus – A Dream of a Show. *The Evening Standard*, 1971. június 11. 14.
- VINES 1972a – E. V. Vines levele J. A. Dobbsnak, Moszkva, 1972. november 13. The National Archives, London, BW 1/606.
- VINES 1972b – E. V. Vines levele R. P. Martinnak, Budapest, 1972. augusztus 7. The National Archives, London, FCO 34/149.
- VINES 1972c – E. V. Vines levele John Argilesnek, London, 1972. augusztus 2. The National Archives, London, FCO 34/149.
- VINES 1972d – E. V. Vines levele Donald Logannak, Budapest, 1972. december 12. The National Archives, London, FCO 346149.
- WILLIAMSON 2002 – David Williamson: *Europe and the Cold War*, 1945–91. London, Hodder and Stoughton, 2002.