

narratíva, amelyre ironikus reflektálásokat is találunk a kortárs színházban (Pintér Béla, Mohácsi-testvérek).

Magát a darabot ugyan ma ritkán veszik elő, de a Kossuth-Görgei kérdés még egyszer előkerül a korszak drámaíróinál. Míg Illyésnél Görgeit inkább árulószerpben látjuk, Németh László *Az árulóban* (1954) azt is vizsgálja, hogyan lehet a vádat részben elismerve tisztázni a lelkiismeretet. Ahogyan azt már láttuk, a *Fáklyaláng* vitadráma, a második felvonás egy az egyben érvek és ellenérvek, két nézőpont összecsapása, ez a vonás később fellelhető Székely János és Sütő András drámáiban is. Ugyanakkor a korszak egyes kritikusi a darabot a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* folytatásának látják,²⁷ a *Bánk bán*hoz a *Fáklyaláng*ot Kossuth alakjának hősiessége és Józsa jellemzően tiborciként aposztrofált szerepköre is hasonlíthatja.²⁸

Ennek megfelelően Illyésből napjainkra a nemzeti ideológia kurzusírója válik, vita robban ki személyének ellentmondásaiból, 2013-ban pedig az

MTA bezárhatja az Illyés-archívumot, a hagyaték tehát már nem található meg egyetlen jól kutatható tárhelyen.

A bemutatót követően az '50-es években dömpingje van a *Fáklyaláng*nak, Szegeden, Szolnokon és Debrecenben is játsszák közel ugyanabban az évben (Szeged, Szolnok, Debrecen (1953), Győr (1954), de Illyés át is dolgozza a kritikák „javaslatainak” mentén, és '68-ban már ezt a verziót játsszák. A következő boom a '60-as évek végén következik (Veszprém, Katona József Színház, Miskolc, 1967–68.) – a szabadság levegőjével újra elő merik venni a darabot. Kérdés, hogy miért „lobban fel” '68-ban ismét a *Fáklyaláng*, ki és miért rendeli el? A '70-es évek folyamán még elvélve játsszák a darabot (Békéscsaba, Budapest, Győr, Debrecen), utána viszont sokáig egyáltalán nem. Legközelebb 2002-ben találjuk műsoron, de többé nem azokban a színházakban, amelyeket a kritikaírás vagy a színháztörténet-írás kiemelkedő jelentőségük okán követ figyelemmel.

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

A kopasz énekesnő 1967-ben

Gergely Géza: A kopasz énekesnő, 1967.¹

Az elemzés módszertana

Jelen elemzés igen jól demonstrálja a mai színház-történeti kutatás mint történeti diskurzus problematikus pontjait. Mivel olyan előadás képezi az elemzés tárgyát, amelyet az elemző nem láthatott,² az előadás újrateremtésében teljes egészében másodlagos forrásokra kell támaszkodnunk. Ebben az esetben látványosabban nincs esélye a korhű rekonstrukciónak – akkor járunk el korrekt módon, ha újrateremtésről, újraélesztésről, újrafeltalálásról gondolkodunk, illetve, ha elismerjük, hogy ezzel sosem az eredetit, hanem az egykori előadás egy verzióját hozzuk létre.³

Újrateremtés alatt olyan hermeneutikai folyamatot értünk, amelyben egy-egy újabb adat felbukkanása újabb értelmezésre késztet, az addigi tudás újraértékelésére, és amelynek ekképpen nincs végső állapota. A folyamat eredménye egy háló, amelynek kapcsolódási pontjai esetében mindig fennáll az újraprendezés lehetősége, és az egyes adatok

értelmezési mezejét megnöveli, hogyha továbbszövődő hálóban gondolkodunk, amelyben a kapcsolódási pontok új adatokat hoznak létre, megnövelve ezzel a korábbiak mobilitását. A háló különféle dokumentumok adatait tartalmazza, illetve hozza mozgásba: szöveges és képi adatokat, illetve ezek különféle kombinációit. Első látásra a képek rejtik magukban a színházszerűséget, a performatív dimenziót, de mint később látni fogjuk, a performativitás más adatokra is vonatkozhat.

A háló metaforáját alkalmazva a fényképek mint dokumentumok használatára azt látjuk, hogy a színházi fotó mint képről készült kép (Balme)⁴ önmagában sosem elégséges dokumentum, hiszen mindig valamilyen (ideologikus) színházi és/vagy fotográfiai konvenció szerint örökíti meg a színpadi eseményeket. Ennek rajzolatát segít felfedni az a tény, hogy a korabeli fotók még mindig beállított („megrendezett”)⁵ fotók voltak, tehát nem lehetett spontánul ellesett pillanatokot megörökíteni, hanem ki kellett választani és „megfagyasztani” azokat

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

² A kopasz énekesnő, Bemutató dátuma: 1967. 02. 21, a bemutató helyszíne: Marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Stúdió terme, Rendező: Gergely Géza, Szerző: Eugène Ionesco (Eugen Ionescu), Fordító: Gera György, Kísérőzene: Szabó Csaba, Díszlet- és jelmeztervező: Kemény Árpád, Társulat: negyedéves végzős diákok osztálya, Színészek: Brătescu János (Mr. Smith), Kiss Ildikó (Mrs. Smith), Tóth-Páll Miklós (Mr. Martin), Bartis Ildikó (Mrs. Martin), Rác Mária harmadéves h. (Mary, a szobalány), Geréb Attila, másodéves h. (A tűzoltóparancsnok).

³ V.ö. Maggie B. Gale- Ann Featherstone: The Imperative of the Archive. Creative Archive Research. In: Baz Kershaw és Helen Nicholson: *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011. 23.

⁴ „Akárcsak a színház maga, a színházi fotó is mindig egy képnek a képe (an image of an image), hiszen sosem egy talált és autentikus valóságdarabot reprezentál, hanem olyasvalamit, amit már előzőleg megformáltak és színpadra állítottak.” Christopher Balme: *Introduction to Theatre Studies*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. 106.

⁵ A „megrendezett fotó” kifejezést Soulages használja Jean-Claude Lemagny nyomán, a „szubjektív, kidolgozott, autonóm fotókra”, szemben a „közvetlen fotóval”, amely a riportfotó, portré és tájkép esetét jellemzi. A kettő közti különbséget jól megragadja az alábbi kijelentés: „... a »közvetlen fotográfiát« a fénylő tárgy írja, míg a »megrendezett fotográfiát« az alany írja, mint valami felvilágosult uralkodó.” (Francois Soulages: *A fotográfia esztétikája*. Ami elvész és ami megmarad. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011. 69.) Ebben az időben a színházi fotó olyan megrendezett fotó, amely nem vállalja fel megrendezetségét. Az ellenpólus pedig a színházi művészfotó, amely később jelenik meg. E kérdéshez lásd még: Ungvári Zrínyi Ildikó: Testreprezentációk és előadásnyelv a 40–60-as években. In: Lázok János – Ungvári Zrínyi Ildikó (szerk.): *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története*. Marosvásárhely, UartPress, 2011. 74–94.

²⁷ Hubay Miklós: *Fáklyaláng – Illyés Gyula színműve a Katona József Színházban*, *Népszava*, 1952.12.28.

²⁸ A *Bánk bán*, *Az ember tragédiája* a magyar drámatörténetben állandó autoritás: hozzájuk hasonlítani egy-egy drámát legalizációt jelent, és gyakran olyan művekkel is előfordul, amelyeknek az említett darabokhoz semmi közük.

a momentumokat, amelyeket a fotós, esetleg(esen) a rendező fontosnak gondolt az előadásban.⁶ A fotó így mindig is a kulturális kontextus ideológiáját reprezentálja, ez azonban nem zárja ki azt, hogy ne lennének más perspektívák is, hiszen a színházi fotó *performatív lenyomat*, amelyben, mint korábban meghatároztuk, a performatív arra vonatkozik, ahogyan a test performálja önmagát, azaz színre viszi önmagát bizonyos konvenciók, társadalmi szabályok szerint.⁷ A színházi fotó egy performált helyzetnek az anyagi reprezentációja; ahhoz hasonlóan, ahogy az Austin-féle performatívum is mint nyelvi hordozó csak beszédkörnyezetben válik teljes jogú performatívummá (tehát cselekvésekkel, gesztusokkal együtt jelenik meg), úgy a fotó által képi módon reprezentált testek és test-tárgy együttállások is csak az előadás performált és ugyanakkor beszélt közegében nyerik el értéküket. A fotó pedig komplex módon utal az előadás közegére, valamint létrejöttének tág kontextusára is, amennyiben olyan formanyelvet használ, amely adott életvilágbeli konvenciókhoz képest nyeri el identitását. Ilyen értelemben a hermeneutikai folyamatban vizsgált lenyomat nem tekinthető mechanikus lenyomatnak, hanem inkább nyomnak, a szó derri-dai értelmében: valamilyen távol levőre utal.

A performatívum létrejöttének, konvencióinak és társadalmi szabályainak kutatásakor derül ki az is, hogy abban az esetben, ha az ideológiai szűrő megakadályozza, hogy az előadás lényeges momentumairól fotó készülhessen (mert a fotózás már a realista nyelvhez idomult, az előadás fontos pillanatai azonban nem ebben a kulcsban születtek – tehát a fotó nem azt dokumentálja, amit elvárnánk, és ami újszerű az előadásban), ezeket kénytelenek vagyunk a performatívum más elemeiként, mentális képekként tételezni, amelyeknek a megképzésében más dokumentumok vesznek részt: leghasz-

nosabbak nyilvánvalóan a képiek, pl. esetünkben egy jelmezterv, amely stílust sugall, illetve olykor a szöveges dokumentumok is: színházi kritika (pl. egy-egy szemléletesen leírt gesztus⁸), rendezőpéldány, interjú, jelen esetben pedig az előadásban szereplő színész-diákok államvizsga-dolgozatainak elemzése, leírásai. (A kétségeket ekkor sem lehet kiirtani, hiszen semmi sem szavatolja, hogy csak ezek a képek léteztek az előadásról, és az sem elegendő érv, hogy a reprezentatív folyóiratok ezeket a képeket közölték, hiszen könnyen meglehet, hogy ugyanabban a vakságban szenvedtek, mint az idejét múlt színház, és továbbra is a szokványosat akarják látni/láttatni.)

Nemcsak az említett dokumentumok segítenek újratemeteni a színházi előadást. Diana Taylor szemléletében az előadásban mindig kulturálisan elkötelezett testek szerepelnek, fontos tehát a „megtestesített kultúra” fogalmából kiindulni: Taylor olyan *repertoárról* beszél, amely a megtestesített gyakorlatot/tudást foglalja magába.⁹ Ennek az „efemer repertoárnak” a kitapintásához az adott kor performanszeit, gesztusait, mozgását, szóbeliségét, táncait, énekeit kell megvizsgálni.¹⁰ Esetünkben ez a kutatás támaszkodni tudott a diktatúra szertartásvilágát és testgrammatikáját vizsgáló tanulmányunkra,¹¹ továbbá pedig a mindennapi alternatív terek és a térbe íródó kulturális performanszok mikrotörténelmi szövetének kutatására.¹² Előbbiben az ünnepi felvonulás és testreprezentációi kerültek górcső alá, az utóbbiban pedig a színházi terek által megkövetelt testhabitusok, illetve az ünnepi terek, a meztelenkedés, a felszabadult testek megnyilvánulásai a '60–70-es években. Ezeket a jelenségeket érdemes akkor is figyelembe venni, ha az előadás éppen, hogy *nem* él a testviselés említett megoldásaival. Hogy miért nem, az a színházkulturális kontextusból derül ki: a realista konvenciók

lassan idejétmúltak tűnnek (ez olvasható ki K. Jakab Antal egy 1965-ös kritikájából¹³), a példaszerrű Teatrul Mic-beli román *Kopasz énekesnő* sem ezt az utat követi, ám ezt fel is rója neki a kritika.¹⁴ Kovács György, az intézet érdemes professzorának az a javaslata, hogy az előadást a legnagyobb realizmussal kell játszani; Gergely Géza, aki alkata és ambíciói szerint valószínűleg a román előadás megoldásaival rokonszenvezik, azt választja, hogy a realista nyelvet egyrészt a vigjáték fele tolja, másrészt pedig megtűzdeli automatizmussal, kinagyítással (a román előadás hatására). Nem használja tehát a köznap felzabadult test-diskurzust – erre egyébként a Ionesco-dráma korabeli olvasata sem sarkallja. A dráma ösztönvilágra vonatkozó utalásai tehát feltáratlanul maradnak, ehelyett hangsúlyossá válik a formanyelv keresésének folyamata. Magyarán, sokkal fontosabb volt kiizzadni egy hiteles abszurd formát, mintsem a hétköznapi beat-kultúra által ihletett, felszabadult világát a színpadra vinni, különösen, hogy ez itt most nemcsak oktatási feladatnak minősült, hanem az erdélyi magyar színház szószínházi hagyománnyal való küzdelmének fontos pillanatát jelentette.

Természetesen a dokumentumok nem tudnak hézagatlan narratívát létrehozni, ez esetben pedig vállalni kell a betöltetlen helyeket, a hálószerű képződést. A performatív dimenziót tehát a hálószerűen összekapcsolódó adatok teremtik meg. A közvetlen tapasztatból nem ismert, sokféle dokumentumból felélesztett-újratemetett előadások esetén egyik forrás sem lehet elsődleges a másikhoz képest: azonban mindegyik hordozónak megvan a maga előnye: a mozgásokról, színészi játékról a kritika, a díszletről és jelmezről, esetleg gesztusokról a fotó nyújthatja a legtöbb információt; az előadás ritmusáról, a színpad teljes képéről gyakran a rendezőpéldányból értesülhetünk. Az előadás stílusának, a nehezen kitapintható színészi játéknak a megragadása érdekében a színházkulturális környezetben kívül (a játszóhely képe, más Ionesco-e-

lőadások képei, az évadról szóló beszámoló) a kulturális-ideológiai környezetet is megvizsgáltuk, a korabeli folyóiratok képi reprezentációt, szokásgyakorlatait, a fentiekben említett efemer repertoárt, nem tévesztve szem elől azt a ténytet, hogy a Philther-projekt, amelyben az elemzés helyet kap, internetes felületen jelenik meg, tehát változatos vizuális információkat igényel.

Az egyes dokumentumok és adatok állandó egymáshoz való viszonyítása és hálószerű működtetése olyan performatív erőteret jelent, amelyben a dokumentumok elveszítik eredeti szószerintiségüket, és a szövegeknek is lehet performatív dimenziójuk. Ahhoz tehát, hogy az információk játékba vonódjanak, szükség van egy hermeneutikai alanyra, az értelmező párbeszéd résztvevőjére, aki megteremti a hálót, és játszatja az adatokat. Erre a kontextusra érvényes lehet Kiss Gabriella megállapítása, mely szerint a színháztörténeti adatok önmagukat performálják.¹⁵ Korábbi gondolatmenetünkhöz visszatérve egy beharangozó szövege is játékba kerülhet akkor, ha kontextusának részévé tesszük egyrészt a beharangozó napján megjelent politikai beszédet vagy a tévéműsor és a mozi kínálatát. Ebben a környezetben gesztusértéket kapnak a szöveges dokumentumok, maguk is performatív lenyomattá válva sűrű értelmezési mezőbe kerülnek. Az egyes adatok komplementer módon is viszonyulnak egymáshoz. Például a rendezőpéldány részben képi, részben szöveges anyaga korrigálja azt a fotók optikájából származó képetet, hogy a díszlet legfontosabb eleme, a stilizált kandalló a játéktér jobb oldalán helyezkedik el – a rendezőpéldányban található egyszerű skicc megmutatja, hogy középre tervezték. Egyébként szintén gesztusszerűen funkcionálnak a rendezőpéldány aláhúzásai és mozgásra, zenére utaló szövegei, amelyekből (de nem csak ezekből) kiolvashatjuk az előadás ritmusát.

Az értelmezési mező említett sűrűségét az is növeli, hogy a korszakban uralkodik még és már egyfajta kettős beszéd,¹⁶ amelynek sajátsága, hogy a

⁶ A kor tanúitól tudjuk (elsőképpen Kovács Levente rendezőtől), hogy az intézet rangos színházi fotósa, Marx József, nagyon is autoriter volt az ilyen pillanatok kiválasztásában és a beállításban – valóban úgy viselkedett, mint valami „felvilágosult uralkodó”. Feltehetőleg *A kopasz énekesnő* fotóit is ő készítette.

⁷ A performatív lenyomat kifejezéshez lásd még: Ungvári Zrínyi, i.m.

⁸ Az említett korszakban a kritika nemigen tartalmazza a gesztikus és testi jelek leírását.

⁹ Diana Taylor: *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham, NC and London: Duke University Press. 19–20. Idézi Jim Davis, Katie Normington and Gilli Bush-Bailey with Jacky Bratton, *Researching Theatre History and Historiography*, In: Baz Kershaw és Helen Nicholson: *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008. 94.

¹⁰ Taylor szerint az időtálló anyagú dokumentumok mellett (szövegek, épület stb.) ott van az efemer (tűnékeny) repertoár (beszélt nyelv, tánc, sport, rituálé). i.m. 93.

¹¹ Ungvári Zrínyi Ildikó: *Szertartás és intézmény. A színház előredől*. In: *Symbolon*, 2006, nr.11. 59–70.

¹² Ungvári Zrínyi Ildikó: *Test-képek és a dialogikusság 1954 és 1976 között*. Kézirat.

¹³ K. Jakab Antal a szóbanforgó kritikában a Stúdióban látott *Liliom* c., Kovács György által rendezett előadást bírálta, azt állítván, hogy az előadás „szabványgondolatokkal, sekélyes érzelmekkel és (...) szegényes kifejezési kultúrával” fertőz. K. Jakab Antal: *Apacsromantikából elégséges, Utunk*, 1965/46. sz.

¹⁴ Lásd Elvin kritikáját, amely szerint az előadásmódban a mindennapi természetességnek kellett volna uralkodnia. (Ennek ellenére az előadást még két évvel a bemutató után is telt házzal játsszák.) B. Elvin: *Cinci schite de I. L. Caragiale și Cîntăreața cheală de E. Ionescu (Ōt Caragiale-jelenet és Eugen Ionescu: A kopasz énekesnő)*. *Teatrul*, 1965/5. 55.

¹⁵ Elhangzott Kiss Gabriella *Katona József Színház – Nótóriusok* c. előadásában, 2013. ápr. 26-án a budapesti Philther-konferencián.

¹⁶ *A még és már* arra vonatkozik, hogy míg az ötvenes években erőteljes cenzúra létezett, valamint az a kíváncsi, hogy az eseményeket a hatalom szemszögéből láttassák, addig a hatvanas évekre a hatalom enyhítette az irodalomirányító nyomást –

sajtóban, a nyilvános térben megjelenő szövegeknek két címzettje van, egyrészt a tényleges olvasók/hallgatók, másrészt a cenzúra, illetve az ideológiai öröspozitot betöltő józan ész (ugyanis nem mindig külső cenzúráról van szó, hanem egyfajta öncenzúrázó józan észről, amely tudja, mi illik, mi a hivatalos verzió, mi kerülendő). Ezt a működést az olyan óvatos, körültekintő kijelentésekben látjuk, mint pl. „Aránylag »szelíd« abszurd dráma. Itt még nem igazán rossz a szerző közérzete...”,¹⁷ vagy: „... a mai kispolgári életforma... általános jegyeket mutat...”¹⁸ Ha efelől olvassuk újra a részletező harmadik kritikát, feltűnő, hogy szerzője az abszurd mindennapiságát bizonygatja, mintegy legitimálni próbálván, és úgy tünteti fel, mintha az abszurd csak divatos kifejezés volna valamire, ami már régtől fogva ismert.¹⁹ Ezekben a szövegekben és gesztusokban sok helyen nehéz különválasztani az ideológiai megbélyegzéstől való félelmet a tényleges út-keresés bizonytalankodásaitól – elemzésünk egyik nagy próbatétele ez. Sajátos beszédmódot képviselnek az intézet belső nyilvánossága számára íródott államvizsga dolgozatok (szakdolgozatok), ahol az irodalmat vagy színházat méltató általános kérdések szövegében rengeteg az ideológiai klisé (pl. „korunk hőse nem lehet tragikus”, „a kispolgár egyéniség nélkülségét szatirizálja”, „metafizikává absztrahált osztályszorongás”²⁰ „a tartalom és a forma dialektikus egységének mellőzése”²¹), amelyek gyakran általános ellenségképre utalnak, és amelyeket nyilvánvalóan a megfelelni-akarás mondat a szerzőkkel. A beszédmódok keveredését jól szemlélteti a következő mondat: „Az avangardet ma már nem lehet letagadni, messze túl van azon, hogy kuriozitásnak tűnjék. Ionescu Kopasz énekesnője és

A lecke tíz év óta, a felújítás óta, egyfolytában megy Párizsban, igaz egy nagyon kis színházban.”²² Nincs terünk itt a téma kibontására, csupán konstatáljuk az ambivalencia jelenlétét. Az ambivalens mondatok mellett pedig találunk egyértelmű közlésmódot is, pl. a szerepelemző részekben – ezek a szövegek az intézet belső szakmai nyilvánosságának szólnak, és néha utalnak e nyilvánosság eseményeire, vitáira.²³

Minden egyes adat újra- és újraértelemszi a feltetelezett egészt, az újraterelemzés és élővé tétel folyamatában egyes kijelentések, adatok többször is megfontolásra kerülnek. Eredményként olyan törekény elemzés születik, amely, mint fentebb állítottuk, semmiképpen sem tekinthető véglegesnek. Azonban az adatgyűjtés sokféle dimenziója valamiféle biztonságos alapot teremthet a jelennel is dialektizáló adatok újraterelemzésének folyamatában.

Az előadás színházkulturális kontextusa:

Ionesco *A kopasz énekesnő* c. ellenszínművét *Vígjáték egy felvonásban* alcímmel játszották a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet végzős diákjai. A Gera György fordította dráma bemutatóját (1967. február 21., kedd este 8 óra) az alkotók egybekötötték Tennessee Williams *Ez a ház bontásra vár* c. egyfelvonásosának bemutatásával.²⁴ Az „árulkapcsolás” oka egyrészt a darabok rövidege lehetett, másrészt talán a „védhetővé tétel” szándéka, hogy Ionesco formabontó szövege mellé konvencionálisabb felépítésű darabot állítsanak. A bemutató napján megjelent politikai beszéd is, a viszonylag szabadabb kulturális környezet, az enyhülés ellenére is azt bizonyítja, hogy még mindig létezik

ideológiailag kultivált ellenségkép.²⁵ Mint a közép-pontos rendszerek általában, ez sem tolerálja az alternatívákat.²⁶ Ezen a napon ez a bemutató volt az egyetlen színházi esemény.

A dráma előadásának kontextusát a drámai műfajokkal és színházi stílusokkal való kísérletezés, azok tanulmányozása határozta meg. Emögött feltehetőleg a sztanyiszlavszkiji lélektani realizmustól eltérő munkamódszer keresgélésének indítéka is meghúzódott. Az intézmény történetében ilyen előzménynek számított Maltz *A próba* c. drámájának brechti stílusú előadása, szintén Gergely Géza rendezésében, és ide kapcsolódott egy évvel később Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című, Lohinszky Loránd által rendezett előadása (1968). Az intézet vezetősége, oktatási intézmény lévén, legitimálva érezte magát az esetleges, a darabválasztást illető támadásokkal szemben. Ezeket a kísérleteket időszerűvé tette a Székely Színház felbomlása, és a hozzá kötődő nagyrealista stílus megkopása, amelynek egyik képviselője, Kovács György ekkor is az intézet tanári karának nagytiszteletű, véleményeiben megkerülhetetlen egyénisége volt.

A színházi kísérletezés szellemét segítette a tér/teátrális hely: 1962-ben került átadásra a tanintézet saját gyakorló színháza, a Stúdió-terem, melynek egyszerű proscéniuszínpada és osztatlan nézőtere

volt. Ez a saját játszóhely a korábbi állapothoz képest²⁷ megengedte a nagyszínpadon való próbákat, valamint az előadás kiérlelését. Egyszerű szerkezeténél, kisebb méreténél fogva pedig nem akadályozta az új színpadi formakánonok bevezetését.²⁸

Magyar nyelvű ősbemutató volt *A kopasz énekesnő* bemutatója.²⁹ A drámát azelőtt Romániában is csak a bukaresti Teatrul Mic-ben rendezték meg 1965-ben.

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Ionesco szövegének első kiadásában is szerepel a cím után az *ellen-színmű* műfaji megnevezés.³⁰ A darab helyileg sokszorosított, gépelt példányán álló címe alá azonban már nem került műfaji megnevezés, az előadás a műsorfüzet tanúsága szerint pedig *egyfelvonásos vígjáték*nak hirdette magát. Ennek oka egyrészt abban keresendő, hogy az abszurd drámát ill. színjátékot avangárd játékhagyomány híján könnyebb volt a komédia, a bohózat felől megközelíteni, másrészt pedig abban, hogy Ionesco felforgató egyénisége és a korabeli ideológia szempontjából nem egészen szalonképes dramaturgiája természetszerűen kiváltotta a mentegetőzést és óvatosságát,³¹ annak bizonygatását, hogy nem azonosulnak a Párizsban élő és alkotó dráma-

ez összefüggésben volt az 1964-es politikai stratégiaváltással; ekkortól az irodalom a magánélet, annak esetleges irracionális felé fordul (Vö. Balázs Imre József: Megtérés, teatralitás, osztálytudat. Pályakezdő prózairók emberképe az ötvenes-hatvanas években, *A Hét* 2006. augusztus 10., <http://balazs.adatbank.transindex.ro/belso.php?k=60&p=4698>; lejtöltés dátuma: 2007. 10. 10.) A kettős beszéd itt kevésbé uralkodó, mint a '70–80-as években.

¹⁷ Marosi Ildikó: Kettős bemutató a Stúdió színpadán, *Vörös Zászló*, 1967. március 18.

¹⁸ Peris Teréz: Két egyfelvonásos bemutatója a Stúdió Színházban, *Vörös Zászló*, 1967. február 21. 2.

¹⁹ Szöcs István: Az abszurdok gyökeres újdonsága, *Utunk*, 1967/9. sz.

²⁰ Tóth-Páll Miklós: *A kopasz énekesnő*. Államvizsga-dolgozat, 1967. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Archívuma, 1966–1967-es iratcsomó

²¹ Brătescu János: *Az abszurd színház – Eugen Ionescu*. Államvizsga-dolgozat, 1967. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Archívuma, 1966–1967-es iratcsomó

²² Tóth-Páll, i.m. 9.

²³ Tóth-Páll szakdolgozatában említi, a Teatrul Mic esetében a kritikusok szerint az volt a hiba, hogy bábszerű, egyéni vonások nélküli figurák játszották (Tóth-Páll, i.m. 30.). A megjegyzés bizonyítja, a színészeket – akárcsak a rendezőt – foglalkoztatta, hogyan lehet ezek után előadni a darabot.

²⁴ Tennessee Williams: *Ez a ház bontásra vár*, Színmű egy felvonásban. Fordította Beney Zsuzsa. Rendező: Bács Ferenc, Diszlettervező: Kemény Árpád. Színeszek: Borbáth Otília harmadéves (Willie, fiatal lány), Jancsó Miklós (Tom, fiú).

²⁵ N. Ceaușescu beszédében szerepel ez az ellenségkép: „Figyelembe kell vennünk, hogy különböző formákban, némely maradi felfogások, amelyek közül egyesek kívülről jönnek, megnyilvánulási talajra lelnek országunkban s egyes diákok soraiban is. Ezért a párt- és ifjúsági szervezeteknek széles körű politikai-nevelő tevékenységet kell folytatniuk a maradi eszmék és felfogások leküzdésére...” (Ceaușescu elvtárs beszéde Románia Szocialista Köztársaság Diákegyesületei Szövetségének VI. Konferenciáján, *Vörös Zászló*, 1967. február 21. 1.) Ez az elég homályos és utalásos szerkezet olyan csapdahelyzetet működtet, amelynek lényege, hogy a megfogalmazásba bármi és bárki beleérthető.

²⁶ A választás kizárását támogatja az ideológiai egység megteremtése a tömegkommunikációban: azaz, pl. hogy a politikai beszédeket minden központi állami lap és a helyi lapok egyaránt vezércikként közölték. Ezt az alternatívanélküliséget támogatta a Román Televízió egyetlen, állami csatornája is. Igaz, hogy ez technikai korlátozottságból is fakadhat, ugyanakkor később, a diktatúra bekeményedésének éveiben sincsen csak két állami műsorcsatorna.

²⁷ Korábban a Kultúrpalota termében játszották a végzős előadásokat, de próbára itt nem adódott lehetőség. Mind az osztályvizsgákat, mind pedig a végzős előadásokat a tantermekben próbálták.

²⁸ Nem volt olyanszerű akadály, mint pl. túl nagy színpadi tér, átbeszélhetetlen nézőtér, ellentét a játéktílus és a proscéniusz látvány, környezet között. Az ebben az évben elkezdődött, a *Korunk* hasábjain induló dráma-vita alkalmával, amely tulajdonképpen az abszurd dramaturgia kapcsán robbant ki, bár nem kimondottan a vitához kapcsolódva Páll Árpád kifejtette, hogy a kolozsvári színház repertoárjába azok a drámák valók, amelyekben a nagy emberi szenvedélyek, hitek és sorsok csapnak össze, nem pedig a „csupán a formai és nem tartalmi” újításokat hordozók. Ehhez zárójelben fűzi hozzá: „Mellesleg szólva, az ilyen darabok már csak azért sem a kolozsvári magyar színház testére szabottak, mert a hatalmas, ezerfőre helyes teremben a suttozást köznapi beszéddé kellett felerősíteni, hogy hatásos legyen, s mindaz, ami egy intim hangulatú kamarateremben megkapóan hat, itt szüntété alakul át.” Páll Árpád: A korszerű játéktílus felé (175 éves a kolozsvári magyar színház), *Korunk*, 1967/10, 1385. A Páll Árpád által ekképp megrajzolt színház a derridai sugólyuk-modellre emlékeztet.

²⁹ A dráma Magyarországon csak 1986-ban került színpadra Kaposváron, Ascher Tamás rendezésében.

³⁰ *A harag éjszakái*. Modern francia drámák, Kovács Györgyné (szerk.), Budapest, Európa, 1965.

³¹ A rendezőpéldányon a cím után nincs műfaji megjelölés. Peris Teréz a bemutató napján írt sajtóbeharangozójában vígjátéknek nevezi. (Peris i.m.) Marosi Ildikó egy hónappal későbbi kritikájában abszurd drámáról beszél. (Marosi i.m.) A merészebb Szöcs István szerint „pazar bohózat, isteni »szatírtjáték«, kitűnő komédia”. (Szöcs i.m.)

író „szélsőséges” szemléletmódjával.³² A drámát tehát a kispolgári létforma szatírájaként játszották, és színiiskoláról lévén szó, hivatkozhattak a színházi stílusok tanulmányozásának oktatási szükségességére, ha a darabválasztás indoklására került sor. Erre lehetett is számítani, hiszen magyar nyelvterületen ekkor játszottak először Ionescót. Az effajta kísérletezés természetesen jótékonyan hatott abban az időszakban, amikor a Sztanyiszlavszkij-féle realizmus volt a megszokott és kötelező.

A színpadi dramaturgiában mintául szolgálhattak a román Ionesco-játszás megoldásai, stílusa – így az 1964-es *Rinocérosok*,³³ illetve az egy év múlva a Teatrul Mic-ben színre vitt 1965-ös *A kopasz énekesnő*.³⁴ Utóbbi azért is kínálkozik párhuzamként, mert itt is összekapcsolták a drámát egy másik szöveggel.³⁵ A szöveget egészében lejátszották, a rendezőpéldány tanúsága szerint lényeges húzások nélkül. Szintén a rendezőpéldány tanúskodik arról, hogy a szerzői instrukciókat is betartotta a rendező.

Keveset tudunk arról, hogy hogyan záródik a játék, milyen technikai megoldást kínál a haláltáncszerű krízis-jelenetre, amely a körkörös szerkezetet erősíti, és amely a nyelv, az automatizmusok és klisék világának széthullását. Egy szakdolgozatból tudjuk, hogy ebben a jelenetben a párok „szabálytalan mozgást” írnak le, végül a villany kialszik.

A rendezés

Már egy évvel korábban, harmadéves korukban előtanulmányokat folytattak a színészdíjakok Gergely Géza vezetésével, és Tóth-Páll Miklós dolgozatában olvashatjuk, hogy bábszerű

mozgással, maszkokkal is kísérleteztek. Végül, úgy tűnik, hogy a színészi felkészülés jobbra realista módon folyt, azonban megszakításokkal, amelyet az időnkénti gesztusbeli felnagyítás mutatott. Hasonló hatást váltottak ki a hangok (például a szobalány pipája, mintha fegyver lenne, elsül), a zene, amely nem illusztráló funkcióval szerepelt. A szalonbeszélgetés és a Martin házaspár abszurd egymásra találásának, a tűzoltó és a szobalány egymásra ismerésének fordulatait valamint a nyelv klisékre, állandósult nyelvi szerkezetekre, majd hangokra való bomlását valószínűleg nem kísérte szertartásosság, a rendezés nem értelmezte haláltáncként a jelenetet. A műsorfüzet bemutatásából olvasható ki, hogy miután a szereplők „replikáik öncélúan röpködnek egyik széktől a másikig és vissza”, a tetőponton „össze-vissza beszélés, meg az örültekéhez hasonló jövés-menés” színhelye lesz a szalon.³⁶ Mégis, a metafizikai abszurd szellemiségét árasztják a krízisponton megmozduló díszletelemek.

A díszlet tárgyi elemei: a székek és egy antik stílust megidéző, részben festett, részben pedig tér-elemeket tartalmazó „polgári” téglakandalló, amely fölött nagy festett látványfelület található, egy vakablak halvány kerete rajzolódik ki, ezen keresztül tömbházlakások esti fényei látszanak, és mintha ezen „nézne be” egy nagy falfelület, amelyen festett, csukott esernyő és női kalap látható, mely egyrészt az angol polgári létforma kellékeire, másrészt pedig abszurd-szürrealisztikus képzettársításokra utal.³⁷ (Az előadásról készült képek szemlélésekor figyelembe kell vennünk, hogy még nem készítenek színes színházi fotót³⁸). Az előadásban kikísérletezett formanyelv fontos újítása, hogy a díszlet

hátter megremeg, a zene időnként borzongató idegenszerűséggel hangzik fel, a világítás hirtelen és sejtelmesen változik.

Az előadás ritmusa aprólékosan kidolgozott, a színészi munka egyik legértőbb kritikusa úgy látja, hogy a hagyományos dramaturgiai konvenciókat (meseszövé, jellem) helyettesítő belső ritmus, a ritmusbeli különbségek és meghökkentő változások teremt meg a színpadi feszültséget.³⁹

Színészi játék

Egyik dokumentum arról tanúskodik, az előadást először úgy próbálták, hogy a szereplők bábok voltak, „minden egyéni vonás nélkül, egységes lárvaszerű maszkokkal és minimális mozgással”.⁴⁰ Az előadást végül a szalonkomédia paródiájaként játszották, megtartották a „gesztus-nélküliséget és a mozgások minimálisra csökkentését”. Az előadás képei valóban inkább a „kaján bolondozást” juttatják eszünkbe,⁴¹ amelynek keves köze van a metafizikus abszurdhoz. A szövegben, instrukciókban a testiségre, állati létre, ösztönvilágra tett utalások nem kaphattak kifejezési formát, hiszen a semleges jelmezek mellett a realizmussal ötvözött vígjátéki konvenciók „tettek formába”⁴² a testeket. A diktatúra ideológiája nem tűrte az ösztönök uralmát, a test szigorúan szabályozott grammatikája jól megfigyelhető volt a „forró kultúra” ünnepségein, a felvonulásokon. A testi-ségre épülő játékmód a nyelv bomlásának pillanatában sem lehetett jelen, hiszen a krízis-momentum a „dühös egymásra támadásban”,⁴³ illetve „az örültekéhez hasonló jövés-menésben”⁴⁴ merült ki. Azonban úgy, ahogy a '60-as évek mindennapjaiban már megjelentek a felszabadított test megnyilvánulásai, és ezek keveredtek a kötött test-technikákkal, így itt is a vígjátéki konvenciók mellett az automatizmusra utaló kimerevített gesztusok, szimmetrikus mozgások jelennek meg. Alapjaiban véve tehát realista a formanyelv,⁴⁵ amely a szalonvígjáték konvencióira épül, és amelyet kissé elvonttá

tesznek, illetve az abszurd gépiességhez közelítenek az időnként kimerevített mozdulatok, mimi-ka, eltűzött gesztusok, a lemezen megakadt tű mintájára ismételt mondatok. A fényképezés számára azonban olyan új helyzetet teremt ez, amelyben sajnos csak a szokványos mintákat követik, így a képek nem rögzítik a kimerevített groteszk pillanatokot, a szimmetrikus mozgásokat, hanem inkább vígjátéki konvenciókat látunk itt is. A jelmezek realizmusa, „semmitmondó mértéktartása” gyengítette az előadás formakarakterét, stilizáltságát. Holott Kemény Árpád jelmezterve más, szürrealis stílust sejtetett. Feltételezhető, hogy a jelmezek időközben a játék realista alapjához szelődtek.

Színházi látvány és hangzás

A szövegmondásról kevés adatunk van: a színészi játékhoz hasonlóan időnként automatikus ismétlésbe csap át, „A feleségem mindig is romantikus volt” vagy „Igazi angol nő” – ezek a mondatok úgy ismétlődnek, mintha kis időre „üzemzavar” keletkezne.⁴⁶ A színpadkép szürrealista látványt teremt, a díszletmozgás és a zene fokozza a bizonytalanság hatását. Sem a díszlet, sem a zene, sem pedig a látványvilág nem volt illusztratív/illúzióteremtő funkciójú. Feltételezésünk szerint a realista-bohózatos, karikázó játékmódot ironikussá tette egyrészt a fent részletezett játékmód, másrészt pedig a szürrealis díszlet, amely a játék adott pontján önállósodott – megmozdult a tárgyi környezet. Amennyire kiüresedett életformákról szólt az előadás, annyira szólhatott egy avitt színházi nyelvezet kiüresedéséről is. Erre utal Tóth-Páll Miklós elemzéséből a következő passzus: „a házastársak felzárkóznak egymás mellé és így ordítják egymásnak a különböző szótagokat. A párok szétváltnak, szabálytalan mozgást írnak le, ugyanazon szavakat ordítva. A nyelv teljesen felbomlik. Megmozdulnak a díszletek, kialszik a fény és elkezdődik előről a darab ugyanazokkal a mondatokkal, mint a Smith házaspár esetében, csakhogy most a helyük-

³² Ionesco Romániában született, hosszú időn keresztül Párizsban élt szüleivel, majd visszaköltözött Romániába. A második világháború alatt félig zsidó származása miatt menekülni kényszerült, így a Vichy-kormány kultúrattaséjaként újra Párizsba költözött. A háború után szeretett volna visszatelepnedi Romániába, ám egy pamflet miatt megtámadták, és mint a hadsereg és a nemzetre nézve veszélyes elemet 11 év börtönre ítélték (5 év a hadsereg, 6 pedig a nemzet ellen intézett támadásért), valamint 5 éves korrekciós időszakra. Máiig sem került elő az az okirat, amely szerint felmentést nyert volna, azonban ő úgy értesült, hogy a barátai elintézték a büntetés alóli felmentését. (vö. Marta Petreu: *Ionesco in țara tatălui* [Ionesco az apa hazájában], Cluj, Apostrof, 2001.)

³³ Teatrul de Comedie, Bukarest, 1964. R: Lucian Giurchescu.

³⁴ Teatrul Mic, Bukarest, 1965. R: Valeriu Moisescu.

³⁵ Jellemző egyébként, hogy a '65-ös román előadásban a Ionesco-színmű mellett egy Caragiale-novellákból készült groteszk játék szerepelt, míg a magyar bemutató egy realistán megrendezett Tennessee Williams-darab után kapcsolódott.

³⁶ *Ez a ház bontásra vár – A kopasz énekesnő*. Műsorfüzet, 7. Több, mint valószínű, hogy a műsorfüzet szövegét maga a rendező írta (Kovács Levente szóbeli közlése).

³⁷ Vö. Lautréamont mondasát az esernyő és a varrógép véletlen találkozásáról a boncasztalon.

³⁸ A korszak mindennapi vizuális világa jóval szegényesebb volt, mint a mai. Nincs színes reklámvilág, és bár hét mozi is működik Marosvásárhelyen, és kínál programot a bemutató napján, a színes tévé híre csak ebben az évben jut el Erdélybe (Hódít a színes TV, *Vörös Zászló*, 1967. márc. 19. 3.; itt olvasható, hogy Amerikában, Japánban és Kanadában már közvetítettek színes televíziós műsorokat).

³⁹ Marosi, i.m.

⁴⁰ Tóth-Páll, i.m.

⁴¹ Szócs István: Az abszurdok gyökere újdonása. *Utunk*, 1967/9. sz.

⁴² Eugenio Barba kifejezése.

⁴³ Bartis Ildikó, a Mrs. Martint alakító szereplő 2005-ös visszaemlékezésében fogalmaz így. (Bartis Ildikó szóbeli közlése)

⁴⁴ *Ez a ház bontásra vár – A kopasz énekesnő*. Műsorfüzet.

⁴⁵ Kovács György professzor szerint az előadást a legnagyobb realizmussal kell játszani – így emlékezik vissza Bartis Ildikó színésznő, és ezt tanúsítja Tóth-Páll Miklós államvizsga-dolgozata is.

⁴⁶ Az „üzemzavar” kifejezést, valamint a két mondatot Tóth Páll Miklós említett dolgozata idézi.

ben Martinék ülnek”.⁴⁷ Elemzése során a fiatal színész azonban azt is megjegyzi, hogy a drámát paródiaként játszották, „a színház paródiájaként (ahogy Ionescu is annak szánta)”.⁴⁸

Ugyanakkor azonban azt is meg kell állapítani, hogy a fragmentálás az automatikussá, céltalanná vált mozdulatok és ismétlődő frázisok, a kinagyítás, illetve a közönség irányába való kimozdulás (a rendezőpéldány tanúsága szerint Mary, a szobalány a közönséghez beszél az 5. jelenetben) nem sértette, nem kezdte ki a mű egységét, vagy legalábbis a kritika (és közönség) nem érzekelte így, hanem „kulturált összehangoltságot”⁴⁹ teremtett. Semmi kétség afelől, hogy az előadás egy totalizáló világkép talaján született.

Az előadás hatástörténete

Az előadást sikerként könyvelték el, ezt olvashatni egy, az intézet közelmúltját áttekintő összegzésben,⁵⁰ színházi formanyelv tekintetében újdonságként is hatott: a kritika szerint Gergely Géza felszínre hozta azt, „ami Ionescuban valóban új”. A kolozsvári Szócs István kritikája szerint az előadás „teljes jogú és rangos színházi esemény”, Marosi szerint „jól hangszerelt”, „kitűnő előadás”.⁵¹ Nézettségi mutatója szerint 19 előadást ért meg, és 3566 néző látta.

Nem tájoltak vele, és valóban kérdéses, hogy alkalmas lett volna-e a tájolásra. A nézők többsége valószínűleg a vígjátéki-bohózatos kulcs szerint fogadta be az előadást. (Mások tartózkodással fogadták, ahogy az egyik színésziak említé. ⁵²) Természetesen más elvárásai és tapasztalatai lehettek annak a szűk közönségreteknek, amely már ismerte az akkori kedélyeket izgató abszurd drámát és színházat. Éppen az abszurd dráma kapcsán robban ki a

drámavita: ebben az évben fogalmazza meg K. Jakab Antal a vitát elindító, *A dráma és a drámái* című tanulmányában, hogy az abszurd dráma az abszolút drámaiságot képviseli, a dilemmát.⁵³ Az előadást tehát úgy tekintették a drámaelméleti és színházi szakemberek, mint az elméleti vita egyik gyakorlati támpillérét. Azt, hogy milyen színpadi formanyelvet jelent egy abszurd dráma színrevitele, már korábban tematizálta *A kopasz énekeső* 1965-ös bukaresti, Teatrul Mic-beli színrevitele, valamint az 1964-es *Rinocérosok*. Ismeretes, hogy ebben az időszakban az intézet tanárai gyakran látogatták a bukaresti színházi előadásokat, ismerték a román formai kísérletezéseket. Fentebb említettük, hogy a bukaresti *Kopasz énekeső* előadasmódja vita tárgyát képezte az intézetben. Másrészt a sajtóban is igyekezett témává tenni Marosi Ildikó kritikus az előadás által felvetett formanyelvi kérdést: az absztrakt, a non-figuratív színpadi megfelelőjének kérdését.⁵⁴

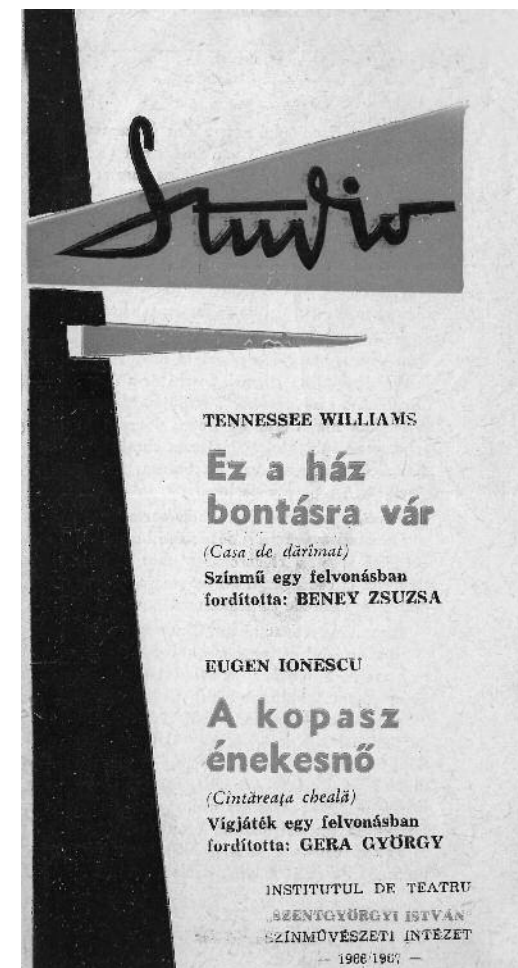
A kopasz énekeső esete tehát világosan mutatja, hogy milyen történeti-intézményes (művészi-kritikai) nehézségekkel kellett megküzdeni az erdélyi magyar színház újító formai kísérletezésének, még akkor is, ha jótékonyan befolyásolják ezt a keresgélést-tájékozódást a román kultúra merészebb kísérletei.⁵⁵ Ebben a kontextusban Gergely Géza előadása igazolta, hogy lehetséges hiteles nyelven megszólaltatni egy olyan darabot, amely ugyan szélsőségesnek tűnik, de ezt indokolja az általa megfogalmazott tartalom bonyolultsága, korszerűsége.

A kritika dicsérte az előadás formanyelvét, a „mértéktartó” színrevitelt (Szócs István), a színészek közül Tóth Páll Miklóst, Bartis Ildikót, a szobalány szerepében Rácz Máriát. Elismeréssel beszéltek a díszletről – talán az első önálló életet élő díszletről az intézetben⁵⁶ –, Marosi Ildikó pedig el-

marasztalja a jelmezeket, amelyekből szerinte hiányzik a leleményes stilizáció. Feltehetően nem lehetett hangosan ünnepelni az előadás újszerűségét (bár Szócs a címbe fogalmazza a „gyökeres újdonság” kifejezést), hiszen maga a téma volt érzékeny. Az írásokban váltakozik az távolságtartás és mentegetőzés azokkal a gondolatmenetekkel, amelyek megpróbálják megtalálni az abszurd helyét a szocreál művészetben, a haladó szemléletű „forradalmi” mindennapokban (példa erre Szócs István kritikája, aki a népművészetben, a csalimesében keresi az abszurd elődöket). Talán ilyenfajta útkeresés Gergely Géza *A bögő* c. írása is, amely igyek-

szik megmutatni az abszurdot a mindennapokban, illetve felvállalni a társadalmi abszurd változatot; ez az intézményes viszonyokat karikírozó kis írás mindenképpen a formakeresés bizonyossága.⁵⁷

A kritika más fontos dramaturgiai és stilisztikai kérdéseket is felvetett: Marosi Ildikó írása azzal is foglalkozott, hogy cselekmény és mese híján, a szokványos dramaturgiai konvencióktól „terhermentesített” darab hogyan kelt színpadi feszültséget, milyenek a színészi munka lehetőségei. Ezek a kérdések végül is az előadás kardinális problémái, és tágabb értelemben az erdélyi magyar színház hatvanas éveinek dilemmái.



⁴⁷ i.m., 28.; ugyanez a dolgozat technikai megoldásként mechanikus ismétlésekről, szimmetrikusan végzett mozgásokról is beszél.

⁴⁸ i.m. 28.

⁴⁹ Szócs István: Az abszurdok gyökeres újdonsága, *Utunk*, 1967/9. sz.

⁵⁰ Szabó Lajos: Húszéves a Színművészeti Intézet. A színésznevelés szolgálatában, *Igaz Szó*, 1968. október. 557.

⁵¹ Szócs, i.m., Marosi, i.m.

⁵² Tóth-Páll, i.m.

⁵³ K. Jakab Antal: A dráma és a drámái, *Korunk*, 1967/1. 63–65.

⁵⁴ Marosi Ildikó: Kettős bemutató a stúdió színpadán, *Vörös Zászló*, 1967. március 18. sz.

⁵⁵ A nehézségek közé sorolható az avantgárd színházi hagyomány hiánya; másrészt a némiképp divatjamúlt játékhagyomány, amelyet az intézet idős tanárai képviseltek, és amelyek nem tartották kívánatosnak a román avantgárdhoz való közeledést; harmadsorban pedig az intézetben tapasztalható óztkodás az elméleti megközelítésektől, az elvont színpadi gondolkodástól. Érdekes egyébként (és talán ennek köszönhető), hogy a drámavitába nem szólt bele az intézet tanári kara.

⁵⁶ A stúdiószínpad 1962-től megteremtette az egyéni díszletezésű előadás lehetőségét is, Gergely Géza rendezése tehát az artisztikus díszlettel is kitűnt

⁵⁷ Gergely Géza: *A bögő*, *Vörös Zászló*, 1967. február 18. 2.



Kemény Árpád jelmezterve



A Stúdió nézőtere



