

Domby Imre: *Sylvia (Csárdáskirálynő)*, 1946

KILITI KRISZTIÁN

Az előadás színháztörténeti kontextusa

Tompa Miklós, az 1946-ban induló marosvásárhelyi Székely Színház alapító-igazgatója nem csupán ambiciózus színházi szakembernek, de az alakuló társadalmi-hatalmi struktúrákat jól ismerő és azokat az intézmény politikai, közösségi elismertetése céljából működtetni tudó politikusnak is bizonyult. A második világháború lezárultát követő két évben egyrészt felismerte a Román Kommunista Párt hatalmi térfoglalásának logikáját, másrészt annak analógiájára alakította ki műsorpolitikáját, amelynek alappillére a széleskörű közönségbázist biztosító operett volt.

Az 1946. június 8-án bemutatásra került *Csárdáskirálynő* az újonnan alakult Székely Színház tizenegyedik premierje, ezen belül is az ötödik műsorra tűzött operett a március 10-i *A mosoly országa* színháznyitó előadását követően, két Lehár Ferenc-mű (az említetten kívül még a *Luxemburg grófja*) egy Kálmán Imre-darab (*Marica grófnő*), és egy Krausz-Békeffy-operett (*Eső után köpönyeg*) után.¹ A frissen debütáló színház legelső évadának műsorrendjében Kálmán és Lehár művei dominálnak. Ezek az Osztrák-Magyar Monarchia utolsó időszakában, illetve annak felbomlását követően született operettek (*Luxemburg grófja*: 1910, *Csárdáskirálynő*: 1915, *Marica grófnő*: 1924, *A mosoly országa*: 1929) már keletkezésükkor is a változó politikai berendezkedés, illetve az ezzel járó társadalmi feszültségek közösségi reflektálását és azok konszolidált levezetését tették lehetővé a

¹ KÁNTOR Lajos és KÖTŐ József, *Magyar színház Erdélyben* (Bukarest: Kriterion Kiadó, 1994), 254.

színpadi mű élvezete által. Ahogy Csáky Móric írja:

„Nosztalgikus értelmezésénél fogva az operett illetéknéppen eszköz lett a politika kezében, ugyanis a színpadon bemutatott múlt, a Monarchia világa, amelytől a politika valós síkján egyébként hallani sem akartak, amelytől politikailag elhatárolódtak, olyan köntösben jelent meg ott, amely ugyan felidézte ezt a múltat, de tudatosan nosztalgikus giccsként, kifigurázva ábrázolta, hogy ezáltal a nézőnek végképp elmenjen a kedve attól a korábbi államformától, melyet a nép megkérdése nélkül számoltak föl.”²

Jóllehet Csáky Móric az ezüstkori operettek alkonyáról beszél az első világháború lezárultával, meglátásai a második világháború befejezését követő romániai állapotokra is rávetíthetők, annál is inkább, mivel 1944-ben a szovjetekkel kiegyező és a háborúból államszűnő útján kiugró román politikai vezetés elérte az 1940-es második bécsi döntés értelmében újrarájzolt, a Monarchia-korabeli területek egy részét újra Magyarországhoz csatoló határok felszámolását, Észak-Erdély újbóli román fennhatóság alá vonását. Mindezt a szeptemberi román-magyar fegyverszüneti egyezményt követően a Vörös Hadsereg megszállása és a román államapparátus kivonása követte.³ Az erdélyi magyar-

² CSÁKY Móric, *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999), 259.

³ ROMSICS Ignác, *Erdély elvesztése: 1918–1947* (Budapest: Helikon Kiadó, 2018), 358.

ságnak tehát szembe kellett néznie a történelem ismétlődésének szomorú következményeivel, amelyek egyértelműen (és immár egy újabb világháború után) teret engedtek a nosztalgikus hangulatnak, a korabeli világból való kiszakadás, a múltba vágyódás érzületének, s ezt az operett műfaja maradéktalanul ki is elégítette.

A Vörös Hadsereg 1945 márciusában ugyan kivonul Észak-Erdélyből, utat engedve az újjaszerveződő román közigazgatásnak, a szovjet befolyás azonban egyre erősödik. Az uralkodó kénytelen jóváhagyni a kommunista párt támogatását nagymértékben élvező Petru Groza kormányalapítását.⁴ Ez kulcsfontosságú mozzanat az erdélyi magyar kisebbség – illetve az új kormány határozata alapján már *nemzetiség* – számára, hiszen a Groza-kormány „teljes egyenjogúságot ígért a Romániában élő nemzetiségeknek.”⁵

A Groza-féle „baráti”⁶ politika részeként a kormány valóban (a korábbi politikai berendezkedéshez képest) jelentős engedménye-

⁴ ROMSICS, *Erdély elvesztése...*, 366.

⁵ NOVÁK Csaba Zoltán, „A romániai magyar kisebbség helyzete: Petru Groza politikájának magyar támogatása”, in *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*, szerk. BÁRDI Nándor, FEDENIC Csilla és SZARKA László, 204–209 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2008), 205.

⁶ „Igaz, Groza sokszor és sokat beszélt arról, hogy szakítani kell a múlt hibáival, a gyűlölködéssel és a sovinizmussal, biztosítani kell a »román és a magyar nép testvéri együttélését«, a Románia és Magyarország közötti baráti kapcsolatokat. Ezt legalábbis részben minden jel szerint őszintén is gondolta. Tény az is, hogy kormányalakítása után számos konkrét lépés történt az addigi sérelmek orvoslására. Kiindulópontját azonban mindig az képezte, hogy „Erdély újra Romániáé lett”. Vagyis az „Erdély az erdélyieké” elv érvényesítése helyett maga is az egységes román nemzetállam koncepciójában gondolkodott.” ROMSICS, *Erdély elvesztése...*, 368.

ket foganatosított a közigazgatás⁷, az oktatás⁸ és – amint a Székely Színház megalapításának körülményei is mutatják – a kultúra területén. 1946-ra látszólag paradox helyzet alakult ki a magyarság politikai orientációját illetően, hiszen a második bécsi döntés eredményeit azonnal eltörlő román kommunista vezetés felé irányuló szimpátia egyszerre a nemzetiség fennmaradásának kulcsát jelentette:

„[A]bban a helyzetben, amelyben a kisebbségben élő magyarok közül mindazoknak, akik döntésképes életkorban, azaz döntéskényszert jelentő helyzetben voltak 1944-1945-ben, a sztálinizmus gyakorlatát jelentő kommunizmussal való kooperáció nem pusztán elméleti gondolatkísérlet, s még csak nem is morális kérdés volt, hanem a többségi államokban való napi teendőkben való részvétel vagy az életben maradás előfeltétele. Azaz szükségszerűség volt. [...] A kisebbségi magyarok

⁷ „Az új kormány egyik legfontosabb intézkedése az 1945. február 7-én kibocsátott Nemzetiségi Statútum volt. Ez fajra, nemzetiségre, anyanyelvre és vallásra való tekintet nélkül minden román állampolgár számára biztosította a jogegyenlőséget, sőt a nyelvhasználat terén kollektív jogokat is szavatolt. Előírta, hogy azokon a településeken, amelyekben a lakosság legalább 30%-a valamely nem román nyelvet beszél, »a hivatalok kötelesek ezt a nyelvet is egyenrangúként kezelni, s minden ügyet ezen a nyelven (is) intézni.«” Uo., 365.

⁸ „18. § A román állam biztosítja az anyanyelvi oktatást állami elemi, középfokú és felsőfokú iskolák útján mindezeknek az együttélő nemzetiségeknek, amelyek megfelelő számú tanulóval rendelkeznek, azoknak a helységeknek a képviselőjével, ahol a felekezeti iskolák a szükségleteket kielégítik.” NOVÁK, „A romániai magyar...”, 207.

vagy megpróbáltak együttműködni a többségi nemzetek kommunista pártjaival, vagy pillanatokon belül nem volt semmi lehetőségük a sorsukról szóló döntések meghozatalában való részvétel kivívására, és egyszerűen kimaradtak volna az új társadalom létrehozásának radikális és gyors folyamatából.”⁹

A Groza-kormány megengedő attitűdje a Székely Színház alapításának ügye iránti, valamint a Tompa Miklós és Kemény János színházszervező tevékenységéhez való hozzáállásában is tetten érhető. A színház már az 1946 márciusi indulást megelőzően 100 millió lejes támogatásban részesült az államkasszából, amelyről Pittner Olivér, a színházszervezéssel megbízott Salamon Ernő Atheneum titkára, a *Szabad Szó* című marosvásárhelyi napilap újságírója, továbbá Tompa Miklós is beszámol. Előbbi egy 1945 októberi cikkben,¹⁰ utóbbi egy 1947-ben megjelent¹¹ interjúban. A támogatást igénylő be-

⁹ GYÖRGY Péter, *Állatkert Kolozsváron* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013), o. n.

¹⁰ „Székelyföldnek még nincs színháza, holott a cikk írója is tudja, hogy a marosvásárhelyi-székelyföldi színház szervezését már hónapok óta megkezdte egy lelkes csoport, a »Salamon Ernő Athenaeum«-mal az élen Memorandummal fordultak a kultuszminisztériumhoz, amit az MNSZ útján juttattak el, és aminek eredményeképpen százmillió lej támogatást irányzott elő a kultuszminiszter, a színházengedély és külföldi színészek szerződésének engedélyezése mellett. A város az áldozathozatal terén mindig előljáró polgársága, addig is, amíg a szubvenció felvehető, jelentős összeggel járult hozzá a színház megteremtéséhez.” PITTNER Olivér, „Saját színházunk ügye”, *Szabad Szó*, 1945. okt. 31., 2.

¹¹ „Azonkívül adókötelezettségünk túlhaladja a kormány által megszabott és határidőre kifizetett 100 millió lejes államsegélyt. Kéré-

adványban foglalt kérések sikerességének záloga – többek közt – abban rejlik, hogy a memorandumot a Magyar Népi Szövetségen keresztül juttatták el a kormánynak, amely maga is a Román Kommunista Párt tömegszervezete volt.¹² Mindazonáltal, mint ahogy arra visszaemlékezéseiben Tompa Miklós is rámutat, a kormány által megítélt összeg folyósításának késedelmei¹³ több esetben arra

sünkre az illetékes minisztérium 50 millió lejes póthitelt is nyújtott s körutunk alkalmával utazási és adókedvezményt is biztosított számunkra. Ez azonban nem elég. Szükséges, hogy állomsegélyünket évi 985 millió lejre emeljék fel, adják a teljes adómentességet, mint azt az állami színházaknak, közútjainkon pedig kapjunk teljes utazási és szállítás kedvezményt.” KEPES György, „»A dolgozó tömegek magukénak tekinthetik a Székely Színházat« Beszélgetés Tompa Miklóssal a színház eddigi munkájáról”, *Szabad Szó*, 1947. jan. 20., 3.

¹² „Ami az MNSZ-t illeti, a vélemények többnyire egybehangzóak arról, hogy »a Magyar Népi Szövetség tényleges vezetése kezdetől fogva a magyar kommunisták/madoszisták kezében volt.« Helyi szinten is számos olyan MNSZ tagkönyvvel rendelkező személlyel találkozhatunk, akiket lényegében a kommunista párt bízott meg, vagy legalább együttműködött az RKP-val. [...] Az MNSZ-nek a politikai életben betöltött szerepéről tanúskodik az a tény is, hogy 1946-tól kezdődően a politikai jellegű rendezvényeit az RKP-val közösen szervezték.” NOVÁK Zoltán, „A Román Kommunista Párt hatalmi szerkezetének kiépítése Maros megyében, 1944–1948”, in *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*, szerk. FEDENIC Csilla, 64–83 (Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2005), 74.

¹³ „A Székely Színház megalapítása után 1946-47 környékén a legnagyobb csődben voltunk. A Népi Szövetség ígért pénzt, de nem tudott adni. Az embereim már három

kényszerítették az alapító-igazgatót, hogy bizonyos erdélyi vállalkozóktól kölcsönök formájában hitelt vegyen fel.¹⁴ Minden bizonynyal erre utal Kötő József is, amikor megálapítja: „1946. március 10-én megalakul a Székely Színház, amely előbb vállalkozói alapon, majd 1948-tól állami színházként működik...”¹⁵

A párt és ezzel együtt a kormány érdekeit (ti. az egyre kiterjedtebb társadalmi tömegbázis kialakítását a jövőbeni államszocializmus megteremtése céljából) messzemenően szolgálták azok a jótétemények, amelyek főként a Magyar Népi Szövetségen keresztül jutottak el a szervezetbe tömörülő magyar nemzetiség egyre bővülő táborához, és amelyek ezáltal hathatósan fordítottak egyre szélesebb néprétegeket a kommunizmus eszmerendszere, ezzel párhuzamosan a kormány felé. Annál is inkább, hiszen a tárgyalt időszakban a magyarság politikai érdekképviselét jelentő MNSZ Maros megyei létszáma elérte a 48.000 főt.¹⁶ (Összehasonlításké-

hónapja nem kaptak fizetést, félő volt, hogy megszűnik a társulat.” BÉRCZES László, *Székely körvasút. Tompa Miklós mesél* (Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996), 126.

¹⁴ „Ha már a pénzszerzésnél tartunk, eszembe jut egy kiváló temetkezési vállalkozó, akit Kézdivásárhelyen megvágta 600 ezer lejtel.” Uo., 138.

¹⁵ KÖTŐ József, „Politikum és esztétikum: Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)”, in *Színház és diktatúra a 20. században*, szerk. LENGYEL György 278–301 (Budapest: Corvina–OSZMI, 2011), 279.

¹⁶ „A Kolozs Tartományi Bizottságnak küldött jelentésében a Maros megyei RKP úgy számol be ezekről a szervezetekről már 1945-ben, mint a helyi RKP mellékszervezeteiről. A Kommunista Ifjak Szövetsége (KISZ) a fiatalok bevonását célozta meg és 800 taggal rendelkezett, a Magyar Népi Szövetség (MNSZ) a magyar ajkú tömegek mozgósításáért felelt és mint a legerősebb szervezet 48.000 taggal

pen: Marosvásárhely lakossága 1948-ban 47.043 fő, amelyből 34.943 volt magyar.)

Tompa Miklós színházvezetőként elengedhetetlennek tartotta az általa (művésziszellemi szinten is) irányított intézmény helyiértékének biztosítását a formálódó hatalmi struktúrában. Többször is hangsúlyozta, hogy nem magántökre kívánja alapozni a leendő székelyföldi színházat:

„A magánvállalkozások kora azonban lejárt, a színház ügye: a köz ügye. A színházakat a közintézmények rangjára kell emelni. A szervezett társadalom szellemi fegyvereit nem engedheti ki többé a kezéből. Ennek tudatában indította meg a Salamon Ernő Athenaeum a színház érdekében a szükséges lépéseket. Vállalta egy új, egészséges, haladó szellemű állandó színház szervezését... [...] Meg vagyunk győződve arról, hogy a kormány megértő magatartása, amellyel, hogy az itt lakó népek békés és zavartalan életének biztosítására törekszik, nem vonja meg a színházról erkölcsi és anyagi támogatását.”¹⁷

A kormány rokonszenvének felkeltésére apeláló kijelentések és az ezzel összhangban tett konkrét lépések (ti. Tompa bukaresti útjai, az MNSZ-en keresztül történő érdekképviselés) minden bizonnyal a színház ügyét nem sokkal később felkaroló kormánynak is elnyerték a tetszését, annak ellenére, hogy a korabeli vállalkozói szféra pénzembereinek tőkéje mellett a színházszervezéshez feltehetőleg jelentős anyagi támogatással járult hozzá a párt szempontjából kevésbé reprezentatív

rendelkezett.” NOVÁK, „A Román Kommunista Párt...”, 73.

¹⁷ MAROSI Ildikó, szerk., „A rejtőzködő lélek: Kemény János hagyatékából”, in *Régi és új Thalia*, szerk. KACSIR Mária, *A Hét Évkönyve 1981*, 186–202, 193.

báró Kemény János, akinek „még volt egy pénzzé tehető kolozsvári ingatlana, hogy a szervezkedéshez és az első beszerzésekhez addig is hozzálassanak”.¹⁸ A *Szabad Szó* hasábjain 1947 januárjában publikált interjújában Tompa Miklós arról tájékoztatja a marosvásárhelyieket, hogy „a dolgozó tömegek a Székely Színházat magukénak tekinthetik”.¹⁹ Ugyanezen év májusára meg is érkezik a válasznak is tekinthető gesztus a kormány részéről: az állami támogatást 600 millió lejre emelik.²⁰ (Ironikus, ugyanakkor Tompa Miklós merészségére is vall, hogy az erről tudósító cikkben éppen azt taglalja, hogy ez az összeg továbbra sem elég a színház kielégítő működéséhez.)

Az állam engedékenysége feltehetőleg abból is fakad, hogy a kormány a Székely Színház nyitó és rákövetkező évadának műsorpolitikájában semmi kifogásolhatót nem találhat, hiszen a megtűrt és politikai-ideológiai szempontból ártalmatlan, Marosvásárhelyen kifejezetten népszerű, nosztalgikus, Monarchia-korabeli operettek dominálnak benne. Hovatovább, a kormány nagymértékű toleranciáját az is magyarázhatja, hogy a kommunista törekvések egy olyan országban keresik a térnyerés lehetőségeit, amelynek államformája 1947. december 30-ig alkotmányos monarchia.

Tompa Miklós tulajdonképpen az állam politikai mechanizmusának modelljét alkalmazta lokális szinten a Székely Színház első

¹⁸ SZENTIMREI Jenő, *Harc az állandó színházért Marosvásárhelyen* (Marosvásárhely: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1957), 84.

¹⁹ KEPES György, „»A dolgozó tömegek...«”, 3.

²⁰ „Mint ismeretes a marosvásárhelyi Székely Színház az 1947–48. évi költségvetésben csupán 600 millió államsegélyt kapott, ugyanakkor, amikor kultúrszempontból kisebb jelentőségű színházak ténylegesen és aránylag is nagyobb államsegélyt kaptak.” EAER József, „Mit végzett, mire készül a Székely Színház”, *Szabad Szó*, 1947. máj. 17., 3.

éveiben, és ebből kifolyólag nem csupán a hatalom, de a szűkebb társadalmi közeg, azaz Marosvásárhely nézőközönsége számára is legitimálta újonnan alapított színházát. Ahogy a Petru Groza vezette kormány számottevő engedményeket biztosító rendelkezései szépen lassan egyre nagyobb és nagyobb tömegeket állítottak a Román Kommunista Párt mellé,²¹ úgy Tompa Miklós, aki tisztában volt Marosvásárhely kiterjedt zenés színházi hagyományával és a közönség színházi ízlésével, műsorpolitikájában az operettek nagyszámú bemutatásával igyekezett megnyerni Marosvásárhely „zeneszerető”²² nézőit:

„Lehár-operettel kezdtünk, de ez csak része volt a sündisznóállásnak. Tudod, mit jelent ez? A német hadvezetésben volt egy előretolt csoport, amelyik elfoglalt egy helységet, és megvárta az utánpótlást.”²³

Továbbá nem elhanyagolható szempont az sem, hogy az operettek színrevitelével a színház költségvetésében fennálló hiányokat kevés anyagi ráfordítással hatékonyan pótolni lehetett, hiszen a zenés színházi darabok összbevétele esetenként elérte a 15–18 millió lejt is.²⁴ Tompa Miklós számára persze

²¹ „Ez a folyamat azt eredményezte, hogy 1948 végére a párttagok száma Maros megyében is 12.474-re (3,81%) emelkedett. Ez már komoly tömegbázist jelentett. Az RKP-nak a megye minden vidékén volt már kiépítve szervezete, amelyek biztosították a tagság számának állandó növekedését.” NOVÁK, „A Román Kommunista Párt...”, 77.

²² UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Zeneszerető város lett: Papp Máriával, a Székely Színház egykori gyerekszínészevel Ungvári Zrínyi Ildikó beszélgetett”, *Játéktér*, 1. sz. (2021): 38–49, 38.

²³ BÉRCZES, *Székely körvasút...*, 127.

²⁴ „A színháznál az a helyzet, hogy a zenés darabokat jelentős százalékkal nagyobb kö-

egyfajta kényszermegoldás volt a – már kezdetektől – művészsínházi indíttatással szervezett teátrum első két operett-évada. Mindazonáltal egy 1946. június 19-i cikkben²⁵ rávilágít a műsorpolitika markánsan zenés színházi mivoltának egyik valódi okára: a társulat összetétele nem felel meg prózai előadások minőségi létrehozására, hiszen jelenleg zenés színházi háttérrel rendelkező művészek dolgoznak a színháznál, és a prózai társulat szervezése még folyamatban van.²⁶

1945. november 30-án megjelenik egy hír a *Szabad Szóban*, amely tizenhét magyarországi színész beutazásának engedélyéről számol be,²⁷ ám a színház márciusi megnyitójáig a művészek mégsem érkeznek meg, aminek pontos okai ismeretlenek. Ilyen körülmények között a színházvezetés csak az elérhető, zenés színházi múlttal rendelkező alkotókra, valamint a helyi, szintén zenés érdektségű apparátusra számíthat.²⁸

zönség látogatta, mint a prózai darabokat. A zenés és prózai darabok közötti helyes egyensúly megteremtését csak akkor vállalhatja a színház igazgatósága, ha biztosítani tudja a kellő anyagi hátvédet.” EAER, „Mit végzett...”, 3.

²⁵ Y. K., „Színház és művészet: Tompa Miklós védekezik a Székely Színház ellen felhozott vádakkal szemben”, *Világosság*, 1946. jún. 19., 2.

²⁶ Uo.

²⁷ N. N., „Tizenhét magyarországi színész beutazására adott engedélyt a kormány”, *Szabad Szó*, 1945. nov. 30., 2.

²⁸ „Miután a bérletkötések is megtörténtek, a város méltán türelmetlenkedik, de még Tompa hivatalos kinevezésének napján, február 4-én sincs hír a színészekről vagy színházról, és (talán éppen ebből) most már biztosan látszik, hogy nem lehet a színészekre várni, hanem a meglévő erővel és tudással – tehát operettel – kell kezdeni...” UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, „A mosoly országának pillanata: Hatalom és intézményes modellek a Szé-

Az 1946. június 8-án bemutatásra kerülő *Csárdáskirálynő* Marosvásárhelyen tehát zenés színházi értelemben korántsem légtüres térbe érkezett, ahogy a nyitóelőadésként debütáló *A mosoly országa* sem. A marosvásárhelyi operettkultusz gyökerei egyrészt Szabó Pál nevéhez fűződnek, aki 1918-ban kapott koncessziót a várostól társulatalapításra, azal a feltétellel, hogy a Bolyai utca és a főter sarkán álló Transsylvania szálló dísztermét színházteremmé alakítja,²⁹ s e kikötésnek eleget is tett.

A túlnyomórészt debreceni és kolozsvári, illetve katonaságból, fogságból visszatért színészekből szervezett társulat operákat, operettek és drámai műveket játszott, s nagyzenekarral, kórossal és három karmesterrel rendelkezett.³⁰ Nem meglepő tehát, hogy a teátrum profilja az 1920-as évek elejére hangsúlyosan zenés színházivá vált, hiszen „a drámai együttes hagyott némi kívánnivalót maga után, de az operettekhez értettek a rendező Sebestyén-testvérek. Volt nagy kórus, még balettkar is: mi kellett még a helyi aranyifjúságnak? Egyvégtében tízhónapos évadot húzott ki ez a társulat Marosvásárhelyen, amire még a város történetében nem volt példa.”³¹ A mai léptékben egy modern repertoárszínház kilenc hónapos évadát is meghaladó program ellenére Szabó Pál együttese továbbra sem fejlődhetett állandó társulattá.

Marosvásárhely közönsége azonban a koncesszióval rendelkező hivatásos csoportosulások mellett képes volt fenntartani olyan műkedvelő közösségeket is, amelyek időről időre nagyívű zenés produkciók kivitelezésére vállalkoztak. A Katolikus Műkedvelő Dalárda tevékenysége kiemelkedő ebből a

kely Színház alakulásakor”, *Játéktér*, 1. sz. (2021): 18–37, 21.

²⁹ N. N., „Koncesszió kérvények”, *Színészek Lapja*, 1918. júl. 1., 4.

³⁰ SZENTIMREI, *Harc az állandó...*, 81.

³¹ Uo.

szempontból. A marosvásárhelyi Zenedéből³² kialakuló közösséget Tóth Sándor kántor, a majdani Székely Színház karmestere fogta össze Fodor Istvánnal mint társulatvezetővel együttműködésben, aki nem mellesleg a város postamestere volt.³³ 1927-től, a *Corneville-i harangok* című operett bemutatójától kezdve minden évben színre vittek egy operettet egészen a Székely Színház megalapításáig.

Annak ellenére, hogy nincs tudomásunk arról, hogy a Katolikus Dalárda valaha is játszott volna a *Csárdáskirálynőt* az 1946-os Székely színházi premier előtt, annyi bizonyos, hogy Tóth Sándor kiváló ismerője volt az operettműfajnak, és Szabadkay József színingazgatóval közösen 1939-ben két olyan szabadtéri (korabeli léptékkal mérve) szuperprodukción hoztak létre a *Cigánybáró* és a *Gésák* színrevitelével a marosvásárhelyi Erzsébet-ligetben, amelyek a város polgársága számára a nagyvárosi élet érzetét voltak hivatottak közvetíteni.³⁴

³² UNGVÁRI ZRÍNYI, „Zeneszerető város lett...”, 38–49.

³³ UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után: Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben (avagy A mosoly országa Marosvásárhelyen)”, in *Test – hatalom – intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 9–41 (Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArtPress Kiadó, 2021), 28.

³⁴ „A szabadtéri előadásokat a Katolikus Dalárda száztagú énekes gárdájának szereplésével mutatják be. A Dalárda tagjai már többször bemutatkoztak különféle darabokban a közönségnek, amelynek alkalma volt meggyőződni a műkedvelők kitűnő teljesítő-képességéről. Az előadásokat 40 tagú zenekar, 48 tagú kórus kíséri. Külön meg kell emlékeznünk a világvárosi kiállításról. A díszleteket Kiss Árpád és István tervezik és készítik, úgyhogy városunkban még nem látott

Nem csupán az operettműfajnak, de magának a *Csárdáskirálynő*nek is kiterjedt játékgyománya volt a városban. A helyi sajtóban 1919 óta jelennek meg híradások *Csárdáskirálynő*-bemutatókról.³⁵ 1923-ban éppen Szabó Pál társulata tűzte műsorára Kálmán-művét, Kürthy Böskével a címszerepben, akiről a korabeli híradásokban kiderül, hogy „a kvalitásai még csak most fognak igazán érvényesülni, ezen, egyéniségéhez illő, hatásos szerepben. Már részben ismert színpadi feltételein kívül, pazar garderobe-ot is vonultat fel.”³⁶

Szintén a marosvásárhelyi napilapok tudósítanak egy 1926. február 18-i felújításról, Pataky Eliz főszereplésével, aki Brassóból érkezett a társulathoz. Az időközben koncessziót kapott Battyán Kálmán (az 1946-os Székely színházi változat Kerekes Ferkója), társulatával 1934-ben „a közönség egyenes kívánságára”³⁷ újítja fel a darabot. 1939. november 2-án a Szabadkay-társulat tűzte műsorára az operettet, amelyben Szilvia szere-

pazar előadásokban lesz része közönségünknek. Az újfajta szabadtéri előadások már több nagy városban kitűnően beváltak. Egészen bizonyos, hogy a marosvásárhelyi közönség is szívesen fogja megtekinteni a művészi szempontból egészen egyedülálló szép és tartalmas operettek szabadtéri előadását, amely teljesen különleges és maradandó művészi élményt fog nyújtani.” N. N., „*Cigánybáró* és *Gésák* szabadtéri előadásban. Érdekes művészi vállalkozás Marosvásárhelyen”, *Magyar Szó*, 1939. júl. 5., 3.

³⁵ „Holnap, kedden a *Csárdáskirálynő*ben a társulat új énekes bonvivánja Sáfár Sándor fog bemutatkozni közönségünknek.” N. N., [cím nélkül], *Ellenőr*, 1919. jan. 13., 2.

³⁶ N. N. „A színházi iroda hírei”, *Székely Napló*, 1923. jan. 6., 1.

³⁷ N. N. „*Csárdáskirálynő* – vasárnap este”, *Reggeli Újság*, 1934. dec. 13., 4.

pében Katona Böske „kitűnő hangú énekesnőnek és jó színésznőnek bizonyult.”³⁸

A *Csárdáskirálynő* tehát ismert és közkedvelt mű volt a marosvásárhelyiek számára. Ezt bizonyítja a fentebb említett felújítások sokasága, illetve az a tény is, hogy a darab 1919-től a vándortársulatok műsorában és a koncessziót kapott színiigazgatók által összeállított programokban folyamatosan jelen van. Így nem hiányozhatott az 1946-ban induló állandó színház repertoárjából sem. Tompa Miklós minden bizonnyal tisztában volt a mű jelentőségével és népszerűségével mind helyi, mind erdélyi viszonylatban.

Egy 1945-ös nagyváradai *Csárdáskirálynő* produkcióval különleges rokonságot mutat az itt tárgyalt előadás. Az *Új Élet* című váradai napilap hasábjain 1945. november 30-án megjelent hír a következőkről tudósít: „A feledhetetlenül kedves és színes zenéjű Kálmán Imre *Csárdáskirálynő*jét újította fel tegnap este a nagyváradai Városi Színház igen nagy sikerrel, kitűnő rendezésben”.³⁹ A cikkben⁴⁰ tárgyalt novemberi váradai és a mintegy

³⁸ N. N. „Nagy sikert aratott Marosvásárhelyen a *Csárdáskirálynő* címszerepében Katona Böske”, *Keleti Újság*, 1939. nov. 6., 8.

³⁹ N. N., „A *Csárdáskirálynő* a Városi Színházban”, *Új Élet*, 1945. nov. 30., 2.

⁴⁰ „Igazi operett hangulatot teremtett Keresztes Kató elragadó, lendületes tánca, melyet kitűnő partnerével, Domby Imrével mutatott be. Szabó Ernő remek volt és kedves, üde hangulatot hozott Rapert Dódi szereplése. Karakterisztikus volt Váradai Elza. Gábor József markáns főhadnagya, Mikes Kerekes Ferkója elsőrangú figurák. Mulattató volt Solti paralitikus hercege és kedves volt az elegáns Cseke, Bartos József, Nagy Sándor és nem utolsósorban Mille. Jól szerepeltek: Bereczky, Kóbor, Kiss, Páter. A harmadik felvonásban szereplő Bura Sándort szeretettel tapsolta meg a közönség. Általában meg kell dicsérni az egész előadást, mértékadó és precíz volt kiérzett az is, hogy hibátlanul dol-

félével később Marosvásárhelyen színpadra kerülő mű alkotóstábjá között két ponton is átfedés van. Egyrészt mindkét előadás díszlettervezője Hány Lajos, másrészt a Székely színházi *Csárdáskirálynő*ben rendezőként debütáló Domby Imre, a nagyváradai színrevitel szólótáncosa, aki a rendelkezésre álló marosvásárhelyi színlap alapján feltehetőleg ugyanazt a valcert táncolta az 1946. júniusi premieren, mint az előző év novemberében Váradon.

További információk hiányában⁴¹ persze csak feltételezhető, hogy a Városi Színház *Csárdáskirálynő*je a marosvásárhelyi közvetlen előképe. A díszlettervező személyének egyezése és annak ténye, hogy a marosvásárhelyi produkcióban címszerepet játszó Kováts Irén szintén Nagyváradról érkezik a társulatba, viszont erre enged következtetni.

Ezt a konklúziót támasztja alá az *Új Élet*ben 1945. szeptember 25-én publikált beszámoló is, amely ugyan *A mosoly országa* nagyváradai bemutatójáról ad hírt, egyben arról is tájékoztat, hogy a Székely Színház majdani nyitóelőadásának rendezőjeként közreműködő, és abban főszerepet játszó Kováts Irén már itt is Lizát alakítja, a díszletekért pedig ugyanúgy Hány Lajos felel.⁴² Ennélfogva elképzelhető, hogy az előadások színrevitelében nagymértékű hasonlóságok, egyezések mutatkozhattak. A Székely Színház anyagi körülményeit tekintve persze valószínűtlen, hogy komplett előadások megvásárlásáról lenne szó. Tompa Miklós maga említi az előadások *hazahozatalának* gyakorlatát:

goztak a színház technikai munkásai is és szépek Hány díszletei.” Uo.

⁴¹ Sem a Nagyváradai Szigligeti Színház archívumában, sem pedig a Kántor Lajos–Kötő József szerzőpáros által összegyűjtött 1940-es évekbeli műsorrendekben nincs nyoma az említett előadásnak.

⁴² GY., „*A mosoly országa*”, *Új Élet*, 1945. szept. 25., 5.

„Tudtam, hogy Kovács X. szerepét játssza Kolozsváron, Delly Z. szerepét Váradon, Lantos pedig Z.-t egy harmadik helyen. Ők aztán megérkeztek, és szinte próba nélkül játszottak. Így kezdtünk. Ne is mondj semmit, fiacskám, persze hogy nem ez az ideális! De valahogy el kellett kezdeni. Akkor bizony így kellett, így lehetett [kiemelés a szerzőtől]. Elég volt ismerned a pesti előadást. Minden vidéki színház ezt kopírozta le. Bárdos Artúrról mondják például, hogy tudomást szerzett egy érdekes párizsi előadásról, és elvitte oda a díszlettervezőt, a rendezőt, hogy »hazahozzák« az előadást.”⁴³

Ez az eljárás az operetteket tekintve talán még hatékonyabb volt a Székely Színház induló éveiben, hiszen a műfaj nagymértékben épít a színészek ún. családi figuráinak állandó típusaira, amelyek, miután elsajátítják őket, folyamatosan az előadó birtokában vannak.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az 1946-os marosvásárhelyi *Csárdáskirálynő* géppel írott ügyelőpéldánya olyan szövegvariáns, amely nagymértékben hű maradt az 1916-os budapesti bemutatóra készült, Gábor Andor által fordított szövegváltozathoz. Az írógéppel szerkesztett szöveg majdnem teljes egészében megegyezik a jelen elemzésben kritikai kiadásként kezelt „A »Csárdáskirályné«”⁴⁴ címet viselő szövegkönyvvel, amelyet Gerő András, Hargitai Dorottya, valamint Gajdó Tamás *A csárdáskirálynő* című kötete ad közre.

⁴³ BÉRCZES, *Székely körvasút...*, 127.

⁴⁴ GERŐ András, HARGITAI Dorottya és GAJDÓ Tamás, szerk., *A csárdáskirálynő: Egy monarchikum története* (Budapest: Habsburg Történelmi Intézet–Pannonica Kiadó, 2006), 75–108, 75.

A dramaturgiai elemzés szempontjából kiemelkedő jelentőséggel bír, hogy a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában fellelhető az előadás Székely színházi pecséttel ellátott ügyelőpéldánya,⁴⁵ valamint az operett zeneszámainak kottáit tartalmazó zongorakivonat⁴⁶ is. Az előbbit jó eséllyel Kellán Sándor gondozta, aki az intézmény indulásakor segédszínészi és ügyelői pozíciót töltött be a színháznál. Utóbbit pedig minden bizonnyal a budapesti Rózsavölgyi és Társa Zenekereskedés bocsájtotta a marosvásárhelyi Székely Színház rendelkezésére, hiszen Magyarországon (és feltehetően az egész magyar nyelvterületen) ők rendelkeztek a darab összes előadási jogával.⁴⁷ Ennek borítóján ugyan még az eredeti, az 1916-os budapesti bemutató is használatos *A csárdáskirályné* cím szerepel, azonban az ügyelőpéldány a *Csárdáskirálynő* elnevezéssel kezdődik, és nem tartalmazza az előadás hivatalos színlapján olvasható *Sylvia*-alcímet. Ez valószínűleg a második világháborút követően Erdélybe visszatelepülő román közigazgatás hatására került a főcím mellé, hiszen a román nyelvű színházak napjainkban is *Sylvia* címmel játsszák a darabot.

Az ügyelőpéldány vizsgálata nyomán kijelenthető, hogy a szöveg nem tartalmaz egyetlen olyan markáns dramaturgiai módosítást sem, amely egy határozott rendezői szándék, vízió vagy koncepció mentén meghatározta volna a színrevitel módját, és egyáltalán a *Csárdáskirálynő* Székely színházi pozícióját. A főszöveg még a szerzői utasítások jórészt is változatlanul hagyja, csupán néhány helyen tér el az 1916-os változattól,

⁴⁵ KÁLMÁN Imre, *Csárdáskirálynő*, Ügyelőpéldány. Fellelhető a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában. Leltári jelzet: Teatrul Național Tg.-Mures Biblioteca nr. 6 (M-6).

⁴⁶ A zongorakivonat fellelhető a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában.

⁴⁷ A borító tanúsága szerint egyéb országokban: Josef Weinberger, Wien.

hangsúlyosan a Bóni figurájára vonatkozó instrukciók esetében.

A dramaturgiai változtatások kétféleképpen jelennek meg a szövegekben: egy részük gépelt formában került lejegyzésre, más részük ceruzás bejegyzés. A gépelt eltérések közül legszembetűnőbb egy rövid, lazzi-szerű, humoros etűd a második felvonás hatodik jelenetében, továbbá egy szintén geszterű pillanat a harmadik felvonásban. Előbbi, az 1946-os példány tanúsága szerint, szavak nélkül zajlik, és a bravúrszínészet fizikai eszköztárát hozza működésbe:

„Bóni /erőltetett kacagása szemben a nézővel, a két kezével a levegőbe hadonász, és ütögetve átfordul jobbra, és a mellette kíváncsian álló Anasztázia hercegnőt mellbe vágja, mire ijedten pardont kér, és mutatni akarja, hogy a nevetés késztette a karjai dobálására. Aközben rácsap Anasztázia fejére, kicsit hátrál tőle, egyenes vonalban szembefordul u-o-a-j-a herceggel.”⁴⁸

A harmadik felvonásban, szintén gépelt módon, a fizikalitás szintjére utalva jelenik meg a humor, a bohócokra jellemző tréfa formájában, azonban ehhez már verbalitás is társul, így ezen a ponton a szöveg hozzáadott replikákkal bővült:

„HERCEG: Hála Istennek. /telefonhoz szalad/ Bóni a felöltőből jó hosszan kilógó frakkot bámulja, meghúzza a felöltőt, de nem takar, a herceg megindul közben, kéri a telefonszámot 142-33, most Bóni a frakkszárnyát próbálja felgyűrni a felöltő alá, de az újra visszaesik, a herceg kérdi/ Mit csinál? /Bóni felel/ Rövid a kabát.

HERCEG: Oh dehogy! /tovább telefonál/
BÓNI: De rövid a kabátja.

HERCEG: Dehogy a frakk hosszú. /ezt a kagylóba mondja/ Dehogy kisaszszony, nem, nem hosszú a frakk, csak a felöltő rövid. Halló, nem, nem ezt akartam, 142-22, igen, azt akartam / Mit mondott Edvin?”⁴⁹

A fenti – írógéppel írott – instrukciókat vizsgálva persze kérdésessé válik az ügyelődény keletkezésének ideje, pontosabban annak meghatározása, hogy a próbafolyamat megkezdése előtt vagy után születtek-e ezek a bejegyzések, hiszen az említett epizódok leírása arra enged következtetni, hogy a színészi játék találatai mentén, a konkrét színpadi akciók kidolgozását követően kerültek lejegyzésre. Továbbá, mivel a kritikai kiadás sem tartalmazza őket, az is kizárható, hogy a szerző útmutatásait hordoznák.

Elképzelhető tehát, hogy ezek mégis egyfajta rendezői szándékot tükröznek. Ezt a lehetőséget voltaképpen az is alátámasztja, hogy az ügyelődény – bizonyos momentumokhoz kötődően – a színrevitel módjáról is tájékoztatást ad. A harmadik felvonás kezdetét bemutató, perjelek által közrefogott leírás például a következő utasításokat tartalmazza:

„A színpad hátsó feljárata a süllyedőbe van belebocsátva. Ahonnan Feri, 8 lány, Bóni, Szilvia vagy Juliska jön a süllyedőbe. Hajnali fény, mintha az utcán látszana, piros és zöld lécvilágítású *** és 3 kékreflektor teszi meg ezt. Igen elegáns bécsi szálló vesztibüljében játszódik, csak a személyek, akik a lépcsőn járnak, előbb a fejüket látni, csak aztán az egészet. Éjfél van. A felvonás közvetlenül az előbbi felvonás eseményeihez kapcsolódik. Bóni, Szilvia ugyanabban a toalettben, mint a másodikban./

⁴⁸ KÁLMÁN, *Csárdáskirálynő*, Ügyelődény, II/6., 7.

⁴⁹ KÁLMÁN Imre, *Csárdáskirálynő*, Ügyelődény, III/6., 8.

I. Jel. Cigányok, Feri, Juliska, 6 lány jönnek le a lépcsőn I. számból la, la, lalla stb. azzal jönnek fel, orchester kíséri, közvetlenül utánuk a cigányok folytatják, piano próza alatt.”

A terjedelmes instrukció, amely még nyomában sem szerepel az 1916-os verzióban, tehát a színpadra állítás technikai vonatkozásairól is tudósít (ti. reflektorok, sülyesztő stb.). Azt sugallja, hogy a konkrét színpadi megvalósítás a *mise-en-scène*, illetve az ehhez szükséges műszaki feltételek és eszközök ismeretében született, azaz a próba-folyamat közben, esetleg azt követően, vagy akár egy korábbi előadás ismeretében.

Más jellegű utasításokat, módosításokat, megjegyzéseket jelölnek a ceruzával írott bejegyzések. Egy részük a színpadi mozgások rendjét rögzíti. A színpadra lépő, illetve az azt elhagyó figurák *entrée*-inak és *abgang*jainak helyére vonatkoznak az alakok nevei mellett megjelenő J. I. (jobb egy), J. H. (jobb hátul), valamint B. H (bal hátul) és B. I. (bal egy) rövidítések. Négyzetes körülrajzolásal kerültek kiemelésre a bejöveteleket megelőlegező végszavakat tartalmazó replikák, illetve színes (jellemzően lila színű) ceruzával, aláhúzással tették megkülönböztethetővé azokat a szerzői instrukciókat, amelyek feltehetően valódi színpadi akciókká váltak. Valószínűleg a teljes szereposztás színpadi jelenlétére utal az „egész világ bent van”⁵⁰ felirat.

A tulajdonképpeni tartalmi és dramaturgiai változtatásokra, húzásokra is ceruzás korrekció, továbbá áthúzás hívja fel a figyelmet. Az egyszerű elütésből, gépelési hibákból származó javításokon és minimális, az adott szituációhoz jobban illeszkedő⁵¹

⁵⁰ Uo., I/1. 1.

⁵¹ Erre példa az operett második felvonásának 5. jelenetében az a momentum, amikor Szilvia öntudatosan, mint Bóni felesége jeleníti be magát, viszont a közeledő vendégse-

szófordulatok, poénok cseréjén túl a legjelentősebb dramaturgiai munka a harmadik felvonásban érhető tetten. A cselekmény sűrítését célzó húzások következtében a harmadik felvonás első három jelenete két megszólalás kivételével teljes egészében elhagyásra került, így a Feri bácsi bécsi jelenlétére is magyarázatot adó, orfeumi lányokat is felvonultató mellékszál kiesésével egyből Bóni és Szilvia jelenetével folytatódik a történet, amely ilyen módon majdnem megszakítás nélküli folytatása lesz a második felvonás eseményeinek.

Nagymértékű – szintén ceruzával eszközölt – húzásnak minősül ugyanezen felvonás ötödik jelenetének kiiktatása, amelyben eredetileg az Edvin és Bóni között feszülő ellentét végre feloldásra kerül. Mivel azonban ez itt nem történik meg, csupán a darab lezárásában, a feszültség és ezzel egyidőben a nézői figyelem is könnyebben fenntartható (kiváltképp egy olyan felvonásban, amely csak egy új zeneszámot tartalmaz), s e módosítás voltaképpen dramaturgiai szakértelemre vall. A harmadik felvonás tehát kiéleződik, és egy pergő tempójú cselekményvezetést hoz létre, így voltaképpen (valószínűleg egy szünet beiktatásával) két felvonásosá alakítva az előadást.

Figyelemre méltó dramaturgiai eltérés, hogy azon szövegrészek, amelyek egyértelműen artikulálják Vereczki Szilvia nemzeti-ségét, kimaradtak a 1946-os példányból, sőt be sem kerültek a gépelt textusba. Mind az első, mind pedig a második felvonásban a „magyar nő”⁵² és a „magyar falusi lányok”⁵³

reg láttán megretten, mire partnere kuglerrel kínálja. Az 1916-os verzióban Bóni azt mondja, hogy a kugler „príma borjúszegetöltéssel” rendelkezik, míg a marosvásárhelyi szöveggönyvben ezt „príma bátorságtöltésre” módosították.

⁵² GERŐ, HARGITAI és GAJDÓ, szerk., *A csárdás-királynő...*, 93.

⁵³ Uo.

esetében elhagyásra kerül a „magyar” szó. Pest csupán a dalszövegekben jelenik meg, a prózai részekből – egy megszólalás híján – teljesen kihagyták (a Bécsben játszódó második felvonásban említik meg egy poén erejéig). A második világháborút követő politikai-társadalmi helyzetben, illetve az erdélyi magyarság számára tragikus kimenetelű közelmúlt eseményei folytán ez tulajdonképpen szükséges, elkerülhetetlen, és valójában minimális dramaturgiai beavatkozásnak számított. Minden bizonnyal ez a megfontolás vezetett az első felvonásban eszközölt húzáshoz is Bóni poénja kapcsán, amely az első világháborúban lezajlott gorlicei áttörésre vonatkozik.

Az operett zeneszámai – két kivétellel – mind dramaturgiai helyüket illetően, mind tartalmilag, azaz dalszövegüket tekintve hűek maradtak a kritikai kiadáshoz. Tulajdonképpen húzásra csak a második felvonásbeli *Quartett*⁵⁴ esetében került sor, amelynek szövegét a refrénre redukálták.

Az első felvonásban található, *Az asszony összetör*⁵⁵ címmel elhíresült dal szövege pedig már a napjainkban is ismert refrénnel rendelkezik, amely viszont eltér a 1916-os eredetitől.⁵⁶

⁵⁴ KÁLMÁN Imre, *Csárdáskirálynő*, Ügyelőpéldány, II/12., 14.

⁵⁵ „Az asszony összetör, megkínoz, meggyötör / Az asszony tönkre tesz, vigyázz, hogy el ne vessz / Az asszony nagy veszély, mely egyre nő, nő, nő, nő / Vigyázz, csak vigyázz, az asszonyoktól félj!” Uo., I/9. 14.

⁵⁶ „A nőre jól vigyázz, mert gyorsan ég a ház, / A nő ha szívet ad, Többé el nem bocsát. / A nő az nagy veszély, / Mely egyre nő, nő, nő, nő. Vigyázz, csak vigyázz! / A nőtől inkább fél.” GERŐ, HARGITAI és GAJDÓ, szerk., *A csárdáskirálynő...*, 84.

A rendezés

A korszak játékgyakorlatában és főként az operettjátékszásban továbbörökített 19. század végi és az ezt megelőlegező zenés-komikus játéktradíció 17–18. századig visszanyúló vándorszínészi hagyományait figyelembe véve a rendező funkciója tulajdonképpen logisztikai jellegű, és tevékenysége nem a mai értelemben vett „rendezőművész”,⁵⁷ aki egy előzetesen végiggondolt koncepció stilisztikai, formanyelvi követelményrendszerén belül homogenizálja az előadás egyes elemeit, beleértve a színészi játékot is. A rendező, az 1946-os *Csárdáskirálynő* esetében Domby Imre feladatköre tehát az előadás zavartalan lefolyásának megszervezésében, és nem a színpadi hatáskeltő eszközök koherens elrendezésében, különösen nem az ún. színészvezetésben állt:

„A színészek a naturalista színjátszásig jószerével a 18. században kialakult tradíció alapján játszottak. A színész volt felelős saját maga művészetéért, az volt az első ok, amiért eleddig nem volt szükség rendezőre; az összjáték lehetőségére sem volt igény. [...] A melodramáknak és a jól megcsinált színdaraboknak sztereotip alakjaik voltak, ha ezek megformálását egyszer kidolgozta a színész, minden sztereotip alaknál használhatta-használta.”⁵⁸

A rendező tulajdonképpen játékmester, anél is inkább, mivel a korabeli színházművészeti felfogás értelmében az operett műfaj nem része a rendezői színháznak. Az induló Székely Színház vonatkozásában ez egyértelműen tetten érhető, hiszen rendezői mi-

⁵⁷ SZÉKELY György, szerk., *Magyar Színház-történet II. 1873–1920* (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, 2001), 471.

⁵⁸ Uo.

nőségben olyan alkotók tűnnek fel a kezdeti hónapok operett-színrevitelei kapcsán, akik ugyan jelentős zenés színházi tapasztalattal rendelkeznek, de jártasságuk elsősorban előadói természetű:

A március 10-i nyitóelőadást (Lehár Ferenc: *A mosoly országa*) Kováts Irén – az itt elemzett *Csárdáskirálynő* Sylviája – koordinálja, aki „azzal is jeleskedhetett, hogy a Reinhardt-tanítvány Jakabffy Dezső társulatánál játszott, eltanulhatott tőle stílust, rendezői attitűdöt [...]”,⁵⁹ a rákövetkező, március 26-i operettbemutató (Krausz Mihály és Békeffy István: *Eső után köpönyeg*) András Márton operettszínész, táncos-komikus, a budapesti Király Színház egykori művésze⁶⁰ irányításával valósul meg, míg a *Luxemburg grófja* április 20-i premierje Kováts István vezetésével kerül színpadra.

A színészegyénségek által hordozott és működtetett „saját tradíció”⁶¹ mint a figura-építés – a rendező színészvezetői aspektusát mellőző – bevett gyakorlata az operettjátásban egészen a 20. század közepéig fennmaradt, és megteremtette a pesti-bécsi ope-

⁵⁹ UNGVÁRI ZRINYI, „A mosoly...”, 33.

⁶⁰ GERGELY Géza, „András Márton”, in *A Hét évkönyve*, szerk. KACSIR Mária, 27–28 (Buda-
rest: A Hét, 1982), 27.

⁶¹ „A hagyományos komikus játéktípus vizsgálatára létrehozott modell következő össze-
tevője a saját tradíció. Ez arra utal, hogy e
kulturális mezőben nincs kodifikált játéktad-
dició, a komikusok öröklődő szórakoztató
fogásokat, szöveg- és mozdulat-gegeket
szerveznek egyéni ritmusmontázsba. [...] A
maszk – a komikus által a fenti eszközökkel
kialakított figura – valójában egy visszatérő
külső jellegzetességekkel, sajátosan stilizált
beszédmóddal bíró fiktív személyiség, me-
lyet a komikus kimunkál, és pályája során
használ.” HELTAI Gyöngyi, „Kulturális szige-
tek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista
realista operett interkulturális modellje?”, *Vi-
lágosság* 46, 7–8. sz. (2005): 81–118, 83.

rettekre jellemző szerepkörök konvenció-
ját.⁶² Tulajdonképpen a műfajt kiválóan is-
merő előadók a jelenetek szcenírozásának
alkotóelemeit, a korábbi alakítások során el-
sajátított és tökéletesített alak mozgásfor-
máit, jellegzetes táncmozdulatait, gegjeit és
gesztusait is magukkal hozták. Szinetár Mik-
lós, az 1954-ben bemutatott budapesti *Csár-
dáskirálynő* egykori rendezője Latabár Kál-
mán táncoskomikus kapcsán például kiemeli:

„Latabár önálló entitás volt. Láttam
olyan operettek forgatókönyvét a két
világháború közötti időszakból, melyek
úgy néztek ki, hogy egy üres lapra az
volt odaírva, hogy bejön Latabár, és jó-
kat mond. Tehát teljesen a saját szö-
vegeit mondta, amiket ő maga írt. Tel-
jesen önálló egyéniség volt a színpa-
don [...]”⁶³

⁶² „A szerepkör azonban a jól megcsinált da-
rabok, a tézisdrámák és az operettek – első-
sorban a bécsi–pesti operettek – alakjainak
játékmódjára érvényes. Lényegében azt je-
lölte, hogy a színész vagy a színésznő nem
egyedi-egyszeri alakot formált meg, minden
egy előadásban másfélét és másfélét. (...) Az operettekben primadonnát, bonvivánt,
szubrettet és táncos komikust. Vagyis pél-
dával a primadonnának primadonnát, a bon-
vivánnak bonvivánt kellett megformálnia,
nem alakjának speciális lélektani vagy szoci-
ológiai ismérveit; az alakba persze saját já-
téktípusát és saját színészi egyéniségét is
belevitte. A szerepkör meghatározó konven-
cióvá vált, amely a 19. század második felé-
nek európai színjátszását nagymértékben
uralta. Következményei a magyar színját-
zásban is érezhetőek voltak, még a 20. szá-
zad első két és fél évtizedében is.” SZÉKELY,
szerk., *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*,
461–462.

⁶³ *Beszélgetés Szinetár Miklóssal* (a beszélge-
tést készítette: Gajdó Tamás), 2020. február
17., 5, hozzáférés: 2024.02.17,

Az operettszínészek voltaképpen önmaguk rendezői voltak, hiszen – az évtizedek alatt át- és áthagyományozott játéktradíció következtében – tisztában voltak az egyes előadásokhoz tartozó színreviteli konvenciókkal.⁶⁴ Az 1946-os *Csárdáskirálynő* rendezőjét, az akkor 24 éves Dobby Imrét olyan színészegyéniségek vették körül, akik egyrészt maguk is aktívan rendeznek vagy rendeztek (Kováts Irén, András Márton), illetve társulatot vezettek (Battyán Kálmán), továbbá kiváló mesterei az operettműfajnak és ismerői a *Csárdáskirálynő*nek. Ennek okán feltételezhető, hogy a színrevitel inkább hordozta az előadók kézjegyét, mintsem a rendező-játekemester művészi intencióit.

Dobby Imre ugyanis elsősorban balett-táncos, aki – többedmagával – szintén Nagyváradról érkezik a Székely Színházba Tompa Miklós felkérésére.⁶⁵ A bukaresti Al-

<https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/02/Szineta%CC%81r-Miklo%CC%81s-OH-2020.-februa%CC%81r-17.pdf>.

⁶⁴ „A csárdáskirálynőben jön az a szám, hogy »Túl az Óperencián«. Ennek az volt a magyar tradíciója, hogy a Bóni és a Stázi összeszerelmesednek, majd aztán a szám közben gyerekük születik, a gyereket dajkálják, majd a gyerek lepisili a mamáját, és akkor jajajaj... Kitér a nagy röhögés. Ezzel szemben én azt mondtam, hogy nem, szó se lehet róla. Ez itt a szomorú szám. [...] Erre az volt a kifogás, amire én nem hallgattam, hogy: »Hát, de nem, hát nem, mit szól a közönség, ha nem pisil a gyerek!?« Mire én megnyugtattam őket, hogy a közönség fogja szeretni!” Uo.

⁶⁵ „Eljöttek 1946-ban a vásárhelyi színházi szakemberek, köztük, ha jól emlékszem, Tompa Miklós, és átszerződtek bennünket a Maros-parti városba. Micsoda gárda volt ott! És a közönség, valósággal odaláncolta az embert a városhoz. Színész is voltam, operettszínész, táncos, balettmester, mikor mi kellett. [...] Nagyon jól éreztem

hambra Színházban debütál balettművészként 1938-ban, ahol mestere Oleg Danovschi, majd a Román Operában is fellép, illetve klasszikus balett alapmozgásokat és figurákat tanul Florea Capsalitolól.⁶⁶ Az Alhambra Színházban töltött évek alatt egészen korán megismerkedik a „revüszínház”⁶⁷ stílusjegyeivel. 1946-ban már a nagyváradi Városi Színház népszerű táncosa, aki nem csupán operákban, táncszínházi előadásokban és mesejátékokban,⁶⁸ de Erdély-szerte számos operettelőadásban (*Boronkay lányok*,⁶⁹ *Csárdáskirálynő* [Nagyvárad],⁷⁰ *Luxemburg gróffa*⁷¹) is

magam ebben a városban, csak hogy innen is elkerültem, mert a színház a klasszikusokat előnyben részesítette.” MÁRKI Zoltán, „Életutak: A tánc öröme”, *Előre*, 1986. máj. 11., 4.

⁶⁶ KATONA SZABÓ István, szerk., „Az Új Élet lexikona 46. Dobby Imre”, *Új Élet*, 1972. máj. 25., 18.

⁶⁷ MÁRKI, „Életutak...”, 4.

⁶⁸ Dobby Imre Buhuja kihozta a mesejátékból minden magyar népmesék bensőséges értelmét. [...] Dobby Imre mint táncmester is kitűnik: a palotás — ha az öltözéknek vannak is még néprajzi hiányai — meseszerűen könnyű...” N. N. „Székely Színház: Mézeskalács”, *Világosság*, 1946. ápr. 27., 3.

⁶⁹ „Nagyon tetszett Turay Margit, mint prímaballerina s Dobby Imre is ügyesen táncolt.” N. N., „*Boronkay lányok*: Operettbemutató a Nyári Színparkban”, *Keleti Ujság*, 1943. júl. 3., 6.

⁷⁰ Igazi operetthangulatot teremtett Keresztes Kató elragadó, lendületes tánca, melyet kitűnő partnerével, Dobby Imrével mutatott be.” N. N. „A *Csárdáskirálynő* a Városi Színházban”, *Új Élet*, 1945. nov. 30., 2.

⁷¹ Dobby Imrének kettős szerepe volt, ugyanis mint Brissard festő, úgyis mint balettgazda. Míg ő maga játszott, táncolt és énekelt, biztosan éber szemmel figyelte a balettgárda mozdulatait. Meg lehet elégedve velük. Mi is megvoltunk elégedve Dobby mindkét rendbeli teljesítményével.” N. N., „*Luxemburg*

közreműködik szólótáncosként és koreográfusként, tehát jól ismeri a műfaj sajátosságait. Egy 1986-os interjúban ő maga nyilatkozza, hogy a tárgyalt időszak előadóművészi konszenzusa szerint „akkoriban balett és énektár szinte egy volt. Aki táncolt, az énekelt is és fordítva. A színházaknak kevés szereplővel kellett beérniük [...]”⁷²

Domby Imre tehát előadóművészi értelemben széles skálán mozgott. Táncos és énekes kvalitásai mellett, színészi felkészültségének köszönhetően, fontos közreműködője a korabeli erdélyi magyar zenés színházi produkcióknak.⁷³ Minden bizonnyal értette a zenés műfaj hatásmechanizmusait, amelyeknek dinamikus elrendezése az operett-előadások tekintetében a közönségsiker kulcsát jelentette. Az 1946–1947-ben komoly finanszírozási problémákkal küszködő Székely Színház számára ennek elérése pedig a túlélés záloga volt.

A rendező-koreográfus szakmai előéletét (ti. táncművészi múltját), széleskörű színpadi tapasztalatait az operettben és a szórakoztató sikerműfajokban, valamint a társulat magas színvonalú zenés színházi felkészültségét figyelembe véve minden bizonnyal a táncbetétek domináltak az előadásban: ezen mozzanatok színpadi kiemelését, igényes, bravúros technikai kivitelezését célozhatta a rendezői munka. A *Szabad Szó* című marosvásárhelyi napilapban 1946. június 13-án megjelent *Csárdáskirálynő*-kritika szintén erre enged következtetni, amikor kiemeli, hogy az előadás „színes, mozgalmas táncok-

grófja: Bemutató a Székelyföldi Színházban”, *Szabad Szó*, 1946. ápr. 26., 2.

⁷² MÁRKI, „Életutak...”, 4.

⁷³ „Pierre szerepében ezúttal Domby Imre írta meg a színes, továbbá balettszólítai tehetségét, melyben már eddig is bőven bizonyította rátermettségét.” N. N., „Színházi krónika: Szerelmes diákok”, ford. KILITI Krisztián, *Ardealul Nou*, 1946. nov. 18., 2.

ban”⁷⁴, valamint hogy a „balettkar teljesítménye elsősorban Domby Imre tehetségét dicséri.”⁷⁵

Az előadás színlapjának tanúsága szerint a rendező koreográfusi minőségén túl táncosként is közreműködik a produkcióban Nagy Jolán oldalán, ráadásul ugyanazt a valcert táncolva, mint a nagyváradi Városi Színház 1945-ös *Csárdáskirálynőjében*,⁷⁶ amelyben partnere: Keresztes Kató. Ebből is látszik, hogy Domby Imre előadóművészeti multifunkcionalitása révén – a gazdaságosság jegyében – több alkotói-előadói feladatkört volt képes betölteni egyszemélyben.

Színészi játék

A Székely Színház újonnan szervezett társulatában – amely csupán zenés színházi előadások bemutatását tette lehetővé – a kor nagyváradi, kolozsvári és szatmári illetőségű operett-egyéniségeinek kiforrott játéktradíciója találkozott a marosvásárhelyi zenés színházi élet hivatásos, vándorszínészi múlttal rendelkező előadóinak játékával.⁷⁷ Ahogy az a ránk maradt ügyelőpéldányból is egyértelműen kitűnik: Sylvia az előadás főszerep-

⁷⁴ N. N., „Csárdáskirálynő”, *Szabad Szó*, 1946. jún. 13., 2.

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ N. N., „A Csárdáskirálynő a Városi Színházban”, *Új Élet*, 1945. nov. 30., 2.

⁷⁷ „[A]z ismert színészek nagy része az impériumváltás után nem jött vissza Erdélybe, a hazatértek pedig már elszerződtek, továbbá a 17 Tompa által már korábban szerződttetett (most már) magyarországi színész hivatalos alkalmazása és utaztatása is nehéz feladatnak bizonyult. Ebben a szorult helyzetben egyrészt a kolozsvári, váradi és szatmári társulat ismert színészeire számított, másrészt pedig messzemenően támaszkodott a helyi erőkre: a műkedvelő társulatokra, illetve a helyi kötődésű színészekre.” UNGVÁRI ZRÍNYI, „A mosoly...”, 29.

lője, ő a Csárdáskirálynő, akinek lendülete határozza meg az egész előadás dinamikáját. Mindehhez pedig elengedhetetlen egy olyan, jelentős zenés színházi tapasztalattal rendelkező művész, mint a Sylvia alakító primadonna, Kovács Irén.

A Székely színházi *Csárdáskirálynőről* feltehető egyetlen beszámoló szerint „Kovács (sic!) Irén játéka volt a főélmény. Kitűnő Sylvia volt, játékával, iskolázott, pompás hangjával elhitette szerepét.”⁷⁸ Négy hónappal korábban, *A mosoly országa* marosvásárhelyi bemutatóját követően a *Szabad Szó* című napilap névtelen kritikusa szintén magas színvonalú énekesi kvalitásairól számol be, amellyel „[m]inden érzelmi hangulat ábrázolására képes”,⁷⁹ ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Kovács Irén „színésznő is, mozdulatai, arcjátéka, otthonos mozgása mind-mind ezt bizonyítják”.⁸⁰ Színészi és énekművészi teljesítményéről tudósít a nagyváradi *Új Élet* című lap is a mintegy félévvel korábbi, Városi színházi premier kapcsán, ugyanazon szerepet illetően: „Kovács (sic!) Irén Liza szerepében szépen vitte hanggal, játéka azonban még most sem elég meleg [...]”⁸¹

Az előadás színlapjának tanúsága szerint a június 8-i bemutatón Kovács Irén párja még Király József. Az Edvint alakító színésze, aki korábban – színpadi partneréhez hasonlóan – szintén Jakabffy Dezső szatmári társulatában játszott,⁸² a már említett kritika úgy nyilatkozik, hogy „otthonosan mozgott a szín-

⁷⁸ N. N., „Csárdáskirálynő...”, 2.

⁷⁹ N. N., „A Székelyföldi Magyar Színház megnyerte a csatát”, *Szabad Szó*, 1946. márc. 13., 3.

⁸⁰ Uo.

⁸¹ Gy., „A mosoly országa. Lehár operett a Városi Színházban”, *Új Élet*, 1945. szept. 25., 5.

⁸² KATONA SZABÓ István, „Színházi kislexikon (1944–1981)”, *A Hét évkönyve, 1982* (Bukarest, 1982.), [o. n.], hozzáférés: 2024.02.25, https://adatbank.ro/html/cim_pdf2316.pdf.

padon. Megjelenése az igazi bonviváné, hanganyaga kevésbé iskolázott.”⁸³ Talán ez utóbbi (ti. a gyengébb énekművészi teljesítmény) lehetett az oka annak az igen jelentős szereposztásbéli változásnak, amelyet 1946 novemberében eszközöltek a produkció felújításakor. Nem mellesleg, ez utóbbi nyomán válik az előadás valóban Székely színházivá.

Edvin szerepét a vásárhelyi közönség körében is népszerű „kitűnő bonviván”,⁸⁴ Lóránt György veszi át, aki a márciusi *A mosoly országa* bemutatóját, illetve egy távozását is megindokló botrányt követően tér vissza Marosvásárhelyre, ahol a sajtó szuperlatívuszokban nyilatkozik róla:

„Lóránt György a kínai herceg szerepében olyan alakítást nyújtott, amilyennel csak fővárosi színpadokon találkozok az ember. Nagyszerű tenorista, pompás, iskolázott hangja uralta a termet és a szíveket egyaránt. Nagyszerű hangja mellett ráadásul még színész is, akinek emberábrázoló képessége nem marad alatta hangja varázsának.”⁸⁵

⁸³ „[A] Sylvia – *Csárdáskirálynő* című operett kerül ismét felszínre nagyjelentőségű szerepváltozásokkal. Edvin szerepét Lóránt György, Stázit Szabó Duci, Bónit András (sic!) Márton, Lippert Weilerscheim herceg szerepét pedig Váradi Rudolf vette át, úgyhogy a vasárnap délutáni felújítás szereposztás tekintetében azt mondhatjuk tejesen újságnak tekinthető. A darab tavalyi szereplői közül Kovács (sic!) Irén Sylvia szerepében, Battyán Kálmán mint Kerekes Ferkó s a többi kitűnő erők mind hozzájárulnak az előadás magas színvonalához.” N.N., *Francia szobalány és Csárdáskirálynő új szereposztásban*, *Szabad Szó*, 1946. nov. 8., 5.

⁸⁴ N. N., „Lóránt György visszaérkezett Marosvásárhelyre”, *Szabad Szó*, 1946. júl. 6., 2.

⁸⁵ N. N., „A Székelyföldi Magyar Színház...”, 3.

Feltételezhető, hogy a magasfokú szakmai előképzettséggel rendelkező, a Székely Színházba szintén a szatmári társulatból érkező operaénekes visszahívása tudatos döntés eredménye volt, amely szavatolhatta nem csupán a felújított *Csárdáskirálynő*, de további zenés előadások sikerét is.

Ezzel egyidejűleg az operett-négyesfogat másodrendbeli párosa, azaz a táncoskomikus és szubrett kettős szerepkörében is személyi változás történt. Bóni figuráját Sugár Jenőtől András Márton veszi át, míg Stázit Szabó Ágnes helyett a továbbiakban Szabó Duci játssza. András Márton a kifejezetten operett-profilú budapesti Király Színház kiváló táncoskomikusa volt, így érthető, hogy Marosvásárhelyre való visszatérése után ő váltja Sugár Jenőt, akiről a fent említett *Csárdáskirálynő*-kritika csupán annyit említ, hogy „jó táncoskomikus”.⁸⁶ Szabó Duci színészi és zenei előképzettsége folytán pedig vélhetően biztosabb színpadi fellépéssel bírt, mint a kezdő Szabó Ágnes, aki valószínűleg még *A mosoly országa* bemutató kapcsán „frissen szervezett tánckarral került be”⁸⁷ a társulatba.

Az előadásban Kerekes Ferkó figuráját alakító Battyán Kálmán a marosvásárhelyi vándorszínészi hagyomány örököse, hiszen 1933 és 1936, valamint 1939 és 1941 között társulatigazgatóként működött Marosvásárhelyen. Az ő nevéhez köthető egy – a korábbiakban már említett – 1934-ben bemutatásra került *Csárdáskirálynő* is, amelyet „a közönség körében kialakult közóhaj”⁸⁸ hív életre. A társulat legidősebb tagjának számító Battyán Kálmán, életkorából⁸⁹ és szerepkö-

réből adódóan, bizonyára érett bonvivánként formálta meg Kerekes Ferkót.

A szereposztás tehát mind életkor, mind játéktípus tekintetében heterogén. Dobby Imre, az előadás rendező-koreográfusa 1986-os visszaemlékezésében maga is kiemeli, hogy az igen változatos összetételű társulatban, ahol például „[n]em mindenki volt kottaolvasó, de mindenki megtanult kórusban énekelni tisztességesen”,⁹⁰ a művészek egymástól „lopták a figurát”.⁹¹ Ilyen közegben alighanem az előadókat övező sztárkultusz dominált, mintsem a közös alkotás eredményeként létrejövő színészi összjáték, amely azonban a későbbiek folyamán a Székely Színház szakmai védjegyévé vált.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás díszlettervezője, Hány Lajos a marosvásárhelyi Székely Színház megalapításától egészen 1962-ben bekövetkezett haláláig az intézmény állandó és elismert művésze. Számottevő zenés színházi tapasztalattal rendelkezik, hiszen marosvásárhelyi működését megelőzően az operett-profilú nagyváradi Városi Színházban, a kolozsvári színház opera tagozatán, valamint a kijevi operában⁹² is dolgozik. Az 1945-ben Nagyvá-

⁹⁰ MÁRKI, „Életutak...”, 4.

⁹¹ Uo.

⁹² „Nem régen jöttem vissza Oroszországból, ahova, mint katona kerültem ki. A kijevi állami Operának nem volt díszletezője. Mikor az adataim bediktálásánál megtudták a foglalkozásomat, nagy meglepetésemre, alig pár napra rá meghívást kaptam az operához. Nem hiszem, hogy valahol a világon úgy megbecsülnék a művész munkáját, mint Oroszországban. Nagy örömmre meghívást kaptam a kolozsvári Nemzeti Színházban színre kerülő két orosz színdarab díszletezésére.” GERGELY Gizi, „A színház névtelen munkásai...”, *Új Élet*, 1945. okt. 13., 2.

⁸⁶ N. N., „Csárdáskirálynő...”, 2.

⁸⁷ UNGVÁRI ZRINYI, „A mosoly...”, 33.

⁸⁸ N. N., „Jó röprízek”, *Székelyföld*, 1934. dec. 9., 3.

⁸⁹ Battyán Kálmán (1897–1985) bonviván az 1946-os *Csárdáskirálynő* premierje idején 49 éves volt.

radon bemutatott – a korábbiakban már többször említett – *A mosoly országa* és a *Csárdáskirálynő* díszlettervezője, így feltételezhető, hogy a mintegy félévvel későbbi marosvásárhelyi premierekén használt díszletelemek jórésze a Városi színházi produkciókból származik.

A korabeli színházesztétikai és színikritikai gondolkodás a színpadi látványban az esztétikumot hangsúlyozza, amelyben főként a dekoratív, illusztratív funkció a mértékadó tényező. A „szép”,⁹³ a „fővárosi jellegű”,⁹⁴ a „nagyvárosias”⁹⁵ jelzőkkel illetett Hány-féle színpadi látvány a reprezentáció logikája mentén, a realista színházesztétika minél teljesebb körű kivitelezését⁹⁶ szolgálta. A Székely Színház későbbi nagyrealista

⁹³ „Általában meg kell dicsérni az egész előadást, mértékadó és precíz volt s kiértékelte az is, hogy hibátlanul dolgoztak a színház technikai munkásai és szépek Hány díszletei.” N. N., „*A Csárdáskirálynő a Városi Színházban*”, *Új Élet*, 1945. nov. 30., 2.

⁹⁴ „Külön dicséretet érdemelnek a fővárosi jellegű díszletek Hány Lajos alkotásai. Az első felvonás dekoratív jellegű díszletét, a kék tó dőbberet díszlete váltotta fel s Tündérországa hatalmas költői fantázia remeklése volt.” POLGÁR István, „János vitéz. A Székely Színház megnyitó előadása”, *Szabad Szó*, 1946. nov. 6., 2.

⁹⁵ „Hány Lajos színpada ízlésesen, nagyvárosiasan szolgálta a hangulatot.” M. P., „*Vadvirág*”, *Szabad Szó*, 1947. nov. 15., 2.

⁹⁶ „A színészek, a rendezők és díszlettervező – Hány Lajos – minden törekvése arra irányult, hogy a szovjet életet a maga valóságában hozza színpadra. A díszlettervező jól oldotta meg feladatát. Olyan környezetet teremtett, amilyent a darab mondanivalója megkívánt, amilyent a közönség elképzelt és elvárt.” GERGELY Géza, „Harmadévesek: A Boroszina és A Davidzon vígjátéka a marosvásárhelyi Állami Székely Színházban”, *Romániai Magyar Szó*, 1951. nov. 27., 2.

játékstílusában Hány díszletei éppen azért válhattak kifejezetten népszerűvé, mert a polgári miliő megteremtésével képes volt a lélektani realista színészi játék megsegítésére, annak illúziókeltő, vizuális kontextusba helyezésére: „[Hány] olyan megoldásokra talált elmélyültebb munkái során, amelyek teljesen elfeledtették a színpad valódi méreteit, és kiváló lehetőséget teremtettek a színészi játék számára”.⁹⁷

Hány Lajos díszletei kapcsán a korabeli kritikák az esztétikum mellett az „ötletes”⁹⁸ megvalósításokra fektetik a hangsúlyt. Az operettjátzás erdélyi hagyománya – főként az 1940-es években – nem operálhat nagyvolumenű díszletekkel, sem technikai, sem gazdasági okokból. A második világháborút követő időszak pénz- és munkaerőhiányából adódóan olyan díszletekre volt szükség, amelyek egyrészt ökonomikusak, azaz kevés elem többféle felhasználásával képesek meggyőző színpadi hatást kelteni; másrészt praktikusak, vagyis a színváltások a lehető legkevesebb díszletmunkás bevonását teszik szükségessé. Az operettműfaj – konvencióból kifolyólag – ráadásul nem igényel naturalista bedíszletezettséget, így a festett, „papundepliből készült”⁹⁹ díszletelemek és a szintén festett háttérvásznak dominálnak a színpadi látványban.

⁹⁷ KOVÁCS Levente, *A marosvásárhelyi Székely Színház története (1946–1962)* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001), 63.

⁹⁸ „Hány Lajos díszletei ezalkalommal a megszokottnál is ötletesebbek voltak. Különösen a szálloda hallja szép, de a kiállítás minden egyéb részlete kitűnt.” M. P., „*Három ember a hóban*: Operettbemutató a Székely Színházban”, *Szabad Szó*, 1948. jan. 2., 2.

⁹⁹ Dobby Imre így nyilatkozik: „Sok operettet játszottunk itt is, akkor még papírdíszletek között, papundepliből készültek.” MÁRKI Zoltán, „Életutak: A tánc öröme”, *Előre*, 1986. máj. 11., 4.

Az ötletes, a helykihasználás szempontjából ésszerű, többfunkciós színpadi megvalósításokra azért is volt szükség, mert az 1946-os *Csárdáskirálynő* helyszíne a marosvásárhelyi Kultúrpalota koncertterme, amelybe a Székely Színház először „rabló módon” beköltözik,¹⁰⁰ és amelyben aztán egészen 1973-ig állandó jelleggel működik. A nagyzenekari darabok, szimfonikus koncertek előadására, tehát kifejezetten nem színházi produkciók megvalósítására épült teremben a nézőtér jelentős befogadóképességéhez képest a színpad mérete kicsi, és kialakítása technikai-műszaki szempontból sem szerencsés:

„A felbecsülhetetlen értékű orgonát nem lehetett leszerelni, így a színpad jórésze mélységében az orgona hídja alá került. Ennek a hídnak az alacsony párkánya miatt a kihasználható mélység jelentősen lecsökkent, a hátsó traktusba nem fértek tisztességes méretű kulisszák. A színpadot fedőszerkezettel látták el az akusztika megjavítása érdekében, mivel a díszletek felhúzásához szükséges zsinórpádlás kiépítéséről szó sem lehetett. A színpad mélységét perspektivikusan kihasználó térképzés is gyakorlatilag lehetetlenné vált, a háttérfüggönyök és falak méretei nem engedték meg. A színpadnyílás két oldalán nagyszámú világító test elhelyezésére alkalmas tornyokat építet-

tek, mivel a nézőtér jellege nem tette lehetővé elegendő világítótest nézőtéri telepítését.”¹⁰¹

Ilyen körülmények között Háy munkássága valóban kimagasló, hiszen nagymértékben hozzájárult „a Kultúrpalota kis színpadán bemutatott színdarabok sikeréhez”.¹⁰² A Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában csupán 1948-tól maradtak fenn képi emlékek az előadásokról. Így a jelen tanulmányban elemzett *Csárdáskirálynő* látványvilágára – amelyet az előadásról készült egyetlen beszámoló¹⁰³ is mindössze egyetlen mondat erejéig méltat – csupán következtetni tudunk Háy Lajos későbbi munkáiból. Ezekben jól érzékelhető a szimmetrikus kompozíció és térkialakítás dominanciája, valamint a polgári világ helyszíneinek részletgazdag, a negyedik fal konvencióját működtető színpadi ábrázolása.

Az előadás hatástörténete

Tompa Miklós 1946-ban még úgy nyilatkozik, hogy a Székely Színház indulása és jövőbeni művészszínházi törekvéseinek megalapozása érdekében örömmel vállalkozik zenés színházi darabok, főként operettek rendezésére – azaz olyan művek színrevitelére, amelyeket korábban nézőként sohasem látogatott¹⁰⁴ –, az első két évad operettbemutatói között mégsem található egyetlen általa jegyzett előadás sem.

¹⁰⁰ „Ekkor aztán rabló módon beköltöztünk a beköltöztünk a Kultúrpalota koncerttermébe, és a drága, szép orgona elé úgy építettük meg a kukucskálószínpadot, hogy teljesen eltakartuk a híres villanyorgonát, amilyenből állítólag három ha van a világon. Hagytuk, hogy a kábeleket, a fújtatókat megrádják a patkányok, mert azok persze azonnal beköltöztek oda. Ez szinte merénylet volt a világhírű koncertterem ellen.” BÉRCZES, *Székely körvasút...*, 126.

¹⁰¹ KOVÁCS, *A marosvásárhelyi...*, 41–42.

¹⁰² ENYEDI Sándor, *Színészek, színházak, városok: A határon túli magyar színházművészet kislexikona* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 80.

¹⁰³ „A díszletek a szokott szépek voltak, különösen az első felvonás díszletei.” N. N., *„Csárdáskirálynő”, Szabad Szó*, 1946. jún. 13., 2.

¹⁰⁴ Y. K., *„Színház és művészet: Tompa Miklós védekezik a Székely Színház ellen felhozott vádakkal szemben”, Világosság*, 1946. jún. 19. 2.

Az alapító-igazgató művészínházi törekvéseivel összeegyeztethetetlen volt az operett műfaja. 1947 májusában már arról beszél, hogy „a könnyű fajsúlyú és csupán felületes szórakozásra szánt darabokat”¹⁰⁵ csakis azért tűzték műsorra „meggyőződése ellenére [kiemelés a szerzőtől], hogy tagjaival szembeni [anyagi természetű] kötelezettségeit teljesítse”.¹⁰⁶

A prózai társulaton alapuló nagyrealista játéktípus szisztematikus kiépítése, amely Tompa Miklós feltett szándéka volt,¹⁰⁷ végleg kiszorította az operettet a Székely Színház repertoárjából az 1948/1949-es évadra, és egészen a rendszerváltás utánig – egy 1954-es *Gül baba*-bemutató kivételével – nem is tűzik műsorra a műfaj darabjait. A *Csárdáskirálynő* című operettet, annak ellenére, hogy önmagában is kiterjedt marosvásárhelyi játékhagyománnyal rendelkezik, csak majdnem 70 év múltán, 2015-ben állítják újra színpadra a Székely Színház jogutódjának számító Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban (a magyar nyelven játszó Tompa Miklós Társulatnál), Tasnádi Csaba rendezésében.

¹⁰⁵ EAER József, „Mit végzett, mire készül a Székely Színház”, *Szabad Szó*, 1947. máj. 17., 3.

¹⁰⁶ Uo.

¹⁰⁷ „Nem szabad megalkudni a művészet rováására. Meg kell teremteni a hegyes egyensúlyt a művészi és gazdasági szempontok között. Tudatában vagyok annak, hogy a művészi válság következménye a mindenkori gazdasági válság. Sajnos eddig még nem tudtam elveimet a gyakorlatban is teljes mértékben megvalósítani, de minden igyekezetem erre irányul.” KEPES György, „»A dolgozó tömegek magukénak tekinthetik a Székely Színházat.« Beszélgetés Tompa Miklóssal a színház eddigi munkájáról”, *Szabad Szó*, 1947. jan. 20., 3.

A Székely Színház operettrészlegének módszeres „leépítése”¹⁰⁸ Kováts Irén és Lóránt György távozásával veszi kezdetét 1947-ben. Tompa Miklós a *Szabad Szó* című napilapnak adott évadnyitó interjújában arról tájékoztatja a marosvásárhelyi közönséget október 6-án, hogy „mindenki itt marad a tavalyi tagok közül, [...] kivételt alkot a Lóránt házaspár és Kovács (sic!) Irén. A művésznő azonban a klasszikus operettek címszerepeit mint vendég fogja énekelni.”¹⁰⁹ Ez azonban nem valósult meg. Sőt, az 1948-as év kezdetével, teljesen eltűnnek a repertoárból az operettbemutatók.¹¹⁰ Kováts Irén, az itt elemzett előadás rendező-koreográfusával, Dombay Imrével együtt a szatmári társulathoz szerződik, majd a következő évtől a Kolozsvári Állami Magyar Opera állandó művészei lesznek. 1947-ben búcsúzik a színháztól Tóth Sándor és Battyán Kálmán is.¹¹¹

A Tompa Miklós által megfogalmazott, és többször hangsúlyozott, immár nem csupán Marosvásárhelyre, de az egész Székelyföldre kiterjedő „kultúrküldetés”¹¹² teljesítése érdekében a művészi színvonalú produkciók létrejötté kulcsfontosságú, amely az alapító-igazgató kommunikációjában minden esetben a zenés műfaj ellenében fogalmazódik meg, tehát kizárja, hogy zenés színházi darab művészi értéket képviseljen. Tompa, attól fogva, hogy biztosítva érzi a színház ál-

¹⁰⁸ Tompa Miklós maga is tudatos tevékenységként nyilatkozik erről: „Sokan feleslegessé váltak, hiszen leépítettük az operettet.” BÉRCZES, *Székely körvasút...*, 62.

¹⁰⁹ LAER József, „Nemcsak Marosvásárhelyé, hanem az egész Székelyföldé vagyunk!... Évad eleji beszélgetés Tompa Miklós igazgatóval”, *Szabad Szó*, 1947. okt. 6., 7.

¹¹⁰ Az utolsó operett (György Pál: *Három ember a hóban*) premierjére 1947. december 30-án kerül sor, Szabó Ernő rendezésében. KÁNTOR és KÖTŐ, *Magyar színház Erdélyben*, 257.

¹¹¹ UNGVÁRI ZRÍNYI, „A mosoly...”, 34.

¹¹² LAER, „Nemcsak Marosvásárhelyé...” 7.

lami fenntartását, amely az 1948-as államosítással realizálódik, megválnak az addig jelentős anyagi bevételt hozó operettműfajtól és annak meghatározó alkotóitól. Annál is inkább, hiszen művészszínházi törekvéseihöz már 1947-ben rendelkezésre állnak azok a nagyformátumú (prózai) színészek, akik később a védjeggyé vált Székely színházi játéktípust, formanyelvet megteremtették, mint például Kovács György, Delly Ferenc és Szabó Ernő.

Az előadás adatai:

Cím: Sylvia (Csárdáskirálynő). *A bemutató dátuma:* 1946. június 8. *A bemutató helyszíne:* Marosvásárhelyi Székely Színház (Marosvásárhelyi Kultúrpalota). *Rendező:* Dobby Imre. *Karmester:* Tóth Sándor. *Szerző:* Leo Stein, Jenbach Béla. *Zeneszerző:* Kálmán Imre. *Fordító:* Gábor Andor. *Koreográfus:* Dobby Imre. *Díszlettervező:* Háy Lajos. *Társulat:* Marosvásárhelyi Székely Színház Társulata. *Színészek:* Kovács Irén (Sylvia), Király József / Loránt György (Edvin, szerepátvétel), Szabó Ágnes / Szabó Duci (Stázi, szerepátvétel), Battyán Kálmán (Kerekes Ferkó), Sugár Jenő / András Márton (Bóni, szerepátvétel), Barta Gábor / Várad Rudolph (Lippert Weilersheim, szerepátvétel), B. Mátrai Rózsi (Lippertné), Bakos Tamás (Rohnsdorff), Fenyvessy Gyula (Kiss, jegyző), Oltyán István (Endrei), Fábrián Béla (Bihari), Rátz József (Mérő), Bedő Ferenc (Matréné), Nagy Jolán (Juliska), Orbán Piri (Mici), Mátis Ilona (Mariska), Naphegyi Anna (Aranka), Jakab Árpád (Miska, főpincér), Percel Domokos (Első pincér), Nagy Miklós (Második pincér), Antal Endre (Boy), Nagy Jolán és Dobby Imre (Valcert táncolók).

Bibliográfia

Beszélgetés Szinetár Miklóssal (a beszélgetést készítette: Gajdó Tamás). 2020. február 17. Hozzáférés: 2024.02.17.

<https://theatron.hu/wp-content/uploads/2021/02/Szineta%CC%81r-Miklo%CC%81s-OH-2020-februa%CC%81r-17.pdf>.

BÉRCZES László. *Székely körvasút: Tompa Miklós mesél*. Budapest: Pesti Szalon Könyvkiadó, 1996.

CSÁKY Móric. *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1999.

EAER József. „Mit végzett, mire készül a Székely Színház”. *Szabad Szó*, 1947. máj. 17., 3.

ENYEDI Sándor. *Színészek, színházak, városok: A határon túli magyar színházművészet kislexikona*. Budapest: Balassi Kiadó, 2005.

GERGELY Géza. „Andrási Márton”. In *A Hét évkönyve*, szerkesztette KACSIR Mária, 27–28. Bukarest: A Hét, 1982.

GERGELY Géza. „Harmadévesek: A. Boroszina és A. Davidzon vígjátéka a marosvásárhelyi Állami Székely Színházban”. *Romániai Magyar Szó*, 1951. nov. 27., 2.

GERGELY Gizi. „A színház névtelen munkásai...”. *Új Élet*, 1945. okt. 13., 2.

GERŐ András, HARGITAI Dorottya és GAJDÓ Tamás, szerk. *A csárdáskirálynő: Egy monarchikum története*. Budapest: Habsburg Történelmi Intézet–Pannonica Kiadó, 2006.

GY. „A mosoly országa: Lehár operett a Városi Színházban”. *Új Élet*, 1945. szept. 25., 5.

GYÖRGY Péter. *Állatkert Kolozsváron*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 2013.

HELTAI Gyöngyi. „Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje?”. *Világosság* 46, 7–8. sz. (2005): 81–118.

KATONA SZABÓ István, szerk. „Az Új Élet lexikona 46. Dobby Imre”. *Új Élet*, 1972. máj. 25., 18.

KATONA SZABÓ István. „Színházi kislexikon (1944–1981)”. *A Hét évkönyve*, 1982. Bukarest, 1982. Hozzáférés: 2024.02.25.

https://adatbank.ro/html/cim_pdf2316.pdf.

- KÁLMÁN Imre. *Csárdáskirálynő*. Ügyelől példány. Fellelhető a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Archívumában. Leltári jelzet: Teatrul Național Tg.-Mures Biblioteca nr. 6 (M-6).
- KÁNTOR Lajos és KÖTŐ József. *Magyar színház Erdélyben*. Bukarest: Kriterion Kiadó, 1994.
- KEPES György. „»A dolgozó tömegek magukénak tekinthetik a Székely Színházat«: Beszélgetés Tompa Miklóssal a színház eddigi munkájáról”. *Szabad Szó*, 1947. jan. 20., 3.
- KOVÁCS Levente. *A marosvásárhelyi Székely Színház története (1946–1962)*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001.
- KÖTŐ József. *A színház fanatikusa: Senkál-szky Endre életregénye*. Kolozsvár: Korunk Baráti Társaság–Komp-Press Kiadó, 2004.
- KÖTŐ József. „Politikum és esztétikum: Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)”. In *Színház és diktatúra a 20. században*, szerkesztette LENGYEL György, 278–301. Budapest: Corvina–OSZMI, 2011.
- LAER József. „Nemcsak Marosvásárhelyé, hanem az egész Székelyföldé vagyunk!... Évad eleji beszélgetés Tompa Miklós igazgatóval”. *Szabad Szó*, 1947. okt. 6., 7.
- MÁRKI Zoltán. „Életutak: A tánc öröme”. *Előre*, 1986. máj. 11., 4.
- M. P. „*Három ember a hóban*: Operettbemutató a Székely Színházban”. *Szabad Szó*, 1948. jan. 2., 2.
- M. P. „*Vadvirág*”. *Szabad Szó*, 1947. nov. 15., 2.
- N. N. „A Csárdáskirálynő a Városi Színházban”. *Új Élet*, 1945. nov. 30., 2.
- N. N. „A színházi iroda hírei”. *Székely Napló*, 1923. jan. 6., 1.
- N. N. „*Boronkay lányok*: Operettbemutató a Nyári Színkörben”. *Keleti Újság*, 1943. júl. 3., 6.
- N. N. „*Cigánybáró* és *Gésák* szabadtéri előadásban: Érdekes művészi vállalkozás Marosvásárhelyen”. *Magyar Szó*, 1939 júl. 5., 3.
- N. N. „*Csárdáskirálynő*”. *Szabad Szó*, 1946. jún. 13., 2.
- N. N. „*Csárdáskirálynő* – vasárnap este”. *Reggeli Újság*, 1934. dec. 13., 4.
- N. N. „Koncesszió kérvények”. *Színészek Lapja*, 1918. júl. 1., 4.
- N. N. „*Luxemburg grófja*: Bemutató a Székelyföldi Színházban”. *Szabad Szó*, 1946. ápr. 26., 2.
- N. N. „A Székelyföldi Magyar Színház megnyerte a csatát”. *Szabad Szó*, 1946. márc. 13., 3.
- N. N. „Nagy sikert aratott Marosvásárhelyen a *Csárdáskirálynő* címszerepében Katona Böske”. *Keleti Újság*, 1939. nov. 6., 8.
- N. N. „Székely Színház: Mézeskalács”. *Világosság*, 1946. ápr. 27., 3.
- N. N. „Színházi krónika: Szerelmes diákok”. Fordította KILITI Krisztián. *Ardealul Nou*, 1946. nov. 18., 2.
- N. N. „Tizenhét magyarországi színész betutázására adott engedélyt a kormány”. *Szabad Szó*, 1945. nov. 30., 2.
- N. N. [cím nélkül]. *Ellenőr*, 1919. jan. 13., 2.
- NOVÁK Csaba Zoltán. „A romániai magyar kisebbség helyzete: Petru Groza politikájának magyar támogatása”. In *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*, szerkesztette BÁRDI Nándor, FEDENIC Csilla és SZARKA László, 204–209. Budapest: Gondolat Kiadó, 2008.
- NOVÁK Zoltán. „A Román Kommunista Párt hatalmi szerkezetének kiépítése Maros megyében, 1944–1948”. In *Autonóm magyarok? Székelyföld változása az „ötvenes” években*, szerkesztette FEDENIC Csilla, 64–83. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Színházi Szótár*. Fordította GULLYÁS Adrienn et al. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2006.
- PITNER Olivér. „Saját színházunk ügye”. *Szabad Szó*, 1945. okt. 31., 2.
- POLGÁR István. „*János vitéz*: A Székely Színház megnyitó előadása”. *Szabad Szó*, 1946. nov. 6., 2.

ROMSICS Ignác. *Erdély elvesztése: 1918–1947*. Budapest: Helikon Kiadó, 2018.

SZENTIMREI Jenő. *Harc az állandó színházért Marosvásárhelyen*. Marosvásárhely: Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, 1957.

SZÉKELY György, szerk. *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*. Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó. „A mosoly országának pillanata: Hatalom és intézményes modellek a Székely Színház alakulásakor”. *Játéktér*, 1. sz. (2021): 18–37.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó. „A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai 1945 után: Finomodó hatalmi struktúrák az intézményben és a testben (avagy *A mosoly országa*

Marosvásárhelyen)”. In *Test – hatalom – intézmény: A színházi nyilvánosság szerkezetváltozásai Erdélyben*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 9–41. Marosvásárhely: Eikon Kiadó–UArtPress Kiadó, 2021.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó. „Zeneszerető város lett: Papp Máriával, a Székely Színház egykori gyerekszínészeivel Ungvári Zrínyi Ildikó beszélgetett”. *Játéktér*, 1. sz. (2021): 38–49.

Y. K. „Színház és művészet: Tompa Miklós védekezik a Székely Színház ellen felhozott vádakkal szemben”. *Világosság*, 1946. jún. 19., 2.