

alakulást, mely majd az új Európa elvei jegyében beilleszti a gemán népek közösségébe az új Norvégiát. Egyben megszüntették Svédországnak azt a szerepét, hogy a svéd diplomácia képviselte Berlinben a norvég érdekeket. A svéd sajtó kellemetlenkedő megjegyzésekkel kísérte a norvég változást s hangoztatta, hogy a tekintélyi elv összeegyeztethetetlen az északi népek gondolatvilágával. Német részről ezeket a nézeteket rendkívüli eréllyel visszautasították s egyben hangoztatták, hogy Svédország igen árt magának nem is nagyon titkolt angolbarát magatartásával. Ugyanakkor viszont enyhülés jeleit látják abban, hogy a svéd közvélemény bizonyos aggodással fogadja Cripps nagy orosz-barát propagandáját s félti Svédország jövőjét az európai rendezés orosz elképzelésétől.

GOGOLÁK LAJOS

A NEMZETI SZÍNHÁZ SZÁZ ÉVE

A SZÍNÉSZETTÖRTÉNETI kutatás célját és módszerét csak az utóbbi két évtized tudományos vizsgálódása tisztázta teljes világossággal. A pozitívizmus kora, amely a színészettörténeti kérdéseket először vetette fel, szellemi beállítottságánál fogva nem volt alkalmas arra, hogy ezt a sajátágosán bonyolult, sokrétűen összetett, szövevényes tudományágat módszerében tisztázza. A színházban, mint szellemi jelenségben a legkülönbözőbb elemek vetődnek elénk: színészi alakítás, drámai szöveg, díszlet, világítás, színpadi ruha és gépezet s mindezek mögött az író, a rendező és az igazgató tevékenysége. A műsorpolitika művészi és gazdasági vonatkozásai, a kritika és a közönség tetszése, mint irányító tényezők, a drámaíró látszólagos művészi és társadalmi különállásával, de mégis a színházhoz kapcsolódó szálaival, ezer kérdést ontanak a kutató elé. Hogyan is lehetett volna ezt a rendkívül heterogén, sokszínű és különböző törvények által irányított tényezőkből előálló jelenséget összefogni és megoldani olyan korban, amely a tudományos vizsgálódás végső célját az adattömegek felkutatásában, hitelesítésében és rögzítésében látta...

A pozitívista történettudomány a színészettörténetet mint az általános művelődéstörténet egyik kevésbé jelentős ágát fogta fel s míg egyrészt tárgyi adatait szárazon leltározta, addig szellemi vonatkozásait irodalomtörténeti és esztétikai kategóriákba erőszakolta. A jelenség belső szerkezete, sajátos élete és szellemi háttere egyáltalán nem érdekelte.

Csak a modern szellemtörténeti vizsgálódás tudott mélyebben rávilágítani a színészettörténet problémáira, csak az új tudomány próbálta a jelenség szerteágazó szálaait egységbe foglalni. De még a szellemtörténetnek sem sikerült volna megbirkózni ezzel a rendkívül nehéz feladattal, ha időközben más oldalról nem tisztázódnak a színjáték elemeinek összefüggései. Bármiylen furcsán hangzik ugyan, de a modern színészettörténet igen sokat köszönhet a világháború utáni színpadi szecesszió kísérleteinek, amely akarata ellenére nem művészi, hanem tudományos eredményeket hozott. Az ismeretelméleti színjátékok, a színpadnak drámai problémává való avatása, a pirandellizmus, az expresszionista és futurista próbálkozások művészi megoldások helyett tudományos eredményhez vezettek: a színjátszás ön tudatosításához. Ennek az egész kornak drámaírói, rendezői és színészi mozgalmait ma már nem vizsgálhatjuk művészi szempontból, hanem egy művészet önmegismerésére irányuló tudományos, esztétikai próbálkozásait kell látnunk bennük. Művészi eredményeket nem hoztak, de tisztázták az író és a színész

viszonyát, a díszlet és a világítás szerepét, a ruhák és a kellékek fontosságát és élesen világítottak rá a közönség és a színpad kapcsolatára.

A színházi szerkezetének megvilágítása rendkívül termékenynek bizonyult a színésztörténet számára. Megoldotta ugyanis azokat a módszertani nehézségeket, amelyek a kutatót eddig megakadályozták az anyag áttekintésében és rendszerezésében. Nyilvánvalóvá vált, hogy a színházi anyaghoz nem közelíthetünk sem az irodalomtörténet, sem az általános esztétika ismert módszereivel, hanem problémáit csak az önelvűség jegyében oldhatjuk meg. Áll ez a jelenség szinkronikus egészére és diakronikus, történeti fejlődésére egyaránt. A színésztörténet tehát nem színészek életrajzi adalékai-ból, nem az előadott darabok, a színházépület és a színpadképek adatsorozatából, nem a dráma filológiai vonatkozásaiból áll, hanem a színháznak, a színházi kultúrának s ezen belül a színházi életnek mint szintézisnek mindent egységbe foglaló történetét adja. Ebben az értelmezésben a színházi elemeknek különállása megszűnik, minden mozzanat csak az egészhez való viszonyában és más mozzanatokhoz való kapcsolatában kap értelmet és jelentőséget.

A Nemzeti Színház történetét sem lehetett addig tudományosan megoldani, míg egyrészt a részletkutatások fel nem tárták a szükséges történelmi anyagot, másrészt a módszertani kérdések nem tisztázódtak. A színház történetét először Bayer József dolgozta fel 1887-ben, »A nemzeti játékszín története«-nek két hatalmas kötetében. Vállalkozása azért volt rendkívül merész, mert az ő korában még az anyagot sem kutatták fel. Ennek ellenére ő egyszerre két feladatot próbált megoldani hatalmas munkájában: megkísérelte az anyagot összehordani és az adatok rendkívül nagy tömegét rendszerezni. Ez a hatalmas munka a maga korában valóban döntő jelentőségű, rendkívüli teljesítmény volt. Adattömege kincsebányója lett a későbbi kutatóknak, de hatalmas apparátusa, a feltárt anyag rendkívüli méretei és a megoldatlanul maradt problémák nehézségei bizonyos fokig mindenkit elbátortalanítottak, aki Bayer József után a Nemzeti Színház történetéhez ismét hozzá szeretett volna nyúlni.

Bayer József vasszorgalma és akarata nem tudták pótolni a világos célkitűzést és módszerességet. Nem látta világosan a színésztörténet rendszerét, módszerét, alapelveit és így természetesen nem tudta anyagát elvszerűen elrendezni. Ez nem az ő hibája, hanem a koré, hiszen nemcsak hazájában, de a külföldi szakirodalomban sem található útbaigazító példákra. Ami a kor lehetőségeiben adva volt, azt a maga körében tökéletesen megoldotta. Az anyag heterogén elemei azonban különállnak művében, nem sikerült megtalálnia azt a közös alapot, amelyen a tárgyi emlékeket, műsorpolitikai mozzanatokot, a drámaíró, a rendező, a színész és díszlettervező alkotásának művészi vonatkozásait egységbe kapcsolódnak. Semmi sem jellemzőbb erre, mint az a körülmény, hogy a drámairodalom történetét még tisztán irodalmi elgondolás alapján, a színháztól függetlenül, de az egyetemes irodalomtörténettől is különválasztva tárgyalja a „Magyar dráma-irodalom története”-ben.

Bayer József halálával a magyar színésztörténeti kutatás úttörője és legszorgalmasabb művelője dőlt ki. Majdnem félszázadon keresztül senki sem mer az első magyar színház történetéhez nyúlni és még a doktori értekezések között is csak 1931-ben találkozunk eggyel (Bíró Lajos Pál: A Magyar Nemzeti Színház története 1837-től 1841-ig), mely négy évet ölel fel vázlatosan a színház történetéből.

A Nemzeti Színház megnyitásának századik évfordulója aztán ismét a színház történetére irányítja a kutatók figyelmét. 1937-ben jelenik meg Magyar Bálint népszerű kis összefoglalása a Magyar Szemle Kincsestárában és Rédey Tivadar nagybobszabású munkája az Egyetemi Nyomda kiadásában.

Rédey Tivadar munkája rendkívül alapos és rendszeres kutatás gyümölcse, de inkább a művelt nagyközönség részére készült összefoglalás. A kiadvány célja megkívánta és megengedte, hogy a dokumentáló anyag sérthet elhagyja és csak a fejlődés folyamatos elbeszélésére szorítkozzék. Adatainak pontosságával, könnyed, friss stílusával

és szemléltető képanyagával tökéletesen megfelelt a könyvkiadói célban meghatározott műfaji követelményeknek. A munka azonban egyelőre csonka, mert a Nemzeti Színház történetét csak az Opera kiválásáig tárgyalja.

A centenárium alkalmával azonban a Magyar Történelmi Társulat olyan hatalmas tudományos munka tervét vetette fel, amelyben nemcsak a történelmi fejlődés filológiai pontosságú rajza, hanem a bizonyító anyag nagy része is napvilágot láthat. Ennek a rendkívül nehéz feladatnak a megoldására vállalkozott Pukánszky Kádár Jolán „A Nemzeti Színház száz éves története“ első két kötetének kidolgozásában. Az első kötet a történeti rész folyamatos elbeszélését adja, a második, amely már két évvel ezelőtt megjelent, a Nemzeti Színház fontosabb iratait tartalmazza. A harmadik, befejező kötet: a Nemzeti Színház száz éves műsora, Hajdú László munkája, a közeljövőben jelenik meg.

Pukánszky könyve a modern színészettörténeti kutatás minden eredményének felhasználásával készült. Több mint harmincezer előadás, több mint százezer akta és félszázezer kritika végtelen adattömegéből egységesen és áttekinthetően bontakozik ki előttünk a Nemzeti Színház száz éves története. A művet színháztudományi önelvőség, történetírói rendszeresség és páratlan ökonómia jellemzi. Nem kívülről erőszakolt szempontokkal és idegen tudományok módszerével közeledik az anyaghoz, hanem a mű beosztását is belülről fejt ki. „A szétágazó fonalak egybefogására a vezető szempontot a Nemzeti Színháznak mint nemzeti intézménynek a vizsgálata adta meg — mondja az előszóban. — Igyekeztem nyomon kísérni, hogy milyen fejlődésen ment át az a hivatástudat, amelyet az alapítók szándéka a színház elé szabott s hogy épült hagyománykinccsé a színház teljesítményeinek java. Főszempontom volt annak a vizsgálata, hogy egyes korokban mennyire töltötte be a színház ezt az elébe szabott hivatást, mennyire becsülte ezt a folyton gyarapodott hagyományt s ezzel milyen szerepet játszott a nemzeti szellem és nemzeti művelődés kialakításában.“

A történeti feldolgozás gerincét tehát színházpolitikai és műsorpolitikai mozzanatok adják, mivel ebben jut kifejezésre leginkább a színház nemzeti hivatása. A tárgyalás azonban nemcsak a szorosán vett művészi teljesítményre szorítkozik, hanem szélesen kapcsolódik a színház munkája köré vázolt kortörténeti képhez. Így villannak meg előttünk a közvélemény és a színikritika visszahatásai, de megvilágosodnak a színház gazdasági gyökerei is, melyek sokszor döntően befolyásolták a színház sorsát.

Legnehezebb volt megrögzíteni azt a múltó benyomást, amely röpke hangulatszerűsége ellenére mégis csak a színház szellemi lényege, s amelyben minden gazdasági, személyi, politikai és kulturális erő végső, művészi fokon nyilatkozik meg: az előadást. Anélkül, hogy a szerző túlságosan belemerülne egy-egy művészi produkció részletes elemzésébe, a megvillantott képekből híven bontakozik ki előttünk egy-egy rendezői elgondolás, színészi alakítás, vagy az együttes össz játéka.

Az anyag tagolása nem a szokványos politikai fordulatokhoz igazodik, még csak nem is a színház fejlődésének külső eseményeit (a népszínmű kiválása, az opera önállósulása, az épület lebontása stb.) követi, hanem az intézmény belső fejlődéséből indokolja. A korszakokba való beosztást egyszerre több szempont is igazolja; így az igazgatók működési ideje, műsorpolitikai egység, meghatározott stílustörekvés és szervezeti mozzanatok. Ezért tárgyalja „Előzmények“ címen a játékszíni eszme első felbukkanását Unghváry János röpiratától (1779) kezdve, Kazinczy, Kelemen, Kultsár, Fáy, Széchenyi és Földváry eszmei harcán, a vándortársulatok és a budai színjátszás történetén keresztül a Nemzeti Színház megnyitásáig.

„Az önkormányzat kora“ 1852-ig Bajza, Bartay és Erkel irányító szerepe mellett az induló színház műsorának differenciálódásával, az idegen drámairodalmak szerepével, az opera és a balett virágzásával, az eredeti magyar vígjáték, történelmi dráma és népszínmű felbukkanásával foglalkozik. Szemléltető képet kapunk a kor nagy színészi egyéniségeiről is.

„Az új szervezet kialakulása“ címen 1873-ig, Szigligeti igazgatói fellépéséig kapunk képet. A szabadságharc utáni műsorpolitika és igazgatói bizonytalanságok vonalán az operett és az opera szerepe, az első Wagner-előadások, nagy külföldi színészek vendéggjátékai, Shakespeare, Schiller, Goethe, a francia klasszikusok és a francia társadalmi dráma lépnek előtérbe a szervezeti kérdések mellett.

A legérdekesebb és legizgalmasabb az az időszak, amely „Aranykor“ címen 1873—1894-ig Szigligeti Ede és Paulay Ede igazgatóságát öleli fel. Szigligeti itt egészen új megvilágításba kerül. Nem mint darabgyáros, hanem mint a nemzeti kultúra öntudatos képviselője lép elénk. Paulay Ede sokszor hangsúlyozott, de részletesen soha ki nem fejtett széleskörű művészi elképzelése sohasem valósulhatott volna meg Szigligeti Ede kezdeményezései nélkül. E két hivatott igazgató művészi programja, igazgatói céltudatossága és a nemzeti kultúrába vetett hite valóban szorosan kapcsolódik egybe az „aranykorban“.

Paulay Ede halála után egészen a világháború végéig a Nemzeti Színház hanyatlásának vagyunk tanúi. A magánszínházak versenye, az egymást sűrűn felváltó epigonok sora, a Paulay által kiépített műsor szétzüllése és a színháznak a Népszínházba való átköltözése megingatják hivatásának alapjait.

Az utolsó fejezet az „Örök Nemzeti Színház“ címen Ambrus Zoltán, Hevesi Sándor, Márkus László, Vojnovich Géza és Németh Antal korát tárgyalja. Ez az egyetlen fejezet, ahol úgy érezzük, hogy a történelmi tárgyalásba, ha még oly halványan is, szubjektív szempontok kerültek. Különösen Hevesi Sándorral szemben néha kissé elfogult megjegyzéseket olvasunk, mikor a szerző igazgatói működését foglalja össze. Viszont ezt a kedvezőtlen ítéletet nem egészen indokolják a részletező tárgyalás adatai, amelyek alapján az olvasó más következtetésekre hajlanék. Hevesi mozgalmas műsorpolitikája és rendezői eklekticizmusa indokolható lett volna a korabeli színházi mozgalmakból, üzletszerűsége az akkori kultuskormány rákényszerített programjából, az angol irodalom kelleténél erősebb szóhoz juttatása az igazgató egyéni tanulmányaiból. A Shakespeare-műsor erős kibővítése sem színészpédagógiai, sem közönségnevelési szempontból nem kifogásolható. Hiszen állandó magyar drámairodalmi hagyomány híján minden korszak műsorpolitikája igyekezett külföldi támasztékot is keresni. Hevesi sok igazgatói tévedése ellenére kiváló színészpédagógus és rendező volt és a pszichológikus színjátszás nemzeti színházi meghonosításában is igen nagy érdemei vannak.

Minden fejezetet szervesen kapcsol egybe a neves színészek és színésznők működése, az egymástól átvett szerepek művészi vonala és az ebben folytatódó és mindinkább gazdagodó színészi hagyomány. Ugyanígy fejlesztik tovább az igazgatók a drámai műsort, így bővül meg a színház programja állandó műsordarabokkal, amelyek a „Bánk bán“, „Az ember tragédiája“ és a „Csongor és Tünde“ köré csoportosulnak. A szép magyar nyelv és a művészi színjátszás mint színészi hagyomány, a magyar drámairodalom értékeinek ébrentartása mint irodalmi hagyomány, a nagy külföldi drámaírók alkotásai mint európaiságunk hagyománya vonul keresztül a Nemzeti Színház történetén és ez a szellemi hagyománykincs tartja fenn személyi változások, politikai rázkódtatások és gazdasági válságok között is az Örök Nemzeti Színházat.

A történeti munkák célja nemcsak a múlt továtűnő emlékeinek felkutatása és megrögzítése, de öntudatra ébresztés és így tanítás is. A múlttá váló jelen nemcsak halál, elmúlás és befejezés, hanem a jövő útját kijelölő pillanat, amelyben az eljövendő idő mosolya és könnyei szunnyadnak. Az egyén és a közösség öntudata éppen azt jelenti, hogy ismeri a megtett utat, létének minden percében átéli múltjának meghatározó erőit és világos látással vállalja feladatát, sorsát, hivatását.

Az intézmények öntudatát vezetőiknek kell vállalniok. A Nemzeti Színház múltja is megszabja a színház hivatását, nemcsak az alapítók szándékából, hanem sokkal inkább a száz év alatt kicsiszolódott személytelen törekvések erejével. A múlt minden tévedése és eredménye egyaránt értéket jelent annak, aki vállalni akarja és tudja, vagy akinek vállalnia kell a Nemzeti Színház sorsát.

Száz esztendő elég idő ahhoz, hogy egy intézmény hivatástudata kialakuljon és munkájából olyan hagyománykincset gyűjtsön magának, amely ezt a hivatástudatot kifejezi. Kérdés, kielemezhetők-e a Nemzeti Színház történetéből olyan irányelvek, amelyek a múltból a jövő felé világitanak és megszabják a további utat?

A Nemzeti Színház hivatását csak bizonyos személyi feltételek között teljesítheti. Ilyen az igazgatónak minél nagyobb fokú személyi függetlensége, politikai, gazdasági és művészeti befolyásoktól való mentesítése. Túl-ságos erősen érvényesülő minisztériumi ellenőrzés, aprólékos számvevősségi beavatkozás, hivatalos tényezők befolyása a művészszerződés szerződtetésére és foglalkoztatására, a Színművészeti Tanácshoz, vagy Drámabíráló Bizottsághoz hasonló szervek műsorbénító tevékenysége súlyos akadályokat gördítenek a Nemzeti Színház vezetője elé. Az intendáns is csak abban az esetben nyújthat segítséget a színháznak, ha, mint Podmaniczky Frigyes báró esetében, mentesíti az igazgatót az adminisztráció terhes munkájától, vállalja a politikai támadások mindenkori pergőtűzét és szabad kezet enged az igazgató művészi elgondolásainak megvalósítására.

Az igazgató megbízatásának hosszú tartama is előnyt jelent a színház számára. Egy műsorpolitikai elgondolás megvalósítása, együttes nevelése, színjátszó stílus kialakítása, drámaírók munkásságának bekapcsolása és a közönség megszervezése csak hosszú évek munkájával érhető el. Hiába van nemzeti színházi hagyomány és gyakorlat, az intézmény önmagától nem működik, tevékenységének egységét csak olyan egyéniség biztosíthatja, akinek ideje van személyiségét kifejteni. Paulay halála után a színház hanyatlásának egyik fő okát éppen a színigazgatók gyors változásában kell keresnünk, viszont Ambrus Zoltán magas színvonalú programot tudott volna megvalósítani, ha igazságtalanul nem távolítják el oly hirtelen a Nemzeti Színház éléről.

A Nemzeti Színház hivatásteljesítésének anyagi feltételei is vannak. Széleskörű kulturális feladatát csak úgy tudja betölteni, ha anyagilag nincs kiszolgáltatva a közönség kénye-kedvének, s egy-egy produkció megvalósításakor nem kell kicsinyes pénzügyi kérdésekkel törődnie. A klasszikus és a régi magyar műsor előadásai sokszor nem kecsegtetnek anyagi sikerrel, de a darabok bemutatása mégis elsődrendű kulturális érdek. A Nemzeti Színház ilyenirányú hagyománymentő és ápoló tevékenységét segíti elő az állami szubvenció. Ez az állami támogatás azonban nem mentesítheti az igazgatót a közönség ellenőrzése alól. A közönség tetszése vagy nemtetszése ugyanis fontos tényezője a színház életének még akkor is, ha a színház nem függ anyagilag teljesen a közönségtől. A közönségben feltételezni kell bizonyos kulturális érdeklődést, amelyet anyagilag ki lehet és ki is kell használni. A megfizetett kultúrtermék, tehát például egy kasszasikert hozó „Bánk bán”-előadás nagyobb kulturális eredmény, mint ingyen közönségnek nyúj-

tott drámatörténeti sorozat. A szubvenció megvonása viszont a színház elüzletiesedéséhez vezethet, mint Hevesi Sándor idejében, akit az akkori kultuskormány erre a végzetes útra kényszerített.

Az anyagi feltételeket azonban nemcsak a felső hatóságnak kell megteremtenie, hanem a színháznak is. Ezt a célt szolgálta a Nemzeti Színház bérletrendszere, amely különböző formában, mindig állandó közönséget és biztos anyagi alapot szerzett a színháznak. Mai túlfeszített szervezetével azonban a színház művészi színvonalát veszélyezteti. Minden darab, jó vagy rossz, egyforma elbírálásban részesül, végigfutja a 15—16 bérleti előadást, aztán lekerül a műsorról, mert már a következő bérleti bemutató tolakszik eléje. A sok bérlet tömegprodukciónak, hiányos előkészületekhez vezet, s a hiányosságok kritikáját a színház nem érzi, mert a bérlő kénytelen-kelletlen végigüli az összes bérleti előadásokat.

Végül a Nemzeti Színház hivatásteljesítésének művészi feltételei is vannak. A hagyományosan kialakult műsor gerincét a magyar drámairodalom adja meg. Egyrészt a modern magyar dráma ápolása és nevelése, másrészt a múlt drámairodalmának minél gazdagabb aktualizálása. A múlt drámairodalma nem merül ki Katona, Vörösmarty és Madách három nagy alkotásában, hanem más felújításokra, átrendezésekre, vagy átdolgozásokra ad alkalmat. Az új magyar drámairodalommal szemben akkor teljesítené hivatását a Nemzeti Színház, ha drámaírókat nevelne és bölcs dramaturgiai vezetéssel új magyar drámák megszületését segítené elő.

A külföldi drámairodalom ugyancsak szerves része a színház műsorának. Nemcsak a klasszikusok, hanem a modern külföldi drámairodalom is. Ebben az egyes igazgatók eltértek egymástól egyéni ízlésük vagy irodalmi tanulmányaik szerint. Így Paulay a francia társadalmi drámát, Hevesi az angol drámairodalmat, Németh a kis népek irodalmát művelte, abban azonban egyetértettek, hogy a magyar Nemzeti Színháznak a magyarság európai kapcsolatait mindig fenn kell tartania.

A drámairodalmi program hagyományoszerű kialakulása mellett, sajnos sokkal csökevényesebb maradt a színészi tradíció. Még a világháború előtt van némi nyoma a szép magyar beszéd és bizonyos kialakult színjátszói stílus egységes gyakorlatának. A nagy színészek sora, ha sokszor öntudatlanul is, de hordozza ezt a szent megbélyegzettséget. Jászai Mari halálával azonban megszakad a folytonosság, s mai színjátszásunk már kétségbeejtően gyökértelen. Nagyjaink a sztárok magányosságában élnek, s nem éreznek semmiféle kapcsolatot sem élőkkel, sem holtakkal, önmagukban zárt, rokontalan egyéniségek, akik nem is érzik különállásuk sivárságát, magányosságuk tragikumát. Bizonyára már az előző nemzedék is bűnös, mert nem nevelte őket, s ők is bűnösök, mert nem nevelnek utódokat. Hibás ebben a Nemzeti Színház, de még hibásabb a Színművészeti Akadémia, amelynek a színészi hagyományokat legalább a szép színpadi beszéd fokán ápolnia kellene.

Nemzeti hagyományokról beszéltünk. Ha azonban végigtekintünk a Nemzeti Színház százéves történetén, hagyománykincsében ott él egy örök vágy, örök törekvés: az európaiság is. Nem nemzetietlen, internacionális elkívánczolás a hazai földről, nem megtagadása a múltnak, vagy megszaladás a sors elől, hanem olthatatlan szomjúság a nagy és szerencsésebb népek kultúrája után. Felismerése örök emberi értékeknek a shakespearei magaslatoikon és sophokleszi mélységekben és hozzájuk idomulás, ha az alkotásban nem is, legalább a szemléletben, a csodálatban, a megértésben. S ez a meghajlás a Szépség előtt nem aláz le, hanem fölemel.

STAUD GÉZA