

hogy szélesebb történeti összefüggésekbe próbálja ágyazni a témát, ezért a katolicizmus 19. századi konfliktusait, elsősorban az egyházpolitikai küzdelmet is hosszasan tárgyalja.

A könyv hat tematikus fejezetre tagolódik. Az első mintegy bemutatja a konfliktusban részesnek tekintett feleket: a katolikus egyházat, a nemzetiszocialista mozgalmat, a hazai zsidóságot, végül a kormányzót és a kormányt, vagyis a korabeli magyar államhatalmat. A második fejezet az egyház „politikai arculatát”-t kívánja megfesteni: elsőként általánosságban vizsgálja a katolicizmus és a politika viszonyát, olyan periférikus területekre is elkalandozva, mint a klerikusok fegyverviselésének kérdése; majd részletebben is kitér öt irányzatra, amelyeket a korabeli papság soraiban azonosít: a legitimizmusra, a keresztényfasizmusra, a nemzetiszocializmusra, a keresztényszocializmusra és a nyilas-keresztes-hungarista mozgalomra. A harmadik rész az egyház viszonyulását mutatja be négy tényezőhöz: a nemzetiszocialista (nyilas) mozgalmakhoz, az államhoz és a társadalomhoz, a nemzetiségi kérdéshez, valamint a zsidókérdéshez. A negyedik fejezet a *Kulturkampf és Kirchenkampf* címet viseli, és a német szakirodalomban meghonosodott fogalmak segítségével kísérel meg értelmezni a magyar katolicizmus 1890 és 1945 között megvívott közéleti konfliktusait, kitérve az állammal folytatott házasságjogi küzdelmekre, illetve a protestáns felekezetekkel fenn tartott viszonyra. A következő, *Konkordátumok és egyházpolitika* című rész először a *modus vivendi* példájaként értelmezett 1933-as német konkordátumot, illetve a Szálasi Ferenc-féle, megvalósulatlan konkordátum-tervezetet mutatja be, majd Adolf Hitler kereszténység-felfogását, a német újpogányságot, továbbá XII. Piusz pápának a II. világháború alatt tanúsított magatartását tárgyalja. Az utolsó fejezet néhány esettanulmányt hoz az 1945 után politikai tevékenységük miatt felelősségre vont egyháziakról, majd statisztikák segítségével próbálja meg elemezni az 1890 utáni fontosabb társadalmi változások hatásait a katolicizmus helyzetére. Végül a terjedelmes melléklet következik, amely különféle táblázatok mellett huszonnégy forrászöveget tartalmaz.

A könyv számos olyan problémakört érint tehát, amelyek csak távolról, közvetetten vagy alig kapcsolódnak a tulajdonképpeni témához. Néhány, a szakirodalomból már jól ismert kérdés bőséges tárgyalása esetlegesnek tűnik, a fejezetek pedig nem igazán állnak össze szerves egésszé — a szerző nem is tesz kísérletet arra, hogy összegzésként levonja az általa leírtak tanulságait.

Egyes megállapítások kívül esnek a történet-tudomány jelenlegi konszenzusán, ami természetesen nem baj, az azonban igen, hogy a szerző rendre adós marad álláspontjának indoklásával. Az 1890-es évek magyarországi állam–egyház konfliktusát például következetesen kultúrharcként említi, noha azt ma már egyházpolitikai küzdelemként tartjuk számon, kifejezve a fokozati különbséget, hiszen a magyar államnak — Bismarck Németországgal ellentétben — nem volt célja az egyház teljes ellehetlenítése. Bizonyos állítások — például, hogy Teleki Pál halálának körülményei vitatottak lennének (79.) — csak a tudományos közegeken kívül értelmezhetőek, mások, mint hogy Mindszenty Józsefet „enyhe fajvédő-fasisztoid beállítódás” jellemezte volna (303.), letűnt időket idéznek. Érdekes, hogy a könyv nem tárgyalja részletesen a katolikusok német megszállás alatti embermentő tevékenységét, amiben nemcsak a nunciatúra vett részt, hanem a klérus soraiból is számosan. Végül a szöveg egyenetlenségeire is fel kell hívni a figyelmet: bizonyos pontokon a szerző a publicisztikára jellemző eszközökkel él, így például a két világháború közötti zsidóságról írt eszmefuttatásait a szövegdobozban Landesmann György főrabbi 1993-as nyilatkozatával illusztrálja. Nem világos az sem, hogy milyen olvasóközönségnek készült a munka, és milyen ismeretszintet feltételez. Az első fejezet például igencsak alapvető tudásanyagot közöl, és az oktatási segédanyag-funkciót látszik alátámasztani a szövegdobozok gyakori alkalmazása is. Ugyanakkor más szöveghelyek kevésbé ismert eseményeket, személyeket is köztudottként kezelnek, ahol pedig elkelhetett volna a segítség a kevésbé tájékozott olvasóknak. (*L'Harmattan*, Budapest, 2015)

KLESTENITZ TIBOR

A MI ORSZÁGUNK

Horváth Csaba fizikai színháza lenyűgöző látványosságával könnyen maga alá temetheti nézőjét. Rendkívül finoman keveri a realista igényű színház pszichológiai motivációkra érzékeny aspektusait a tánc, a mozgás absztrakt stilizációjával. Látványkonceptiójának magva egy improvizációs drámajátékra épül, melynek alapja egy hétköznapi tárgy (mobiltelefon, krumpli, cigarettásdoboz, akármilyen), amit az improvizálóknak úgy kell felhasználniuk, hogy a jelenetben nem jelentheti önmagát. Ezek a tárgyak lesznek a Horváth Csaba vezette Forte Társulat darabjainak szinte kizárólagos kellékei. A második világháború idején az élelmiszerhiánytól szenvedő

ikrek történetét feldolgozó Agota Kristof-regény adaptációjában, *A nagy füzet*ben a kellékek kizárólag zöldségek, a díszlet pedig krumplival megtöltött zsákokból épült fal, mely éppen folyamatos jelenlétével jelenti önmaga hiányát, a nagymama házának falát, kerítését, majd ugyanúgy kínzóeszközzé alakul, mint ahogy a póré-hagyma ostromra, abban a kegyetlen Agota Kristof-féle világban, ahol mindenki éhes és éhesen kínozik mindenkit. Hasonlóképpen működik a nagy ívű történelmi drámába oltott Rómeó és Júlia-történet variációját feldolgozó *Irtás*, melyben a hatalomtól megszédült Rómeó a saját családját is képes feláldozni a hatalom oltárán. A feudális hatalmi viszonyokat szimbolizáló föld először műanyag zsákokban, majd a darab közepétől a színpadon szétszórva jelenti a hatalom tárgyát, amivel a darab egyik csúcspontjában csak úgy labdázunk a hatalmasságok.

A Tar Sándor halálának tizedik évfordulójára időzített új darab is, melyet Keresztury Tibor Tar novelláiból és saját tárcáiból állított össze, folytatja a hatalmi mechanizmusok vizsgálatának tematikáját. A szocializmus végnapjaiban kezdődő történet szereplői a társadalom peremén élő emberek, akik nemcsak az előző, diktatórikus rendszer vesztesei, de a rendszerváltás utáni demokratikus átmenetben sem találják meg a helyüket. Ennek a rétegnek, akik a *selejtgyárban* építették a szocializmust, itták a pálinkát és *fusziban* éltek le a saját életüket, elfelejtettek szólni, hogy a rendszerváltással megszűnik az állami biztonság időszaka, és a fejük felett meghozott döntések hatására fenekestül felfordul az életük. A darab csetlő-botló főhőse Sipos, akit fel-alá küldözgetnek a felbomló szocializmus bürokráciájában, ahonnan kiverelkedve magát egy keserű tanulsággal kerül utcára: bár neki mennie kell, a vezetés marad; a gyárat bezárták, a helyi pártszervezetet feloszlatták, a munkásszálló helyén irodaházat építenek, ő pedig kénytelen hazamenni kicsi falujába, ahol a többszörösen kitüntetett kiváló dolgozó a biztonságot adó Párt helyén csak pártokat talál. A demokratikus átmenet egyetlen pillanatba sűrűsödik.

A *Te országod* olyan máig ható, jelentős kérdéseket feszeget például, hogy hogyan keresik a helyüket a szocialista egypártrendszer szabályrendszerében is csetlő-botló emberek a demokrácia kaotikus világában, és milyen eredménnyel szocializálják bele az új rendbe az utánuk következő generációt. Keresztury darabjának válasza mind a két kérdésre lesújtó. A gyárat, mely ugyanúgy a lerészegedés helye volt, felváltja a kocsmá, ahol tovább folytatódik az alkohol általi önfelszámolás, és az új generáció sem lesz megértő ezzel a csetlő-botló társadalmi

réteggel, mely hagyja, hogy a fölé magasodó hatalmasságok döntsenek a feje felett.

Keresztury groteszk és realista elemekből építkező darabja furcsa elegyet alkot Horváth Csaba stílusával az előadásában, még ha nem is annyira furcsát, mint Jeles András 80-as évek elején készült — majd jóval később bemutatott — műfaji kalandozásokra épülő, de végül is a szocialista munkás étoszt kifordító filmje, az *Álombrigád*, melynek a központjából ugyanez a társadalmi réteg néz vissza ránk. Míg azonban Jelesnél maga a történetmesélés problematizálódik, addig Horváth Csaba előadásában a történetmesélésnek a különböző módjai kerülnek feszültségbe egymással. Ugyanis a szocializmus munkásvilágának penészes realizmusa kerül szembe a Forte Társulat esszencializáló előadómódjával, ezért egy sajátosan disszonáns előadást láthatunk, mely leginkább a komikus jeleneteket erősíti fel, ugyanakkor néhol a Tar Sándor eszköztelen prózájából építkező dráma ízléstelen, koszos világát az előadás látványosságában túlságosan patetizálja.

Az előadás központi tárgyai a selejtgyár műanyag csövei, melyeknek a jelentése ugyanúgy megsokszorozódik, mint a korábbi munkákban használt tárgyaké. Egyszer mint munkapad, máskor mint a vonat kéménye, de természetesen van olyan jelenet is, amelyben a freudiánus nézőknek nyújt primer élvezetet. Bár a motívumválasztás nem emeli ki direkt módon a darab központi problematikáját, mint az *Irtás*-ban vagy *A nagy füzet*ben, mégis megnyitja a jelentések megsokszorozódására fogékony nézők asszociációs kedvét, hiszen a csövek szűk folyosóikkal finoman érzékeltethetik a beszűkült világban ragadt szereplők jelentéktelen létét, mely részeg irányíthatatlansággal halad szintén jelentéktelen nemlétük felé. (Forte Társulat / Tar Sándor — Keresztury Tibor: *A te országod*. Rendezte: Horváth Csaba.)

MODOR BÁLINT

BORGMAN

A film kezdetén római katolikus templomban vagyunk, éppen vége a szentmisének, amelyen csak a pap és a ministráns van jelen, egyetlen hívőt sem látni. A lelkipásztor gyorsan átöltözik, puskát vesz magához és két társával — kezükben fejsze és csákány —, valamint egy kutyával izgatottan rohannak az erdőbe. Egy tisztáson gyors, türelmetlen mozdulatokkal ásni kezdenek, mintha életre-halálra keresnének valakit. A hajléktalan öltözetű Borgman a föld alatt húzódik meg, de észlelve a veszélyt, elmenekül, értesítve két társát is. Megnyugodva, táskával