



THEATRON

18. évf. 1. szám
2024. tavasz

Dalgalozzon az idő

THEATRON

Dolgozzon az idő

Színháztudományi periodika
18. évfolyam, 1. szám
2024. tavasz

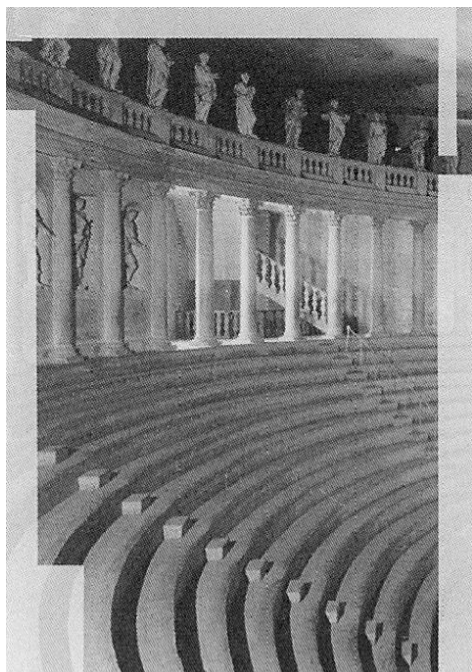
Szerkesztőség, kiadó:
Theatron Műhely Alapítvány
1041 Budapest
Kiss János utca 4/A.
E-mail: info@theatron.hu

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A számot szerkesztette: Oláh Tamás

A szerkesztőbizottság tagjai:
Kiss Gabriella, Muntag Vince, Oláh Tamás,
Porogi Dorka, Schuller Gabriella

A szám a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap, a Miniszterelnökség
Nemzetpolitikai Államtitkárság, a Bethlen Gábor
Alapkezelő Zrt., a Studium Prospero Alapítvány,
a Magyar Kultúráért Alapítvány és a Petőfi
Kulturális Ügynökség támogatásával jelent meg.



Petőfi
Kulturális
Ügynökség



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL

MINISZTERELNÖKSÉG
NEMZETPOLITIKAI ÁLLAMTITKÁRSÁG

BETHLEN GÁBOR
Alap

ISSN14189941

Tartalom

Vajdasági Philther

- 3 „Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek”. Pataki László: *Boszorkánytánc*, 1945
OLÁH TAMÁS
- 21 *Lombikvilágba zárt morális dilemmák*. Virág Mihály: *Áfonyák*, 1969
BARNA LÉNA
- 29 *Mi lesz Jób gyermekeivel? Ifj. Szabó István: Jób*, 1972
DUDÁS ROBERT
- 41 *Énvesztés tizenegy képben*. Radoslav Dorić: *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása*, 1974
HORVÁTH FUTÓ HARGITA
- 51 *A jelen elvesztése*. Harag György: *Cseresznyés kert*, 1979
SZÜCS DÓRA
- 64 „Hány ember vagy te?” Mezei Kinga: *Szelídítések*, 2000
GÓLI KORNÉLIA
- 72 „Nevelhettem volna magamat simulékonyabb emberré”.
Telihay Péter: *Molière. Képmutatók cselszövése*, 2006
TÁBOROSI MARGARÉTA
- 83 *(Nem) magamról mesélek*. Urbán András: *Béres Márta One-Girl Show*, 2011
SZABÓ RÉKA DOROTTYA

Kortárs terepen

- 96 *A felnevelés problematizálásának lehetőségei immerzív színházi keretek között*
BOZSAKY BOGLÁRKA
- 112 *Nők a kortárs magyar monodrámákban*
HEMZŐ CSENGE
- 127 *A közzereplői és drámaírói identitások egymásra vetülése Göncz Árpád és Csurka István munkásságában*
FARKAS NOÉMI

Régészeti feltárás

- 150 **A Berényi-korszak utolsó prózai bemutatójának színházkulturális kontextusa**
Szolnokon
KÉKESI KUN ÁRPÁD
- 161 **Domby Imre: *Sylvia (Csárdáskirálynő)*, 1946**
KILITI KRISZTIÁN
- 184 **Az előadói státusz dramaturgiája Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában**
MUNTAG VINCE
- 192 **A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években**
UJVÁRI HEDVIG

RöVü

- 210 **A nyitottság három dimenziója**
(Nánay István: *Nyitott színház. Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*)
KISS GABRIELLA
- 216 **Van-e színháztörténet a *Marat/Sade*-on túl?**
(Sándor L. István: *Ács János színháza. Az óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig*)
CSELLE GABRIELLA
- 223 **Egyenlőtlenségek vagy különbségek?**
(Baluja Petra: *A sűrített nő*)
DAOUD DÁNIEL
- 228 **A híd immár létezhetetlen**
(Salamon András: *Seprődi Kiss Attila rácsai. Egy rendező életútja*)
KAÁLI NAGY BOTOND
- 234 **E számunk szerzői**

„Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek”. Pataki László: *Boszorkánytánc*, 1945

OLÁH TAMÁS

Az előadás színházkulturális kontextusa

A második világháborút követő társadalmi átrendeződés Jugoszláviában a vajdasági magyarságot hatványozottan érintette. Az értelmiség túlnyomó része a negyvenes évek közepére a háború áldozatává vált vagy emigrált az országból (a kiutasított és elmenekült magyarok száma 84.800 főre tehető),¹ aki pedig ártatlanságának erejében bízva maradt, az óvatosságból jobbra visszavonult a közélettől. A kisebbségi magyarság – mely a háború utolsó éveiben és a harcokat követően maga is szenvedett a hatalmi retorzióktól – jogosan tarthatott attól, hogy a vajdasági németekhez hasonlóan olyan súlyos megtorlások áldozatává válhat, melyek már a közösség pusztaságát is veszélyeztetik. 1944 októberében a Vörös Hadsereg katonái és a jugoszláv kommunista haderők visszafoglalták a tartományt, mely 1941-től kezdve magyar és német fennhatóság alatt állt. Október 17-én katonai közigazgatást vezettek be Bácskában, Bánátban és Baranyában, mely 1945. január 27-éig tartott. A magyar, német, szlovák és román többségű településeken azonnal szerb hatalmi szervek felállítását sürgették, a kisebbségeknek pedig megtiltották, hogy népbizottságokat alakítsanak, utazzanak és nyilvánosan anyanyelvükön

¹ A. SAJTI Enikő, „A jugoszláviai helyzet: boszorkánytáncok, lakosságcsere: Az engedékeny jugoszláv kisebbségpolitikai gyakorlat kezdete”, in *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*, szerk. BÁRDI Nándor, FEDINEC Csilla és SZARKA László, 216–219 (Budapest: Gondolat Kiadó–MTA Kisebbségkutató Intézet, 2008), 217.

beszéljenek.² 1944 „véres ősznek” is nevezett időszakában a partizánok és a Vörös Hadsereg katonái mintegy tízezer vajdasági német civilt gyilkoltak meg brutális kegyetlenséggel az 1941 és 1944 között lezajló vérengzések és civil fegyveres konfliktusok megtorlásoként,³ továbbá azért, hogy leszámoljanak a kommunisták későbbi potenciális ellenségeivel és megváltoztassák a multietnikus régió nemzetiségi összetételét.⁴ A legújabb kutatások alapján a megtorlások, koncepciók percek és kivégzések magyar áldozatainak száma biztosan meghaladja az ötezer főt, de feltehetőleg nem éri el a tízezret.⁵

Több vezető beosztású párttag is úgy gondolta, hogy a viszonylag nagyszámú magyar kisebbség is veszélyt jelenthet a szilárd jugoszláv államiságra. Sreten Vukosavljević telepítésügyi biztos például Edvard Kardelj

² A. SAJTI Enikő, „A Tito-korszak Jugoszláviája, 1944–1947”, in A. SAJTI Enikő. *Impériumváltások, revízió és kisebbség*, 319–386 (Budapest: Napvilág Kiadó, 2004), 321.

³ A. SAJTI Enikő, „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken? Historiográfiai áttekintés”, *Limes – Tudományos szemle* 22, 3. sz. (2009): 117–132, 127.

⁴ sz. n., „A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellenes atrocitásai a Délvidéken 1944–1945”, *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont. Digitális Konfliktus Adatbázis*, hozzáférés: 2024.05.01, <http://konfliktuskutato.hu/index.php?option>

⁵ Egyes kutatók szerint azonban a húszezres, sőt a negyvenezres becslések sem túloznak. Lásd sz. n., „A bosszú...”.

külügyminiszternek eljuttatott értekezésében fejtette ki, hogy a magyarok „éppúgy mint a németek, egy cseppet sem érzik magukat vajdaságinak, csupán magyarnak,” s ha a földosztás során földhöz jutnak, még jobban elmagyarosítják a Vajdaságot, ezért ki kell toloncolni őket. „Nem hagyhatunk a Vajdaságban több magyart, csak annyit, amennyi számkra nem veszélyes” – írta.⁶ A jugoszláv és magyar kormány el is kezdett tárgyalni egy negyvenezer főt érintő lakosságcsere tervéről, de ez az elképzelés végül nem valósult meg.⁷

1945. január 27-én Tito egy rendeletével megszüntette a katonai közigazgatást, mely indoklása szerint betöltötte feladatát, s a későbbiekben „már akadályozná a forradalmi változásokat egy olyan érzékeny soknemzetiségű területen, mint a vajdasági.”⁸ Az akkoriban egyetlen szerb nyelvű vajdasági napilap, a *Slobodna Vojvodina*⁹ szerzője pedig úgy fogalmazott, hogy a katonai közigazgatás „alapvetően megoldotta a német kérdést a Vajdaságban, a magyar antifasiszták pedig elfogadták, hogy helyük a Tito elvtárs vezetete népfelzabardító mozgalomban van.”¹⁰ Az igazi ok azonban minden bizonnyal az volt, hogy az állam vezetősége egyre jobban tartott attól, hogy a nemzetközi közvélemény elmarasztalja az országot azért, mert az új demokráciát erőszakkal kívánja megalapozni. A marsall 1945 novemberében már a következőképpen foglalta össze az elmúlt év eredményeit:

⁶ Idézi A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 352.

⁷ Uo., 321.

⁸ Idézi uo., 335.

⁹ A Jugoszláv Kommunista Párt lapja. Szabad Vajdaság címen magyarul is megjelenik. Kezdetben csak az eredeti lapban megjelent propagandisztikus szövegek fordításait közli, de 1945 elejétől már saját tartalmakkal is jelentkezik.

¹⁰ Idézi A. SAJTI, „A Tito-korszak...”, 335.

„A legszigorúbban jártunk el a németekkel szemben, akiket főbűnösöknek tekintünk és akik Jugoszláviában borzalmas kegyetlenkedéseket követtek el. Ezzel szemben a magyar nemzeti kisebbségekkel enyhén bántunk és nagylelkűséget tanúsítottunk irántuk. Ez nem a gyengeség jele volt, sőt éppen azért helyezkedtünk erre az álláspont-ra, mert mi voltunk a győztesek. [...] Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbségek éljenek határai között, amelyek az országot nem tekintik hazájuknak, hanem idegen földnek.”¹¹

A vajdasági magyarság önidentifikációját döntően befolyásolta, hogy az új rendszerben egyrészt bűnbánatot kellett tanúsítaniuk fasiszta vagy fasisztának bélyegzett nemzet-társaik bűneiért, másrészt pedig bizonyítaniuk kellett politikai elkötelezettségüket.

Arról nincsenek pontos adataink, hogy hány hivatásos magyar színész maradhatott a háború után a tartományban, de úgy tűnik, a hatóságok 1945-ben sem rendelkezhetek pontos számokkal. Erre utal, hogy a Szabad Vajdaság című magyar nyelvű napilap május folyamán két felhívást is intézett a jugoszláviai magyar hivatásos színészekhez, melyekben arra kérték őket, hogy küldjék el elérhetőségüket a szerkesztőségbe. Az első szövege még nem említi a közlemény célját,¹² a második azonban már közli, hogy rövidesen új hivatásos színház alakul majd Szabadkán, s rövid időn belül megkezdik a leendő társu-

¹¹ sz. n., „Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbség éljen a határai között, amely az országot nem tekint hazájának – Tito marsall nyilatkozata a csehszlovák-magyar lakosságcsereéről”, *Magyar Szó*, 1945. nov. 22., 1.

¹² sz. n., „Felhívás a jugoszláviai hivatásos magyar színészekhez”, *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 8., 8.

lat toborzását is.¹³ Egyik esetben sem derül ki, melyik szervezet állhatott a felhívások mögött, ám ekkor már vélhetően tudni lehetett, hogy a Vajdasági Főbizottság (Vajdaság Népképviselőtanácsának Elnöksége) Népművelési- és Kultúrosztálya az év második felének költségvetésében „a magyar színházi támogatására és kezdeti nehézségeinek áthidalására komolyabb összeg kiutalását látja [majd] elő.”¹⁴

A tavasz folyamán egymás után alakultak újjá a városi és vidéki magyar kultúrkörök és kultúregyesületek, a régi kultúrházak és színházépületek újra megnyíltak a látogatók előtt. A Szabad Vajdaság 1945. július 16-ai számában *Kabaré-est Szuboticán* címmel számol be az első magyar nyelvű, hivatásokkal bemutatott színházi produkcióról az új Jugoszláviában. A tudósítás szerint két budapesti magyar színművész,¹⁵ Simai Ferenc és László Imre szabadkai művészekkel együtt léptek a Városi Színház színpadára.¹⁶ A szignó mögé rejtőző szerző,¹⁷ Lévy Endre megfogalmazása szerint azonban a teltház esemény mindössze „hitvány kuplák, ocsmány tréfák és destruktív viccek” egyvelege volt, s

¹³ sz. n., „Magyar színészek toborzása a Vajdaságban”, *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 18., 4.

¹⁴ LATÁK István, „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 23., 3.

¹⁵ A cikk szerzője egy zárójel közé illesztett kérdőjelet helyez a színművész szó után.

¹⁶ Néhány nappal később a lap egy Szilágyi M. József nevű helyi vasmunkás felháborodott levelét is közölte a botrányos eseményről. Lásd sz. n., „Mit szól a nép a szubotikai kabaré-esthez”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 19., 4.

¹⁷ Gerold László és Pastyik László a Népszínház repertóriumát bemutató kiadványukban felfedik, hogy az (x) szignó mögött Lévy Endre áll. Lásd GEROLD László és PASTYIK László, szerk., *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1970), 115.

az előadók olyan színházi kultúrát igyekeztek életre hívni, melyet a haladó szellemű magyarság mindig is elutasított:

„A jugoszláviai magyarság – nagyon jól emlékezünk – évtizedeken keresztül azért küzdött, tollforgatói azért harcoltak, hogy a mellettünk élő és életünket figyelemmel kísérő délszláv népeket meggyőzzék arról, hogy a magyar kultúrától mi sem áll távolabb, mint az ilyenfajta vásári kóklereskedés. [...] [A] legnagyobb bűn a világot jelentő deszkát ilyen célokra fölhasználni vagy ilyen célokra fölhasználni engedni. Szubotica magyar népe drága pénzen fizette meg ezt a keserű tanulságot” – írja Lévy.¹⁸

A cikk végén egyértelműen a helyi szervezőket kéri számon, s kijelenti, hogy a hasonló kellemetlenségek elkerülésének érdekében feltétlenül szükség lesz egy olyan szervezetre, amely „a magyar kultúrmunkát minden vonatkozásában felelősen ellenőrzi és irányítja.”¹⁹ Efféle központosítási koncepció először ilyen módon, gyakorlatilag a botrányba fulladt előadásra adott válaszreakcióként jelenik meg a nyilvánosságban.

Nem sokkal később, 1945 júliusának végén engedélyezték is a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség megalapítását. A július 22-ei alakuló ülésen megválasztott husztagú ta-

¹⁸ (x) [LÉVAY Endre], „Kabaré-est Szuboticán”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 16., 3.

¹⁹ Uo.

nács²⁰ a Titónak eljuttatott táviratában kijelentette: „Jugoszlávia szabad népei között testvéri közös célokért, teljes öntudattal és felelősséggel fogjuk művelni nyelvünket és kultúránkat. A Vajdasági Magyar Kultúrszövetség azzal a hittel kezdi munkáját, hogy tevékenységével demokratikus országunk megerősödését szolgálja.”²¹ Keck Zsigmond, a Szabad Vajdaság főszerkesztője egy későbbi ülésen már úgy fogalmazott, hogy a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség elsőszámú feladata „a magyarság szellemi életét a haladás szolgálatába állítani és minden kultúrmegnyilvánulásban a magyarság politikai öntudatának tisztítását és erősítését szolgálni.”²²

²⁰ B. Szabó György tanár, a nagybecskereki (akkori nevén Petrovgrád) kerületi egységfront magyar szervezetének titkára, Cetlik István tanár, a tartományi Főbizottság tanügyi előadója, Gál László író, szerkesztő, Gvozden András, az *Ifjúság Szava* későbbi szerkesztője, Hangya András festőművész, Herceg János író, a zombori Magyar Kultúrkör elnöke, dr. Hok Rezső, a tartományi Agitprop tagja, Janovics János apatini járásbíró, népi táncok és játékok szervezője, Keck Zsigmond, a Szabad Vajdaság főszerkesztője, Kizur Eta varrónő, a szabadkai Magyar Kultúrkör, titkára, dr. Kun Szabó György, a tartományi Főbizottság kultúrosztályának előadója, Laták István író, szerkesztő, Lévy Endre író, a Híd főszerkesztője, Lőrík István munkás, a bácstopolyai Magyar Kultúrkör alelnöke, Lőrinc Péter író, publicista, Luko András famunkás, a nagybecskereki Magyar Kultúrkör könyvtárnoka, Rusznyák Antal zenetanár, kultúrszervező és dr. Steinfeld Sándor orvos, közíró.

²¹ sz. n., „Megalakult a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség”, *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 23., 1–2.

²² sz. n., „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”, *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.

Az oktatási intézmények mellett a jugoszláv kultúrpolitika a színházaknak is fontos szerepet szánt az ideológiai átnevelés folyamatában. Az állam ezért új színházakat alapított és újranyitotta a már meglévő színházépületeket. A magyarság identitásformálásának kiemelt fontosságára utalhat, hogy Szabadkán – ahol a horvát és a magyar kisebbségeknek is engedélyezték a színházalapítást – a Magyar Színházat egyenesen az állami költségvetésből, míg a Horvát Népszínházat csak körzeti forrásokból támogatták.²³ Az országban korábban működő vándortársulatok teljes vagyonát rekvirálták. Díszleteiket és kosztümjeiket szétesztották az újonnan létrejövő együttesek között. Egészen 1946-ig létezett egy, a Szerb Köztársaság színházai számára létrehozott pénzalap, melyből kezdetben nemcsak a hivatásos társulatok, de a köztársaság műkedvelő együttesei is részesülhettek. Az egyébként sem gazdag források gyors apadása miatt azonban egy idő után már csak az állami alapítású színházak kaptak anyagi támogatást.

A kezdeti szakaszban – a támogatásoktól függetlenül – a Művelődési Minisztérium (Ministarstvo prosvete) szervei az amatőröket és a hivatásosokat is közvetlen ellenőrzés alatt tartották, ám később bürokratikus okokra hivatkozva a felügyeletet tartományi vagy városi hatóságoknak engedték át, s csak havi jelentéseket vártak el tőlük.²⁴ (Egyedül a Belgrádi Nemzeti Színház²⁵ maradt közvetlenül a Művelődési Minisztérium fennhatósága alatt, mivel az állami színházpolitika kiemelt szerepet szánt az intézménynek. A többi városi színház megalapításának előkészítését és felügyeletét helyi

²³ Petar VOLK, *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986* (Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990), 11–12.

²⁴ Uo.

²⁵ A háború után egy propagandaesttel kezdte meg működését 1944. december 22-én.

szervekre bízták.)²⁶ A szabadkai teátrum esetében az illetékes szerv természetesen a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség lett, mely hamarosan konkrét lépéseket is tett egy magyar nyelvű állandó hivatásos színtársulat összeállításának érdekében. Laták István író, költő, szerkesztő vezetésével megalakult a szövetség Színügyi Bizottsága,²⁷ majd nem sokkal később a vajdasági Magyar Színház Intézősége. Az intézmény (a későbbi Népszínház) első igazgatója szintén Laták István lett.

Ugyan 1945 őszéig mindössze három hivatásos – szerb nyelven játszó – színház kezdte meg működését a tartományban,²⁸ kifejezetten sok vajdasági magyar foglalkozott színjátszással a falvakban és a városokban egyaránt. Mivel a két világháború között

²⁶ VOLK, *Pozorišni život...*, 12.

²⁷ „A bizottság tagjai: Garay Béla színművész; Richter János gyógyszerész, színpadi kultúrmunkás; Beleszlinné Nádor Kata, a szubotikai szakszervezetek kultúrmunkájának vezetője; Kizur Eta, a magyar munkás-műkedvelőzésnek hosszú időn át él munkása; Hangya András festőművész; dr. Kunszabó György, a Főbizottság kultúrosztályának előadója; dr. Steinfeld Sándor, a *Híd* c. folyóirat szerkesztője; Léway Anna, a nőmozgalom aktivistája, kultúrszervező; Gottesman Tibor, a kerületi Népfrent választmányának tagja, Agitprop titkár; Léway Endre, a *Szabad Vajdaság* szubotikai szerkesztője és Laták István, a Magyar Színháznak a Főbizottság által megbízott vezetője.” LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

²⁸ Szávaszentdmeteren (Sremska Mitrovica) még 1944 végén kezdett el előadásokat játszani a Népfelszabadító Tanács művészeti egységének társulta, Versecen (Vršac) 1945 februárjában alakult meg az állandó színház, Újvidéken (Novi Sad) pedig 1945 márciusában egy szabadtéri színpadon kezdte meg munkáját a későbbi Szerb Nemzeti Színház társulata Vajdasági Nemzeti Színház (Vojvodansko narodno pozorište) néven.

a hatóságok nem engedélyezték a magyar nyelvű hivatásos színházak működését a Jugoszláv Királyságban, számos településen erőre kapott az amatőr színházi mozgalom, mely fontos szerepet játszott a nemzeti identitás megőrzésében.²⁹ Az 1919-től 1940-ig tartó időszakot feldolgozó *Bokréta – a jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja* című monográfia több mint 120 magyar lakta település műkedvelői életéről ad számot.³⁰ Intézményesített színészképzés híján, s mivel a háborút követően alig maradtak hivatásos magyar színészek az országban, nem csoda, hogy a tartomány amatőrjei is megmérettethették magukat az állandó társulat tagjainak kijelölését célzó szabadkai meghallgatáson. Laták István szavaival élve „rendelkezésre áll[t] Vajdaság nagyobb városaiban a régi komoly műkedvelőzés több jónévű él munkása”, akik szívesen követték volna „szívük régi óhaját, hogy hivatásos színészekké legyenek.”³¹ A Kultúrszövetség így készséggel megbocsátotta, hogy a két háború között és a megszállás éve alatt – jórészt a mai Magyarország területéről érkező vándortársulatok hatására – szinte kizárólag olyan bohózatokat, népszínműveket és operetteket mutattak be, melyekben „széplábú szubrettek táncolnak, a primadonna szívrepesztő dalokat énekel és a táncoskomikus számaron belovagol a színre.”³²

Léway Endre, a Kultúrszövetség tanács-tagja *Korunk színházkultúrája* című értekezésében többek között arról írt, hogy a drámaíróknak hiába is lett volna mondanivalójuk, ha a „mind kisebb körre zsugorodó színházi

²⁹ KÁICH Katalin, *A színész és a színjáték dicsőrete: A szabadkai Népszínház magyar társulatának első 40 éve* (Szabadka: Életjel, 2016), 7.

³⁰ FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit, *Bokréta: A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja 1919–1940* (Szabadka: magánkiadás, 1940)

³¹ LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

³² LÉWAY Endre, „Korunk színházkultúrája”, *Híd* 10, 5. sz. (1946): 293–299, 295.

közönség[nek]³³ csak gyönyör és élvezet kellett a társadalom problémáinak föltárása helyett:

„A kultúrmunkának a legjobb esetben sem nevezhető időtöltés [...] falusi primadonnákat, bonvivánokat és sok esetben kulákfiúkból kiurasodott paraszt-jampeceket termelt. Ilyen felemás kultúrájú emberek voltak összetevői a műkedvelő színjátszásnak, s nem hogy tanították volna, vagy legalább meghagyták volna a szellemi fertőtől még érintetlen népet a maga kezdetleges, népi kultúrájában, hanem ráerőszakolták mindazt, amit a városokban rosszul ellestek s amit a »Színházi Élet«³⁴ és a megrontott polgári színjátszásnak egyéb bacilushordozói terjesztettek és szétszórtak a falvakban.”³⁵

Gál László szerint a két világháború között a népi kultúrára vágyó vajdasági közönséget még az a tudat sem vigasztalhatta igazán, hogy a határ túlsó oldalán „a reakciós Magyarország urai is böllérkéssel cenzúrázták a magyar színpadot.”³⁶

1945. szeptember 2-án a korábbi névtelen felhívások után már a Magyar Színház Intézősége adott közre értesítést a Szabad Vajdaságban, mely azokat a „Vajdaság területén élő hivatásos magyar színészeket, valamint azokat a hosszú, komoly műkedvelői múlttal rendelkező színésműkedvelőket” szólította meg, akik az új színház kötelékébe kívántak lépni.³⁷ A felhívásra a korabeli sajtó

³³ Uo.

³⁴ Népszerű budapesti színházi, irodalmi és művészeti képes hetilap, mely 1912 és 1938 között jelent meg.

³⁵ LÉVAY, „Korunk...”, 298–299.

³⁶ gl [GÁL László], „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarikádokon”, *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.

³⁷ sz. n., „Vajdaság magyar színészeihez!”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 2., 5.

szerint közel ötvenen jelentkeztek.³⁸ Az Intézőség a továbbiakban érdekes módon külön kezelte a szabadkaiakat és a vidékieket. Az utóbbiaknak egy „általuk korábban betanult prózai szerepet kell[ett] előadniuk,” továbbá egy Ady- és egy Petőfi-verssel kellett készülniük. A „házaspárok vagy együtt műkedvelők párjelenet[el]” is felléphettek a felvételi bizottság előtt.³⁹ A Szabadkáról érkező mintegy húsz műkedvelő ezzel szemben Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhelyének* első felvonásával vizsgázott a Népkör színpadán. Az előadást Pataki László⁴⁰ rendezte, aki a harmincas években az ott működő amatőr társulat oszlopos tagja volt, majd 1935-től a zágrábi Orvostudományi Egyetemre járt, de tanulmányait a II. világháború kitörése miatt nem tudta befejezni.

A Szabad Vajdaság utódlapja, a Magyar Szó beszámolója szerint a szabadkai műkedvelők közül Pataki Lászlót, Sántha Sándort, Balázs Jankát, Bischof Margitot, Kiss Máriát, Németh Rudolfot, Bóka Jánost, Kunyi Mihályt, Szuboticski Dusánt, Hirschler Ferencet, Kiss Istvánt és Sefcsics Micit javasolta felvételre a bizottság szeptember 17-én. A vidékiek felvételi vizsgája egy héttel később már nagyszámú közönség előtt zajlott. A napilap tudósítója fontosnak tartotta megemlíteni, hogy a legnagyobb sikerrel bemutatkozó Kiss Klára néhány hónappal korábban még a Jugoszláv Népfelszabadító Hadsereg egyetlen magyar partizánalakulatának, a Petőfi-brigádnak a tagja volt. Rajta kívül Szabó István és Cs. Szabó Mária (Topolya), Szőnyi Hermina (Nagybecskerek), Neu-

³⁸ L. E. [LÉVAY Endre], „Megalakult a vajdasági Magyar Színház”, *Magyar Szó*, 1945. szept. 30., 4.

³⁹ sz. n., „Felhívás a felvételre jelentkezett magyar színészekhez és műkedvelőkhöz”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 20., 3.

⁴⁰ sz. n., „Pataki László; Pintér”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 598 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 598.

mann Frigyes (Zenta),⁴¹ Sovény Károly (Nagykikinda), Kiss Ferenc (Kishegyes), Bedzsula Margit (Moravia), Cathry Nelly (Szabadka), Tikvicki Mária (Szabadka) és Pozsár Mária (Szabadka) csatlakozott az új társulathoz, mely Eibenschütz Rózsi sűgóval egészült ki.⁴² Szinte mindannyian huszonévesek voltak ekkor, Tikvicki, Cathry és Pozsár pedig kiskorúak. (Az első előadásban a huszonegy éves Gyapjas János is szerepelt, akit nem említ a felvételizők névsora.) Érdekes tény, hogy az első bemutató után többen is megváltak az együttestől anélkül, hogy egyetlen előadásban is színpadra léptek volna.⁴³ A tiszteletbeli főrendező a „vajdasági magyar színjátszás legkimagaslóbb alakja,” Garay Béla lett.⁴⁴ Pataki László visszaemlékezése szerint Garay – aki korábban színészi és rendezői vizsgát is tett Magyarországon, az alföldi színikerület több hivatásos társulatában is dolgozott, s egy ideig a dunántúli színikerület vezetője is volt⁴⁵ – a kezdeti szakaszban nem volt hajlandó ténylegesen részt venni a munkában, mert ekkor még meg volt győződve arról, hogy a színház megalapítása csak politikai trükk, „kortesfogás a választások előtt.”⁴⁶ Laták István is megjegyezte, hogy a „vajdasági magyarság új színháza egyelőre nem élvezzi az idősebb és gyakorlot-

⁴¹ Neumann Frigyes a későbbiekben a Nagy Frigyes nevet használja. Már a *Boszorkánytánc* plakátján is így szerepel.

⁴² VUKOVICS Géza és GEROLD László, „A Suboticei Népszínház 20. évfordulója”, *Magyar Szó*, 1965. okt. 31., 14.

⁴³ Bedzsula Margit, Bischof Margit, Kiss Ferenc, Kiss István, Kiss Mária, Szőnyi Hermina és Szuboticski Dusan nevét hiába keressük a későbbiekben a színlapokon.

⁴⁴ L. E., „Megalakult...”, 4.

⁴⁵ sz. n., „Garay Béla”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 246 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 246.

⁴⁶ PATAKI László, *Elmúlt bizony a régi szép idő...: Vázlatok egy életrajzhoz* (Szabadka: Életjel, 1996), 59.

tabb színházemberek támogatását,” ezért „[f]iatallal erővel és a mai szellemnek megfelelő programmal kezdi meg működését.”⁴⁷

Az együttes tagjai szinte azonnal közalkalmazotti státuszt kaptak, ennek megfelelően besorolták őket a meghatározott fizetési osztályokba, s a Művelődési Minisztérium által előírt egy évre szerződtették őket.⁴⁸ Október 1-jén kezdődött meg a munka az 1854-ben átadott színházépületben, melyet története során most először vett birtokba állandó helyi társulat.⁴⁹ A színészeknek a próbák mellett rendszeres színházi szemináriumokon is részt kellett venniük, melyeken „úgy esztétikai, mint ideológiai kérdésekben valamint a szakkérdésekben [is] megfelelő tájékoztatást nyer[tek].”⁵⁰

A tudósítások tanúsága szerint a színház intézősége mindent megtett azért is, hogy a „legkorszerűbb népi és demokratikus szellemű színműveket” szerezzék be. A színházat igazgató Laták István pedig úgy nyilatkozott, hogy

„[a] színügyi bizottság tisztában van azzal, hogy új, feltörekedett dolgozó rétegek is fogják látogatni ezt az új szellemű színházat s ezért klasszikusokat is színre fog hozni azoknak a népi rétegeknek, akik eddig nem láthatták a színműirodalom régi remekeinek talán egyikét sem. A jugoszláv színműirodalom legjelesebbjeinek bemutatásával pedig az itt élő népek testvéri megértését fogja erősíteni.”⁵¹

A színházak repertoárját természetesen a Művelődési Minisztérium által megbízott hatalmi szervek hagyták jóvá, s ezzel biztosították, hogy csak az engedélyezett darabok

⁴⁷ LATÁK István, „A dolgozó magyarság új színháza”, *Híd* 9, 1 sz. (1945): 60–61, 61.

⁴⁸ VOLK, *Pozorišni život...*, 12.

⁴⁹ VUKOVICS és GEROLD, „A Suboticei...”, 14.

⁵⁰ L. E., „Megalakult...”, 4.

⁵¹ LATÁK, „A Vajdasági...”, 3.

kerülhessenek az ország színpadaira. (Sok esetben még a társulatok személyi összetételével kapcsolatban is rendelkeztek.)⁵² Azonban az általános direktívákat a szabadkai társulat esetében képtelenség lett volna érvényesíteni, mivel a minisztérium által jóváhagyott szövegek magyarra fordítása túl lassan zajlott, a fordítások színvonalát pedig nem igazán tudták ellenőrizni. Ezért a Magyar Színház engedélyt kapott rá, hogy eltérjenek a meghatározott korpusztól, sőt még a magyar drámaidolomból is válogathattak.⁵³ (Persze ez nem jelentett túl nagy szabadságot. Latákék javaslatainak jelentős részét visszautasították, vagy további indoklást kértek arra vonatkozóan, hogy miképpen illeszkedik az adott mű a jugoszláv kultúrpolitika új irányvonalaihoz.)⁵⁴

A későbbiekben repertoárra tűzhető magyar nyelvű színművek beszerzése érdekében a színház vezetősége még Major Tamással, a budapesti Nemzeti Színház igazgatójával is felvette a kapcsolatot, aki egy vele készült interjú tanúsága szerint hasonlóképpen látta a szabadkai teátrum jövőjét, mint az alapítók:

„Szeretnénk ezt az új színházat jó és új magyar darabokkal segíteni, de ilyen még nekünk sincs, csak várjuk. Most, egy olyan népi demokráciában, amilyen Titó új Jugoszláviáját jellemzi, a magyar kultúra meg fogja találni a kapcsolatokat a néppel. Ez a munka nem fog okot adni a szerbek és magyarok közötti összeütközésre, nem fog viszályt előidézni, hanem összeköti a két együttélő népet. Ugyanis akik eddig »magyarkodtak«, magyar kultúráról beszéltek, azok valami kizárólagos

osztályra gondoltak. [...] Azok mások ellen voltak magyarok, a mi magyarságunk nem irányul senki ellen. Ha olyan darabokat tudunk előadni, amely a széles néprétegeknek tetszik, minél jobb az előadás, annál jobban szolgálja a testvérnépek közeledését” – fejtette ki Major.⁵⁵

Az interjúból az is kiderül, hogy a Budapesten futó előadások közül kettő – Háy Gyula *Tiszazugja*, mely a földnélküli magyar parasztság problémáit tárja fel, és az októberi szocialista forradalom témáját feldolgozó Leonid Rahmanov-dráma, a *Viharos alkonyat* – hamarosan látható lesz Szabadkán is.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A vajdasági Magyar Színház Intézőségének magalakulását következően a Magyar Szóban többször is megjelent, hogy a teátrum nyitóelőadása a *Viharos alkonyat* lesz, ám helyette végül Balázs Béla *Boszorkánytáncára* esett a választás.⁵⁶ A hirtelen változtatás talán furcsának tűnhet, de ha megvizsgáljuk a Balázs-darab témáját, az igazgatóbizottság szándékai máris nyilvánvalóvá válnak. A döntést gesztusértékűvé tette, hogy így az új színház elsőként egy olyan művet tűzhetett műsorra, melynek magyar szerzője „a jugoszláv szabadságharcosok hősi történetének

⁵² VOLK, *Pozorišni život...*, 12.

⁵³ Minden bizonnyal így kerülhetett műsorra a negyvenes évek második felében Móricz Sári bírója (1945), Szigligeti Csikósa (1946) vagy Kacsóh János vitéze (1947).

⁵⁴ VOLK, *Pozorišni život...*, 202–203.

⁵⁵ GVOZDEN András, „»Megtalálni a kapcsolatot a néppel, amely eddig kiszorult a színházakból« – Major Tamás, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója a vajdasági magyar színházról”, *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 18., 3.
⁵⁶ Végül mindkét említett darabot bemutatták Szabadkán. A *Tiszazug* bemutatója 1945. december 8-án, a *Viharos alkonyaté* pedig 1946. január 24-én volt. Mindkettőt Pataki László rendezte. Az utóbbit 25 alkalommal játszották, az előbbi viszont mindössze 2 előadást élt meg.

egy epizódját” dolgozta fel,⁵⁷ s ekképpen „biztató találkozása [...] az igazi magyar alkotóművészetnek és a jugoszláv nép hősi harcának. A testvériség szolgálata a művészen, az íráson át.”⁵⁸ A darab morális és ideológiai szempontból is tökéletesen illeszkedett a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség kisebbségi identitáspolitikájához, mely természetesen a Jugoszláv Kommunista Párt elvárásait követte. Lengyel Balázs szerint a *Boszorkánytánc* „az időszerű politikai nevelőeszközök kelléktárában tisztos helyet foglalhat el, s kívánatos, hogy a magyar tömegek minél nagyobb számban ismerjék meg a példát, amelyet elének vetít.”⁵⁹

Bár Balázs Béla az első világháborúban egy rövid ideig Szabadkán teljesített szolgálatot, semmilyen személyes szál nem fűzte Jugoszláviához vagy a jugoszláv szabadságharcosokhoz. Ettől függetlenül – egy orosz nyelven írt novellájának tanúsága szerint – már szovjetunióbéli emigrációja alatt is foglalkoztatta a balkáni partizánmozgalom.⁶⁰ A *Boszorkánytáncot* nem sokkal hazatérése után írta, ősbemutatója 1945. szeptember 12-én volt Budapesten, a Belvárosi Színházban, ahol összesen 53 alkalommal játszották.⁶¹ (A szerző önéletrajzában 83 előadást említ.)⁶²

Kijelenthető, hogy Balázs Béla minden szempontból kortárs témát dolgozott fel. A

⁵⁷ g. I. [GÁL László], „A vajdasági Magyar Népszínház hétfő este megnyitja kapuit”, *Magyar Szó*, 1945. okt. 28., 7.

⁵⁸ –zó, „Ma nyílik meg a vajdasági Magyar Népszínház”, *Magyar Szó*, 1945. okt. 29., 3.

⁵⁹ LENGYEL Balázs, „Boszorkánytánc”, *Képes Világ*, 1945. szept. 21., 4.

⁶⁰ HAMAR Péter, „A jugoszláv partizán-téma Balázs Béla műveiben”, *Hitel* 28, 3. sz. (2015): 107–115, 107.

⁶¹ SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja, 1945–1947* (Budapest: Magvető Kiadó, 1970), 54–59.

⁶² BALÁZS Béla, „Balázs Béla életrajza”, *Filmvilág* 7, 11. sz. (1964): 11–14, 14.

mű cselekménye 1943-ban játszódik. A történet szerint egy Wernigerode (Pataki László) nevű német százados érkezik egy jugoszláviai szerb kisvárosba, Mrkonyicsgrádba,⁶³ mely épp olasz megszállás alatt áll. A korábbi usztasa⁶⁴ polgármester, Kurjákovics (Bóka János) meggyilkolására adott válaszlépésként, s hogy gátat szabjon a környéken folyó partizántevékenységnek, azt javasolja, hogy ejtsenek gyermektúszokat a településen. Mellesleg a német tiszt egyben folklorista is, szerb népdalokat gyűjt, s egyik adatközlőjét, Milicát, a fiatal helyi tanítónőt (Tikvicki Mária) utasítja arra, hogy jelölje ki a túszokat. A lány valójában idős, balladaénekes nagyanyjával (Sefcsics Mici) együtt a helyi fegyveres ellenállás egyik főszervezője. A feladat teljesítése során csak az önként jelentkezők neveit jegyzi fel, s ezzel gyakorlatilag kiterjeszti a partizánmozgalmat az anyákra és gyermekeikre is. Wernigerode – aki egyébként a német vezérkar kéme – közben belátja, hogy a német érdekek szempontjából szerencsésebb stratégia lenne, ha hagyná, hogy a partizánok elfoglalják a várost az olaszoktól, így nekik később csak azt kellene megtisztítaniuk, hogy új területhez jussanak. Szövetkezik Milicával az olasz városparancsnok, a jovialis Marinetti ezredes (Sántha Sándor) ellen, aki már egy ideje a lánynak csapja a szeletet. Végül egy csellel sikerül is eltenniük láb alól, ám röviddel azelőtt, hogy a partizánok lerohannák a várost és Wernigerode elmenekülhetne, Milica őt is lelövi. (1. KÉP) Győzelmet harangoznak a falu templomának harangjai, a dráma végén elhangzó ballada pedig már a marsall seregeit dicséri, akik könyörtelenül megtisztítják

⁶³ Mrkonjić Grad (Létező város a mai Bosznia és Hercegovina területén.)

⁶⁴ Horvát ultranacionalista szervezet tagja, amely a második világháborúban kikiáltotta a Független Horvát Államot, mely a fasiszta Olaszország és a náci Németország kvázi protektorátusaként és bábállamaként működött.

a várost a megszállóktól: „Tito vezér jön és vele a szerb nép / Haj, hogy lőnek, hej, hogy öldökölnek.”⁶⁵

Bár a színen megjelenő karakterek túlnyomó többsége férfi, már a korabeli kritika is kiemeli, hogy a darab valódi főszereplői a kisvárosban élő nők és gyermekek, a német, olasz és horvát tisztek, katonák és tisztviselők csak népeik típusfiguráiként vannak jelen, vonásaik és bizonyos reakcióik már-már karikatúraszerűen elrajzoltak.⁶⁶ Különösen igaz ez a fentiek mellett megjelenő Forgács báróra, a nyegle magyar összekötőtisztre (Németh Rudolf), akinek nem sok babér jut a hatalmi harcokban.⁶⁷ Szerepe szinte kimerül abban, hogy sután udvarol Milicának, ám a fiatal – a korabeli ideológiai kereteknek megfelelően tenyérbemászóan ellenszenvesnek ábrázolt – arisztokrata és a konok partizánlány sohasem érthetik meg egymást igazán.⁶⁸ A rossz oldalon álló, ám veszélytelen, sőt jószándékú magyar báró jelentéktelen alakja valójában perifériára kerül a morális és katonai szempontból is győzedelmeskedő szabadságharcosok mellett, s úgy tűnik, ez többnyire igaz volt a vajdasági magyarság

⁶⁵ BALÁZS Béla, *Boszorkánytánc*, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, archívum. Leltári szám: 522. 59. (A dráma soha nem jelent meg nyomtatásban és mind Balázs Béla hagyatékából, mind a szabadkai Népszínház archívumából hiányzik. A rekonstrukciót a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház állományából előkerült példány alapján végeztem, ahol 1947 januárjában mutatták be a szöveget.)

⁶⁶ SZEGI Pál, „*Boszorkánytánc*: Balázs Béla drámája a Belvárosi Színházban”, *Fényszórá* 1, 9. sz. (1945): 7–8, 7–8.

⁶⁷ Kisebbszerepekben feltűnt még Szabó István (Carracioli őrmester), Nagy Frigyes (Beppo közkatona), Gyapjas János (Milos, tanuló és partizán) és Pozsár Mária (Dusan, tanuló és partizán) is.

⁶⁸ HORVÁTH Péter, „Egy színházi kritikus naplójából”, *Új Ember*, 1945. okt. 21., 4.

pozíciójára is az új állam hatalmi koordinárendszerében. Sokatmondó, hogy az előadás végi dicsőítő ballada arról is tudósít, hogy a menekülő olasz katonák között ott van a fasiszta-szimpatizáns magyar báró is, akire „vad lovak tipornak, / [gy]ermekarcát patkó tépi széjjel.”⁶⁹

A közreműködők neveit felsoroló plakát nem nevez meg dramaturgot. Érdekes, hogy ez a munkakör egészen a hetvenes évek végéig nem jelenik meg a szabadkai Népszínházban. Ugyan az előadás sűgópéldánya nem maradt fenn, szinte biztosra vehető, hogy Patakiék nem eszközöltek jelentős módosításokat a dráma szövegén, de Balázs Béla helyrajzi jellegű és a délszláv kultúra felületes ismeretéből adódó tévedéseit minden bizonnyal kijavították. Egyelőre megválaszolatlan a kérdés, hogy az eredeti szövegben Vojnicsnak nevezett horvát polgármester miért kapta a szabadkai változatban a Kurjakovics nevet.⁷⁰

A rendezés

A *Boszorkánytánc* szabadkai változatának premierjét október végére időzítették, s a darabot az eredeti tervek szerint a Vajdaságszerte elismert, budapesti származású nagybecskereki (Zrenjanin)⁷¹ rendező, Nyáray Rezső állította volna színre, aki ekkor valószínűleg az egyetlen olyan szakmabeli volt a tartományban, aki elvégezte a magyarországi Országos Színészegyesület Színészképző Is-

⁶⁹ BALÁZS, *Boszorkánytánc*, 59.

⁷⁰ A Vojnics név szótöve a *vojník*, mely szerbül és horvátul is katonát jelent. Az archaikus *kurjak* szó a farkast jelöli a délszláv nyelvekben, de a szlengben vérszomjas pusztító jelentést is hordoz.

⁷¹ A várost 1946-ban a partizánok hősi halottjáról, Žarko Zrenjaninról nevezték el. Korábban szerb nyelven is Bečkereknek vagy Veliki Bečkereknek hívták.

koláját.⁷² Ám ismeretlen okokból Nyáray végül úgy döntött, hogy becskerekai amatőr társulatával marad, így a rendezői székbe az ekkor mindössze huszonkilenc éves Pataki László ülhetett.⁷³

A rendezés legizgalmasabb kérdése, hogy miképpen tudott a polgári komédiákon, zenés bohózatokon, operettekben és népszínműveken edződött társulat Pataki irányítása alatt megfelelni a hatalom által propagált naturalista-realista művészet esztétika követelményeinek. Bár önéletrésében a rendező azt állítja, ez volt élete első rendezése, Garay Béla monográfiájából kiderül,⁷⁴ hogy 1943-ban már színpadra állította Darvas József *Szakadék* című háromfelvonásos drámáját a szabadkai Népkörben, aminek munkájában 1937 óta vett részt műkedvelőként.⁷⁵ A mű – melynek témája a falusi osztályharc, helyszíne pedig egy olyan vidéki, marxista tanító szobája, aki saját közösségét akarja felemelni és vezetni – a Népkör könnyedebb hangvételű, zenés-humoros produkciói között minden bizonnyal szokatlannak tűnhetett, ám motívumai tekintetében erős hasonlósá-

⁷² sz. n., „Nyáray Rezső”, in *Magyar színház-művészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 563 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 563.

⁷³ 2002 óta az évad legkiemelkedőbb vajdasági magyar színészeinek alakítását Pataki Gyűri-díjjal ismerik el. A díjazott a vajdasági magyar színházak által biztosított pénzjutalom mellett Pataki László jellegzetes gyűri-jének replikáját kapja meg a *Boszorkánytánc* bemutatójának évfordulóján, a Vajdasági Magyar Színházi Napján. (A díjat Kovács Frigyes alapította.)

⁷⁴ GARAY Béla, *Magyar műkedvelők az örhegyen* (Szabadka: Életjel, 2012), 144.

⁷⁵ Pataki 1939-ben vonul be a sergebe, 1941-ben német hadifogságba esik Belgrádban, majd még ugyanezen év őszén az ausztriai Eisenstadtból szabadul. Hazatérése után folytatja a munkát a Népkörben, emellett 1942 és 1944 között tisztviselőként dolgozik a szabadkai számvevőségben.

got mutat a *Boszorkánytánc*cal, sőt annak egyfajta előzményeként is értelmezhető. Színrevitele talán meggyőzhette arról a Népszínház vezetőségét, hogy Pataki alkalmas a színházavatató előadás megrendezésére is.

Lévay Endre az előadásról írott kritikájában persze Pataki rendezői munkáját is sikeresnek értékeli, de azt azért megjegyzi, hogy „egy-két kép több tömörséget, életet és alaposabb munkát kívánt” volna.⁷⁶ Ha figyelembe vesszük, hogy a háromfelvonásos előadás mindössze négy hét alatt készült el, nem csoda, hogy a szereplők közötti viszonyokat nem sikerült kellőképpen elmélyíteni, innovatív rendezői koncepcióról pedig eleve szó sem lehetett. Így a tapasztalatlan társulat Balázs Béla szövegének alázatos interpretátora lett, a valóság ábrázolásának pedig a legegyszerűbb, mimetikus modelljét választották.

Bár Balázs bizonyos karakterei karikatúraszerűen elrajzoltak, szinte biztosra vehető, hogy Pataki még ezek esetében sem adott túl sok lehetőséget színészeinek arra, hogy komikusan formálják meg szerepeiket. Kihasználta viszont, hogy a német és olasz egyenruhák látványa azonnal és egyértelműen képes azonosítani az ellenséget, ezért a fasiszta vagy fasiszta-szimpatizáns szereplők még azokban a jelenetekben is katonai uniformist viseltek, melyekben a drámában nem. Pataki rendezése felerősítette, hogy a hangsúly a szabadságharcos Milica és Wernigerode, az elnyomó hatalom képviselője közötti konfliktuson van, melyből természetesen az előbbi kerül ki győztesen.

Színészi játék

A szabadkai együttes színészi eszköztárát rendkívüli módon befolyásolhatta különféle hátterük és a színházi gyakorlatuk. A felvételi meghallgatásra érkező mintegy ötven jelentkező közül huszonkét színész került a

⁷⁶ LÉVAY Endre, „Egy színházi bemutatóról”, *Híd* 9, 1. sz. (1945): 61–63, 63.

társulatba, s bár tudjuk, hogy a színház vezetőségének célja az volt, hogy az együttes a Vajdaság minden magyarlakta térségét reprezentálja,⁷⁷ a tagok túlnyomó többsége (tizenöt fő) Szabadkáról érkezett.⁷⁸ Az alapítók közül mindössze Sántha Sándornak és Kunyi Mihálynak volt szakmai képesítése. Sántha 1942-től kezdve Szűcs László kaposvári társulatában és az erdélyi színikerületben is játszott egy ideig,⁷⁹ Kunyi pedig a magyar közigazgatás éveiben először Kőszegi Géza társulatához szerződött Újvidéken, majd megfordult Győrben, Szombathelyen és Sopronban is.⁸⁰ Persze színpadi tapasztalatoknak az amatőrök sem voltak híján. A harmincöt éves Szabó István például már tizenhét éve tevékenykedett műkedvelőként, amikor feleségével az új társulathoz került.⁸¹

Az amatőrök számára a népszínművek és a polgári, szórakoztató jellegű előadások jelentették a színházi anyanyelvet. A komikus beállítottságú színészeknek, például Bóka Jánosnak kihívást jelentett, hogy ne erősítse fel a kelletténél jobban a polgármester eredendően parodisztikus vonásait. A korabeli kritika is rögzíti, hogy „az amúgy sem teljesen kidolgozott szerepet eltúlozta, és egészen valószínűtlen figurát csinált Kurjákoviczból.”⁸² A színészi játék gesztikus intenzitására utalnak Sántha Sándor (Marinetti) esetében is, de megjegyzik, hogy egy „nem kifor-

rott színésznek” nehéz elkerülni a túlzásokat.⁸³ (Tehát látszólag nem vesznek tudomást Sántha szakmai előéletéről.) A Népkörben korábban szintén táncoskomikusként fellépő Németh Rudolfról (Forgács báró) ezzel szemben úgy gondolták, „nem elég arisztokrata”, ami valószínűleg alakításának hétköznapiasságára, alulstilizáltságára utal (az eredeti drámában a báró raccsolva beszél).⁸⁴ A huszonhét éves Sefcsics Micinek minden bizonnyal kihívást jelentett az Öregasszony megformálása, de annak ellenére is „kitűnően oldotta meg a feladatot”, hogy nem mindig volt „hihető”.⁸⁵ Nem meglepő, hogy a kritikák Pataki László Wernigerode ezredesét és Tikvicki Mária Milicáját méltatják a legmelegebb szavakkal. Patakit „a magyar színház legnagyobb erősségének” nevezik, aki végig fegyelmezett, remek orgánummal rendelkezik, továbbá dikciója és megjelenése is kifogástalan.⁸⁶ A mindössze tizenhét éves Tikvicki – akinek a falusi tanítónő letele első szerepe – a bírálók szerint „nagyszerű megjelenésű, kellemes hangú” színész, aki „nem roskadt össze a nagy súly alatt”, „a dráma forróságát egyéni tűzzel tudta fokozni,” mely „pótolhatja a rutinhiányt.”⁸⁷ Ahhoz, hogy a fiatal lány megkaphatta a Népszínház nyitóelőadásának főszerepét minden bizonnyal nagyban hozzájárult, hogy néhány hónappal korábban még a jugoszláv hadsereg tüzérségében szolgált, gyakorlatilag az iskolapadból került a frontra, s szinte a fronttól a színpadra, nem csoda hát, hogy „teljes illúziót” nyújtott.⁸⁸

Színházi látvány és hangzás

A cselekmény szinte végig ugyanazon a helyen, Mrkonyicsgrád iskolájának egyetlen tan-

⁷⁷ L. E., „Megalakult...”, 4.

⁷⁸ Cathry Nelly, Tikvicki Mária és Pozsár Mária ugyan a vidékiek meghallgatásán vettek részt, de valójában Szabadkáról érkeztek.

⁷⁹ sz. n., „Sántha Sándor”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 668 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 668.

⁸⁰ sz. n., „Kunyi Mihály”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 433 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 433.

⁸¹ sz. n., „Szabó István”, in *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 713 (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994), 713.

⁸² gl, „Szlávok és magyarok...”, 3.

⁸³ Uo.

⁸⁴ Uo.

⁸⁵ Uo.

⁸⁶ Uo.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo.

termében zajlik, csak a második felvonás második színében jelenik meg a színpadon Marinetti ezredes dolgozószobája. Balázs Béla drámája részletes helyszínleírással kezdődik. Ebből megtudjuk, hogy a színpad hátsó falán tábla lóg krétával és szivaccsal, mellette szekrény régi könyvekkel és füzetekkel, rajta kitömött madarak és egy földgömb. Szintén a hátfalon látható Jugoszlávia térképe, felette III. Viktor Emánuel olasz király és Mussolini portréja. A szerző instrukciói szerint a jobb sarokban van a bejárat, a jobb oldalfalon két nagy ablak közt egy pianínó áll. A bal oldalfalnál látható a tanító asztala tintatartóval és nyitott könyvvel. Balra elől ajtó nyílik egy mellékszobába. Középen hat iskolapad 10–15 éves gyerekek számára. A szerző továbbá megjegyzi, hogy a „tisztá, csukott ablakon át beesik a délutáni napfény a világosra festett tanterembe.”⁸⁹

A szabadkai előadás létrehozásában nem működött közre díszlettervező, de azt tudjuk, hogy a korai előadások díszleteit Kollár Ferenc építette, aki az egyetlen volt akkoriban Szabadkán, aki „színfalakat tudott csinálni.”⁹⁰ A produkcióról fennmaradt képek ugyan nem mutatják meg a teret minden szögéből, de ezek alapján is kijelenthető, hogy a látvány a szerzői elképzeléseket követte, de azokhoz képest kissé leegyszerűsödött. A tanítónő íróasztala a rendezői jobbról balra kerül át. Mögötte két puritán deszkaajtó nyílik. A pianínó a bal oldalon áll, mellette az előbbiekhöz hasonló egyszerű ajtó. Ablakok nincsenek a fehérre meszelt, csupasz falakon. A tér közepén három iskolapad sorakozik egymás mögött.

A férfiszínészek az előadás teljes időtartama alatt autentikus katonai egyenruhákban vannak. Milica az első két felvonásban visszafogott, szinte gyászhoz illő fekete ruhát visel, a harmadikban már szerb népvise-

⁸⁹ BALÁZS, *Boszorkánytánc*, 1.

⁹⁰ n. n., „Egészségét adta a színházért”, *Magyar Szó*, 1975. okt. 26., 13.

letben van. A két gyerekszereplő rövidnadrágos iskolai uniformist hord. (2. KÉP)

Az események végig a teljes teret betérítő fehér fényben zajlanak, leszámítva Kurjákovics meggyilkolását, mely a darab szerint egy átmeneti áramkimaradás alatt, teljes sötétben történik. (A városi partizánfiúk végeznek vele.) A szereplők időnként eljátszanak néhány dallamot a pianínón, és két alkalommal szólalnak meg nyílt színen, hangszerkíséret nélkül a Balázs Béla által írt népies balladák.

Az előadás hatástörténete

Elvárható módon Lévay Endre a színházavató előadásról írott kritikájában úgy fogalmaz, hogy a fiatal együttes beváltotta a hozzá fűzött reményeket,⁹¹ és bár rögzít kisebb hibákat, elnézően viszonyul hozzájuk, hiszen a háború utáni Jugoszláviában a nevelési célok többnyire felülírták az esztétikai elvárásokat. Erre utal maga Lévay is, aki valamivel később, a tartományi magyar színjátszás helyzetét elemző értekezésében azt írja, hogy a „hangsúly a fölkészültségen és nem a művészi színvonal sürgetésén [van], mert a művészeti szempont valójában a külsőségekben és nem a belső tartalomban jelentkezik.” 1945. október 29-én egy nagyszabású, háromnapos rendezvénysorozat keretein belül tartotta meg a társulat első bemutatóját,⁹² melyet természetesen azzal a – nem titkolt – szándékkal rendeztek meg, hogy „az egység és testvériség, az egyenlő jogok ünnepe” le-

⁹¹ LÉVAY, „Egy színházi...”, 63.

⁹² Október 27-én a Szabadkai Filharmonikusok adták elő Beethoven V. szimfóniáját és az Egmont-nyitányt Željko Straka vezényletével, október 28-án pedig a szabadkai Horvát Népszínház mutatkozott be Mirko Begović *Matija Gubec* című tragédiájával, mely a magyarul Gubecz Mátéként ismert horvát szabadságharcosnak, a horvátországi parasztháború (1572–1573) vezérének történetét dolgozta fel.

gyen.⁹³ A jugoszláv himnuszt követően – melyet a Szabadkai Filharmonikusok adtak elő – Radivoj Davidović, a Vajdasági Főbizottság tagja köszöntötte a színházat zsúfolásig megtöltő nézőket. Mindenképp gesztusértékűnek tekinthető, hogy a tudósítások szerint a szerb képviselő „nyelvtanilag kedvesen hibás” magyar mondatokkal szolt az egybegyűltekhez.⁹⁴ Miután elszavalta Ady Endre *Magyar jakobinus dala* című versének a szláv–magyar–oláh összetartozásról szóló részletét, a következőkkel folytatta: „Jugoszlávia népei, szlávok és magyarok most végre találkoztak az eszme-barrikádokon. Egymás kezét fogva együtt építik Jugoszlávia valamennyi népének szebb jövőjét és egymás kezét többé el nem engedik.”⁹⁵ Davidović köszöntője után először Žarko Vasiljević, az újvidéki Szerb Nemzeti Színház igazgatója szolt néhány magyar szót a közönséghez, majd Laták István igazgató köszöntötte saját anyanyelvükön a szerb vendégeket.⁹⁶ Először átadta a helyi Horvát Népszínház üdvözlését, majd „a közönség viharos tapsai közben” felolvasta Tito marsallhoz címzett táviratát:

⁹³ gl, „Szlávok és magyarok...”, 3.

⁹⁴ Uo.

⁹⁵ Idézi uo.

⁹⁶ A felsoroltakon kívül a hatalmi szerveket Lajčo Jarmazović, Szerbia tárcanélküli minisztere, Spasoje Čobanski, a vajdasági Népparlament kulturális ügyeinek vezetője, Vlada Popović, a Vajdasági Főbizottság tagjai, Sóti Pál, a vajdasági Népparlament Elnökségének alelnöke, Lajčo Lendvai, a szabadkai Horvát Népszínház igazgatója, a XVI. hadosztály vezérkarának delegáltjai, továbbá a környékbeli városok és falvak népbizottságainak küldöttei képviselték. A Magyar Kultúrszövetség vidéki tagjai közül Kék Zsigmond és Gál László, a *Magyar Szó* szerkesztői, továbbá Gvozden András, az újonnan induló magyar ifjúsági kéthetilap, az *Ifjúság Szava* szerkesztője vett részt megnyitónapján.

„A vajdasági Magyar Színház megnyitó estjéről Vajdaság magyar népe örömmel és lelkesedéssel köszönti szabad, testvéri hazánk alkotóját, Tito marsallt. Ez a színház, mint egyik bizonyosága népeink egyenjogúságának, azt a szabadságot, amit hazánk nyújt a magyarságnak: magyar szót, gondolatot és színt, alkotón beleépíti hazánk általános kultúrájába s népuralmunkat erősíti, népeink testvériségét építi és hazánkat, a szabad demokratikus Jugoszláv Köztársaságot szilárdítja.”⁹⁷

Az 1944-es kisebbségellenes atrocitások és a tartomány más településein ekkor még javában működő gyűjtő- és munkatáborok⁹⁸ tevékenységének ismeretében az igazgató szavaiból sugárzó hit ugyan megalapozatlannak hathat, de talán részben igazat adhatunk Barácius Zoltánnak, aki szerint a hivatásos magyar színház megnyitásának engedélyezése valójában „egy radikális politikai fordulat demonstrálása volt, amely fátylat kívánt borítani a háború alatt és a háború végén történt szörnyű eseményekre, felmutatva a békés együttélés távlatait.”⁹⁹

Bár máig a vajdasági magyar színházi élet talán legjelentősebb eseményeként tartjuk számon, a nagy hírverés és az ünnepélyes bemutató ellenére is úgy tűnik, hogy a közönség nem igazán mutatott érdeklődést Balázs Béla *Boszorkánytánc*a iránt. Pataki rendezése mindössze öt előadást élt meg. Azonban, ha hihetünk a színház első huszonöt évadát feldolgozó bibliográfiai füzet adatainak, összesen 2183 néző látta, ami a körülményekhez képest nem mondható alacsony számnak.¹⁰⁰ (A színháznak ekkor 747

⁹⁷ Idézi gl, „Szlávok és magyarok...”, 3.

⁹⁸ Szabadkán korábban két internálótábor is működött.

⁹⁹ JUHÁSZ Géza és BARÁCIUS Zoltán, „Ötvenéves a szabadkai Népszínház”, *Kisebbségkutatás* 5, 1. sz. (1996): 44–47, 45.

¹⁰⁰ GEROLD és PASTYIK, „A Szabadkai...”, 21.

ülőhelye volt.)¹⁰¹ Sokatmondó, hogy a társulat első jelentősebb sikerét Móricz Zsigmond *Sári bíró* című parasztkomédiájával aratta 1945 decemberében.¹⁰²

Tito és Sztálin 1948-as politikai szakítását követően az első évadok műsorának szovjet propagandadarabjai fokozatosan eltűntek a repertoárról, és mivel jugoszláv (és jugoszláviai magyar) agitációs szövegek a sorozatos pályázatok ellenére sem jöttek létre a kellő ütemben, a politikai szempontból semleges szórakoztatás került előtérbe. Bár rendszeresen műsorra tűztek fajsúlyosabb klasszikusokat is, ezek többnyire nem éltek meg jelentős előadásszámot. A társulat egyébként szinte azonnal – már 1946 januárjában¹⁰³ – regionális tájolásba kezdett. Ugyan ez mindenekelőtt az állami propaganda céljait szolgálta és minden bizonnyal a jugoszláv kisebbségi kultúrpolitika demokratikusságát volt hivatott demonstrálni, ezzel együtt is nagyon fontos szerepet töltött be a vajdasági magyar közösség életében. Az elkövetkező évtizedekben a színház arculatához egyre inkább hozzátartozott a vidékjárás, s nem túlzás azt állítani, hogy egy időben a társulat elsődleges feladata lett. Volt olyan évad, amelyben tíz hónap alatt megközelítőleg 430–450 előadást játszottak, ennek jelentős részét vidéki színpadokon és kultúrotthonokban.¹⁰⁴ A színház így lassan visszanyerte – a propagandától többé-kevésbé független – kisebbségi identitásfenntartó funkcióját, mely az amatőrmozgalmat a két világháború között jellemezte, még ha az identitáskép-

zés folyamatát ekkor már merőben más tényezők határozták is meg, mint korábban bármikor a vajdasági magyarság történelme során.

Az előadás adatai

Cím: *Boszorkánytánc*. A bemutató dátuma: 1945. október 29. A bemutató helyszíne: Magyar Népszínház, Szabadka. Rendező: Pataki László. Szerző: Balázs Béla. Díszletkivitelező: Kollár Ferenc. Súlygó: Eibenschütz Rózsi. Társulat: A szabadkai Magyar Népszínház társulata. Színészek: Tikvicki Mária (Milica, tanítónő), T. Sefcsics Mici (Az Öregasszony), Sántha Sándor (Marinetti, olasz ezredes), Pataki László (Wernigerode, német százados), Németh Rudolf (Forgács báró, magyar hadnagy), Bóka János (Kurjakovics, usztasa polgármester), Szabó István (Carraiolli, olasz őrmester), Nagy Frigyes (Beppo, olasz közkatona), Gyapjas János (Milos, tanuló), Pozsár Mária (Dusan, tanuló).

Bibliográfia

- (x) [LÉVAY Endre]. „Kabaré-est Szuboticán”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 16., 3.
- A. SAJTI Enikő. „A jugoszláviai helyzet: boszszuakciók, lakosságcsere: Az engedékeny jugoszláv kisebbségpolitikai gyakorlat kezdete”. In *Kisebbségi magyar közösségek a 20. században*, szerkesztette BÁRDI Nándor, FEDINEC Csilla és SZARKA László, 216–219. Budapest: Gondolat Kiadó–MTA Kisebbségkutató Intézet, 2008.
- A. SAJTI Enikő. „A Tito-korszak Jugoszláviája, 1944–1947”. In A. SAJTI Enikő. *Impériumváltások, revízió és kisebbség*, 319–386. Budapest: Napvilág Kiadó, 2004.
- A. SAJTI Enikő. „Hány magyar áldozata volt a partizánmegtorlásoknak a Délvidéken? Historiográfiai áttekintés”. *Limes – Tudományos szemle* 22, 3. sz. (2009): 117–132.
- BALÁZS Béla. „Balázs Béla életrajza”. *Filmvilág* 7, 11. sz. (1964): 11–14.

¹⁰¹ BARÁCIUS Zoltán, *Ötgarasos színház* (Szabadka: Életjel, 2003), 10.

¹⁰² 25 alkalommal játszották, összesen 9047 néző előtt.

¹⁰³ VUKOVICS és GEROLD, „A Subotici...”, 14.

¹⁰⁴ LOVAS Ildikó, „Interjú Pataki Lászlóval (részlet)”, *Vajdasági RTV (YouTube)*, 1993. 0–1. perc, hozzáférés: 2024.05.01, https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg_trHj-ogVjxyQqxj_g&t=os.

- BALÁZS Béla. *Boszorkánytánc*. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, archívum. Leltári szám: 522. 59.
- BARÁCIUS Zoltán. *Ötgarasos színház*. Szabadka: Életjel, 2003.
- FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit. *Bokréta: A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja 1919–1940*. Szabadka: magánkiadás, 1940.
- g. I. [GÁL László]. „A vajdasági Magyar Népszínház hétfő este megnyitja kapuit”. *Magyar Szó*, 1945. okt. 28., 7.
- GARAY Béla. *Magyar műkedvelők az őrhelyen*. Szabadka: Életjel, 2012.
- GEROLD László és PASTYIK László, szerk. *A Szabadkai Népszínház magyar társulata 1945–1970*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1970.
- gl [GÁL László]. „Szlávok és magyarok találkozása az eszmebarikádokon”. *Magyar Szó*, 1945. nov. 1., 3.
- GVOZDEN András. „»Megtalálni a kapcsolatot a néppel, amely eddig kiszorult a színházakból« – Major Tamás, a budapesti Nemzeti Színház igazgatója a vajdasági magyar színházról”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 18., 3.
- HAMAR Péter. „A jugoszláv partizán-téma Balázs Béla műveiben”. *Hitel* 28, 3. sz. (2015): 107–115.
- HORVÁTH Péter. „Egy színházi kritikus naplójából”. *Új Ember*, 1945. okt. 21., 4.
- JUHÁSZ Géza és BARÁCIUS Zoltán. „Ötvenéves a szabadkai Népszínház”. *Kisebbségkutatás* 5, 1. sz. (1996): 44–47.
- KÁICH Katalin. *A színész és a színház dicsérete: A szabadkai Népszínház magyar társulatának első 40 éve*. Szabadka: Életjel, 2016.
- L. E. [LÉVAY Endre]. „Megalakult a vajdasági Magyar Színház”. *Magyar Szó*, 1945. szept. 30., 4.
- LATÁK István. „A dolgozó magyarság új színháza”. *Híd* 9, 1. sz. (1945): 60–61.
- LATÁK István. „A Vajdasági Magyar Színház megszervezése”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 23., 3.
- LENGYEL Balázs. „Boszorkánytánc”. *Képes Világ*, 1945. szept. 21., 4.
- LÉVAY Endre. „Egy színházi bemutatóról”. *Híd* 9, 1. sz. (1945): 61–63.
- LÉVAY Endre. „Korunk színházkultúrája”. *Híd* 10, 5. sz. (1946): 293–299.
- LOVAS Ildikó. „Interjú Pataki Lászlóval (részlet)”. *Vajdasági RTV (YouTube)*, 1993. 0–1. perc. Hozzáférés: 2024. 05. 01. https://www.youtube.com/watch?v=ucU2eB9GrHM&index=4&list=LL3hg_trHj-ogVjxyQqxjj_g&t=os.
- n.n. „Egészségét adta a színházért”. *Magyar Szó*, 1975. okt. 26., 13.
- PATAKI László. *Elmúlt bizony a régi szép idő... Vázlatok egy életrajzhoz*. Szabadka: Életjel, 1996.
- SIKLÓS Olga. *A magyar drámairodalom útja, 1945–1947*. Budapest: Magvető Kiadó, 1970.
- sz. n. „A bosszú: a jugoszláv kommunista partizánok magyarellenes atrocitásai a Délvidéken 1944–1945.” *Társadalmi Konfliktusok Kutatóközpont. Digitális Konfliktus Adatbázis*. Hozzáférés: 2024. 05. 01. http://konfliktuskutato.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=313:a-bosszu-a-jugoszlav-kommunista-partizanok-magyarellenes-atrocitasai-a-delvideken-1944-1945&catid=39:dka-hatter&Itemid=203.
- sz. n. „A vajdasági magyar kultúra nagy feladatai a szövetség tanácsa előtt”. *Szabad Vajdaság*, 1945. aug. 22., 3.
- sz. n. „Az új Jugoszlávia soha nem fogja megengedni, hogy olyan kisebbség éljen a határai között, amely az országot nem tekinti hazájának – Tito marsall nyilatkozata a csehszlovák-magyar lakosságcseréről”. *Magyar Szó*, 1945. nov. 22., 1.
- sz. n. „Felhívás a felvételre jelentkező magyar színészekhez és műkedvelőkhöz”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 20. 3.
- sz. n. „Felhívás a jugoszláviai hivatásos magyar színészekhez”. *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 8., 8.

- sz. n. „Garay Béla”. In *Magyar színházművészeti lexikon*,. főszerkesztő SZÉKELY György, 246. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Kunyi Mihály”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 433 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Magyar színészek toborzása a Vajdaságban”. *Szabad Vajdaság*, 1945. máj. 18., 4.
- sz. n. „Megalakult a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 23., 1–2.
- sz. n. „Mit szól a nép a szubotikai kabaréesthez”. *Szabad Vajdaság*, 1945. júl. 19., 4.
- sz. n. „Nyáray Rezső”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 563. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Pataki László; Pintér”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 598. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Sántha Sándor”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 668 Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Szabó István”. In *Magyar színházművészeti lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 713 Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994.
- sz. n. „Vajdaság magyar színészeihez!”. *Szabad Vajdaság*, 1945. szept. 2., 5.
- SZEGI Pál. „*Boszorkánytánc*: Balázs Béla drámája a Belvárosi Színházban”. *Fényszórá* 1, 9. sz. (1945): 7–8.
- VOLK, Petar. *Pozorišni život u Srbiji 1944/1986*. Beograd: Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, 1990.
- VUKOVICS Géza és GEROLD László. „A Subotikai Népszínház 20. évfordulója”. *Magyar Szó*, 1965. okt. 31., 14.
- zó. „Ma nyílik meg a vajdasági Magyar Népszínház”. *Magyar Szó*, 1945. okt. 29., 3.



1. KÉP



A bemutató után

(állnak: Szabó István, Bóka János, Pataki László, Tikvicki Mária, Sántha Sándor, Németh Rudolf, Nagy Frigyes, guggolnak: Pozsár Mária, Gyapjas János)

2. KÉP

Lombikvilágba zárt morális dilemmák. Virág Mihály: *Áfonyák*, 1969

BARNA LÉNA

Az előadás színházkulturális kontextusa

1945 után, a kommunista hatalomátvételt követően a szabadkai színházi praxis is megváltozott. A korábban népszerű műfajokat felváltották a politikailag elkötelezett előadások. A Népszínház megalapításakor létrehozott, fiatal műkedvelőkből álló társulatnak alkalmazkodnia kellett a megújult politikai és kulturális elvárásokhoz, és gyakran szembesültek azzal, hogy keretek közé szorítják őket. A publikum által nagyra tartott népszínművek és zenés darabok helyett a második világháború után a komolyabb hangvételű, politikai tartalmakat közvetítő drámák kerültek túlsúlyba. Emiatt komoly esztétikai ellentét alakult ki az államszocialista művelődési direktívákat követni kényszerülő szakma és a közönség között. A nézők a propagandisztikus előadásokat utasították el, a kritikusok pedig a kizárólag a szórakoztatás szándékával létrehozott produkciókat minősítették negatívan. Pajzs Pál, aki több agitációs szöveget is megjelentetett a háborút követő években, egy 1946-os publikációjában úgy fogalmaz, hogy „a közönség egy bizonyos része még mindig fázik a valóságtól és még mindig nem ébredt rá arra, hogy tulajdonképpen saját magát csalja meg akkor, amikor nem akarja észrevenni, hogy úgy a régi világ, mint a régi színpad felett eljárt az idő.”¹ Pajzs véleménye szerint a régi és az új színháznak is az a fő célja, hogy szórakoztatva neveljen, de míg a régi csak „ügyesen álcázott propagandaeszköz volt”, az új színház nyíltan vállalja „a tömegek öntudatosítását,

¹ PAJZS PÁL, „Színjátásunk új útja”, *Híd* 10, 9. sz. (1946): 569–571, 570.

minél nagyobb kulturális értékek segítségével.”²

A közönség azonban nem mutatott érdeklődést eme új színház „kulturális értékei” iránt, és azzal is demonstrálta nemtetszését, hogy nem látogatta a politikailag motivált előadásokat, melyek így néhány játékalkalom után lekerültek a műsorról. Végül az ötvenes évek elején bekövetkezett konszolidáció, és az egyre szabadabb politikai légkör lehetővé tette, hogy a közönségkedvenc műfajok visszatérhessenek a repertoárra, és a prózai előadások is egyre inkább elveszítették nyíltan propagandisztikus jellegüket.

1965-ben megalakult Szabadkán a Színész-képző stúdió Garay Béla rendező vezetésével, amit azzal a céllal hoztak létre, hogy megoldják a magyar nyelvű színészutánpótlás kérdését. Garayn kívül Virág Mihály, Versényi Ida és Szász Károly voltak az órádók. A kötelező előadásokon túl (magyar irodalom, művészettörténet) színpadi sminkelés- és bábvezetés-szemináriumokat is tartott Pataki László és Dudás Lajos.³ A stúdióban mindössze egyetlen nemzedék végzett, 1967 után nem hirdettek újabb képzéseket.⁴

² Uo., 547.

³ sz. n., „Színészképző stúdió”, in *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY György, 757 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994), 757.

⁴ Az első és utolsó évfolyam hallgatói voltak: Albert Mária, Apró Ernő, Árok Ferenc, Bata Ferenc, Derdák Irén, Kasza Éva, Katona Ibo-ly, Koza Aranka, Kelemen László, Medve Sándor, Ripcő László, Oszman Margit, Sebestyén Tibor és Sztantics Erzsébet.

1968 végén a Népszínház hivatásos státuszú színészei és a Színészképző Stúdió egykori növendékei létrehozták a Szabadkai Kísérleti Színpadot, hogy a helyi közönség a közsínház hagyományosabb repertoárja mellett avantgárd és modern darabokat is megismerhessen. Négyéves működésük során hét bemutatót láthattak a szabadkaiak. Előadásukat Barácius Zoltán, Pataki László és Vajda Tibor rendezte. Többek között repertoárra kerültek Kvazimodo Braun István, James Cain, Tennessee Williams és Friedrich Dürrenmatt drámái is. A fiatal színészek kezdeményezése egyáltalán nem kapott anyagi támogatást. 1972-ben tartották utolsó előadásukat. Ennyire rövid idő alatt nem gyakorolhattak számottevő hatást a város színházi életére, de jelentőségüket jól mutatja, hogy egyes feltételezések szerint politikai nyomás hatására szüntették be tevékenységüket.⁵

Virág Mihály, a vajdasági magyar színjátszás kiemelkedő alakja a belgrádi Egyetemi Színpadon kezdte színházcsinálói pályáját, ahol Raša Plaović tanfolyamán vett részt. Később a Toša Jovanović és Rade Marković által vezetett, Sztanyiszlavszkij-féle színészképző kurzusokon képezte magát tovább. 1952-ben iratkozott a zágrábi Főiskola rendezői szakára, Branko Gavella osztályába.⁶ A szabadkai Népszínházat 1960 és 1971 között igazgató Dévics Imre mellett neki köszönhető, hogy a teátrum modernebb irányba kezdett fejlődni.

1969-ben, az *Áfonyák* bemutatója előtt jelent meg Barácius Zoltán beharangozó cikke *Ünnep a színházban* címmel. Szövegében kiért arra, hogy a második világháború után

⁵ DUDÁS Robert, „Önkeresési »kísérletek« az Életjel Kísérleti Színpadán”, *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 50–60, 58, doi: [10.55502/THE.2021.3.50](https://doi.org/10.55502/THE.2021.3.50).

⁶ sz. n., „Virág Mihály”, in *Magyar Színház-művészeti Lexikon*, főszerk. SZÉKELY, 860–861.

számos kiemelkedő vajdasági magyar regény, vers és novella jött létre, viszont a drámairodalom még nem találta meg a maga „ritmusát”, mivel színpadi művek írásával nagyon kevesen foglalkoztak, és akik mégis publikáltak drámaszövegeket, inkább műkedvelői és irodalmi igényeket elégítettek ki, mintsem színháziakat.⁷ Deák fellépésével azonban egy olyan, a játszhatóság követelményeit jól ismerő szerző kapott színpadot, aki a vajdasági magyar közösség létkérdéseiről nem feltétlenül az államszocialista direktívákkal összhangban gondolkodott.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás színlapja nem jelöl dramaturgot. Szövegét tekintve Deák Ferenc háromfelvonásos, verses műve érintetlen maradt. Barácius Zoltán úgy fogalmaz, hogy „ha az abszurditást mérni lehet, akkor az *Áfonyák* a legszigorúbb abszurd dráma.”⁸ A cselekmény helyszíne egy civilizációtól elzárt kolostor udvara. Hét csuhás, Ágoston, Ambrus, Benedek, Barnabás, János, Pál és Péter uralják a klostrot, ahová paraszti ruhában, váratlanul érkezik meg a fiatal György.

GYÖRGY:

Hetek óta izgat a titok:

hova jut egy hozzám hasonló ifjú

[...]

vajon hova jut, mi lesz vele

ott az erdő határán túl.⁹

Az elvárásaival szemben az *Áfonyák* kolostora valóságos „rablótanya”.¹⁰ A barátok elszeparálva, elmagányosodva élik életüket, a sa-

⁷ BARÁCIUS Zoltán, „Ünnep a színházban”, 7 *Nap*, 1969. febr. 14., 12.

⁸ Uo.

⁹ DEÁK Ferenc, „Áfonyák”, in *Tor*, szerk. UTASI Csaba, 33–103 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1972), 49.

¹⁰ BORI Imre, „Az író és szülőföldje”, *Híd* 40, 7–8. sz. (1976): 975–976, 976.

ját nyomorúságukban dagonyáznak. Minden napjuk ugyanolyan, zaklatják egymást, önsanyargató és káros életet élnek, és nem riadnak vissza a halál, a gyilkolás gondolatától sem. György felbukkanása kiélezi a konfliktusokat. Az ifjú egyszerre hoz nyugtalanságot és reményt az „ál-szerzetesek”¹¹ közé, akik a megújulás lehetőségét látják érkezésében. Nagyon sokáig úgy tűnik, hogy bukás- helyett felemelkedéstörténetet látunk. A korrupciós munkaközösségbe véletlenül csöppent fiatalember célja, hogy a végsőig tiszta maradjon, ám végül megalkuvásra kényszerül. Nem szándékosan tér a rossz útra, de a jó leple alatt valójában a rosszat cselekszi.¹² A szerzeteseket feszélyezi a jóság, ami a tetteiben megmutatkozik, ezért esélyt adnak neki, hogy eggyé váljon velük, feladja tisztaságát, s ő is ugyanolyan erkölcstelen csuhás legyen, mint ők. Világossá teszik, hogy ha íratlan „szabályaiknak” nem tesz eleget, „lelkileg vagy fizikailag”, de meg fogják ölni.¹³ Hamarosan nem marad más, mint „a nyers erőszak.”¹⁴ Egy romlott helyen senki sem maradhat tiszta, s a cselekmény során valóban „lealjasítják, testileg-lelkileg megnyomorítják, majd végleg leszámolnak vele.”¹⁵

A dráma mindenekelőtt morális kérdéseket vet fel, és arra sarkallja a nézőt, hogy merje szabadon értelmezni az elhangzottakat. Ezzel a háború utáni „jugoszláviai magyar drámatermésnek talán egyetlen más darabja sem dicsekedhet.”¹⁶ Az értelmezés azonban nehézségekbe ütközik, mivel Deák nem a lélektani-realista paradigma szabályait

követi. A szerzetesek ugyanis „különböző életfilozófiák megtestesítői.”¹⁷ Az allegorikus ábrázolás által a szerző a társadalom romlottságát kívánja megmutatni: Ambrus kopó, Ágoston „tükrében leseng”, János „mintha lázadna”, Benedek „piszkos uszító”, Pál „patkány”, Péter a kés szerelmese, Barnabás pedig az erőszak híve. Emberi tulajdonságaik ellenére nem önálló individuumok, a hét szerzetes akár a hét főbűn megtestesítőjeként is értelmezhető. Az *Áfonyák* mindezek alapján tézisdrámának tűnhet, s a szövegből valóban nem olvasható ki egyértelműen a nézők jelenére való utalás. Nem közvetlenül kritizálja a fennálló társadalmat, hanem nyitott kérdéseket hagy maga után.

Podolszki József megjegyzi, hogy mivel a mű nem nyílik meg teljesen a befogadó előtt, nem lehet egyértelmű olvasatokat kialakítani: „Állandó érzésem, hogy igen, igen nagy-szerű ez így, de a lényegyet mintha mégis eltitkolták volna előlem.”¹⁸ Gerold László szerint azonban Deák elvetemült hősei¹⁹ valójában példáznak valamit, méghozzá külön-külön, de ezek a példázatok egységesen is tartalmazznak magukban igazságot, ezért ennyire nehéz megközelíteni, hogy mit is akar valójában közölni a szöveg, mely a verses formából adódóan hallás után helyenként nehezen követhető, a néző figyelmét ugyanis akarva-akaratlanul is elragadja a sorok ritmikussága.

Az előadás már a kezdőjelenetben is fenyegető légkört teremt: a szerzeteseket látjuk miközben a kolostor körül tétlenkednek, lenéző módon beszélnek egymással. Pál legelső megszólalásával, mely a dráma első mondata, sértő hangnemet üt meg, s a feszültség egyre inkább fokozódik: halálról, késekről és vérről beszélnek. „Vadászni” kényszerülnek, mert se pénzük, se ételük nincs, egyik napról a másikra élnek. Levágják a réten legelő álla-

¹¹ BENKŐ Ákos, „Deák Ferenc: *Tor*”, *Jelenkor* 17, 3. sz. (1974): 281–282, 281.

¹² FRANYÓ Zsuzsanna, „Új színek a jugoszláviai magyar drámában”, *Hungarológiai Közlemények* 16, 2. sz. (1984): 847–862, 848.

¹³ GEROLD László, „A genezis legalján”, *Új Symposion* 5, 47. sz (1969): 10–12, 12.

¹⁴ Uo.

¹⁵ BENKŐ, „Deák...”, 281.

¹⁶ GEROLD, „A genezis...”, 11.

¹⁷ Uo., 10.

¹⁸ Uo.

¹⁹ Uo.

tokat, lopnak a falubeliektől, hogy túléljenek:

BARNABÁS (*dühösen*):
 ...mint a tulkot,
 ahogy torkába fut a penge,
 ahogy szólna,
 ahogy még lélegezne,
 még gondolkodna és nézne,
 ahogy még élne kiszakadó vére.²⁰

Deák a karakterek jellemére szívesen utal mozdulatok és tárgyak segítségével: „Péter kést élez, és minden pillanatban kést ránt. Ambrus fejszét élez és állandóan a levegőbe suhintgat vele, Ágoston hason fekve hever – esetleg éppen áfonyát rágcsál.”²¹ Az első felvonásban, mely teljes egészében expozícióként szolgál, arról is tudomást szerzünk, hogy milyen viszonyban állnak a kolostorban élők a falu népével. A több alkalommal is tematizált gyilkosságok esetében nem válik világossá, hogy hogyan és pontosan miért végeznek az arra tévedőkkel, csak azt tudjuk meg, hogy elpusztítják a nem kívánt látogatókat. A felvonás tetőpontja György érkezése.

A második rész két évvel az első után játszódik. György úgy érzi, hogy élete kilátástalan, elveszítette önmagát. Ezzel szemben a szerzetesek arról beszélnek, hogy érkezésével a béke köszöntött be. Bár elhozta az „új jövőt”, továbbra is éheznek. György megosztja a többiekkel a titkot, hogy Simon, az egyik barát cellájában kódexek lapulnak, melyek nagyon értékesek. A szerzetesek kirabolják őt, és a könyvek árából ételt s italt vesznek. Árulásával György elveszíti a tisztaságát. Bár nem maga követi el a gáztettet, mégis ő a felbujtó. Innentől kezdve nyilvánvalóvá válik, hogy az ifjút megmérgezte a kolostor szerzeteseinek ráhatása.

A harmadik felvonást az eseménytelenség, mozdulatlanság jellemzi. Filozofikus párbe-

szédek váltják egymást. Bár úgy tűnik, nem történik semmi, György valójában bosszút forral a csuhások ellen. Minden megnyilvánulásával a saját bűneikkel szembesíti a szerzeteseket. Végül azonban kénytelen belátni, hogy már sem magát, sem a kolostor lakóit nem tudja megmenteni. Bosszújának kulcsa, hogy elhitesi a szerzetesekkel, hogy van erejük, uralkodnak felette, de a végén mégis ő diadalmaskodik. Lakomázás közben hirtelen a szentség természetéről és az élet értelméről, öldöklésről és elmúlásról kezd beszélni. Elmondja, hogy azzal, hogy a kolostorba jött, mindent megadott a szerzeteseknek, és ezt a mindent egy pillanat alatt el is tudja venni tőlük. Befejezéséppen meggyónja bűneit, és színt vall. Leveti csuháját, és megmutatja testét. Egy nő áll a szerzetesek előtt az árkádok alatt. Mozdulatlanul, félmeztelenül akárcsak egy szent. Ekkor a férfiak kést rántanak, és megölik őt. A gyilkosság által György megszabadul a kintől, a csuhásokat pedig az örök magányba taszítja:

GYÖRGY:
 Lehet...
 Lehet, hogy ezért jöttem.
 De most semmitek sem maradt.²²

Deák jól előkészíti, dramaturgiailag megalapozza a történet fordulópontjait. Drámája műfaját tekintve tragédia, de Gerold úgy látja mégsem tragikus, mivel szereplői nem nőnek fel a tragikus hősökig. A premier előtt megjelentetett drámaelemzésében megjegyzi, hogy az *Áfonyákat* nem szabad érzélgősen, átélten játszani, inkább a „brechtihez hasonló játéktípust követeli meg, idegen tőle minden deklamálás.” Szerinte csak úgy lehet hitelesen színpadra vinni, ha teljes hidegség, már-már közöny telepszik a játszóknak előadásmódjára, „ki kell ölni az egymással feleselő életfilozófiai tételekből minden poé-

²⁰ DEÁK, „Áfonyák”, 48.

²¹ GEROLD, „A genezis...”, 11.

²² DEÁK, „Áfonyák”, 103.

zist.” A szavaknak „hangosan-fájón” kell koppanniuk „a néző értelmében.”²³

A rendezés

Virág Mihály rendezését „lázadónak”, „nem mindennapinak” nevezik a kritikák. Bárcius Zoltán úgy fogalmaz, hogy „az *Áfonyák* bizarr hangvétellű, intellektuális hangszerelésű mű.”²⁴ Virág elsődleges célja az volt, hogy a lehető legpontosabban transzponálja a színpadra Deák szövegének motívumait, s ott új viszonyrendszert alakítson ki közöttük, aszociációi mentén gondolja tovább azokat. Ezzel megmutatta „kivételes komponáló képességét.”²⁵ A verses forma ellenére kiirtotta a poézist a filozófiai traktátusokból, hogy könnyebben értelmezhető, univerzális gondolatokat ébresztő tartalmakká tegye azokat.

Totális színházi játékelemekkel dolgozott, ami merőben szokatlan volt a hatvanas és hetvenes évek fordulóján a Vajdaságban. Gerold László meglepődve írt a zárójelenet abszurdágáról, ahol „a csontvázakból emelt emlékmű díszei földre hullanak, és elénk mered egy atombomba csupasz sziluettje.”²⁶ A rendező számos helyen komponált heves, szélsőséges cselekvésaktusokat a játékba. Mozgalmassá tette a rendkívül statikus szöveget. A nyugtalan járkálások, hirtelen mozdulatok, futkározások, a semmiből előrántott kések és más hasonló gesztusok mind a zaklatottságot és a karakterek közti feszültséget fokozták. Gerold kifejezésével élve valószínűleg „pánik-színházat” hoztak létre.²⁷ Virág Mihály a szereplők állandó kellékein túl (pl. kés, fejsze) nem adott más eszközt a színészek kezébe, megmaradt a minimális kel-

lékhasználat elve mellett, ezzel kiemelte a szereplők jellemzését szolgáló tárgyi attribútumokat.

A komor alaphangulatot olykor játékos elemekkel ellenpontosította. A szatírárt enyhén a bohózat irányába mozdította el. Nem hagyta ki az előadásból a drámában megjelenő pantomim-betéteket sem, melyek átmenetileg felszabadították a nézőt a vér és ölködlés nyomása alól. Ezekben a szerzetesek nem csuhát, hanem fekete-fehér csíkos gengszterruhát viseltek, arcukat fehérre mázolták, mintha maszkot húztak volna, mellükön kitüntetések lógtak. E kosztüm is arra utal, hogy bár megpróbálnak elbújni a tetteik elől, papi csuhájuk alatt valójában gonosztevők. A csíkos ing egyúttal foglyok egyenruháját is felidézheti, ám az „álszerzetesek” a celláig sohasem jutnak el, nem leplezi le őket senki. A tisztí kitüntetésekkel Virág a köztük fennálló hierarchikus viszonyrendszert jeleníti meg, s azzal, hogy a legbűnösebbek mellkasán lóg a legtöbb plecsni, a rendező egyúttal bátor és cinikus gesztust tesz állampárt felé is.



Az Áfonyák gengszterei

Szokatlan módon a bemutatót követően sem álltak le a próbák, Virág több módosítást is eszközölt annak érdekében, hogy az akkori Jugoszlávia legjelentősebb belföldi színházi szemléljén, az újvidéki Sterija Játékokon minél tökéletesebb előadást mutathassanak be, a legnagyobb változás a csontváz-émlékmű után eredetileg megjelenő atombomba árnyékának az eltávolítása volt.

²³ GEROLD, „A genezis...”, 12.

²⁴ BARÁCIUS, „Ünnep...”, 12.

²⁵ DÉVAVÁRI Zoltán, „A döbbenet költészete”, *7 Nap*, 1969. febr. 28., 11.

²⁶ GEROLD László, „A magyar dráma újabb sikere”, *Magyar Szó*, 1969. febr. 27., 8.

²⁷ GEROLD László, „Pánik-színház Szabadkán?”, *Magyar Szó*, 1969. febr. 15., 8.

Ezzel a döntéssel a rendező még hangúlyosabbá tette György leleplezését.

Színészi játék

A színészek a leírások alapján „nem használták [a hétköznapi viselkedési normáknak] megfelelően” az indulatokat.²⁸ Albert János (Péter) figurája például beszéd közben fejével hadonászott, Szél Péter (Ambrus) kezében pedig szinte mindig ott volt a kés, amit bármikor kész volt használni. Meglepő módon a női identitását eltitkoló Györgyöt alakító Romhányi Ibi az első felvonásban még látványosan feminin gesztusokkal játszott, csak a későbbiekben vált mozgásrendszere férfiasá. Bátran emelte ki György nőies vonásait – ezzel ábrázolva eredendő naivságát. Az előadás zárlatában látható feltárlkozás a jugoszláviai magyar színháztörténet emlékezetes pillanata. Romhányi volt az első magyar színésznő, aki toplessben állt a vajdasági közönség előtt. Albert Jánost játékos mozdulatai, Nagy Istvánt (Simon) pedig „drámai telítettségű” miniatűrjei jellemezték.²⁹ Pataki László bohócszerűre vette a szélsőségesen erőszakos Barnabás figuráját.

Az előadásra jellemző volt az elrugaszkodott, groteszk játékmód, ami ellenpontosította a cselekmény tragikusságát. A színpadon megjelenített szerzetes-figurák elnagyolt, torz képei voltak a mindennapi embereknek. A színészek játéka sokszor elidegenítő, beszédük karikírozott volt, gesztusaik a pantomim-jelenetek során a commedia dell'arte játékstílusát idézték. Fehérre festett arcuk is annak hagyományos maszkjaira utalt. Az egyéni alakításokon túl a társulat legnagyobb erőssége és érdeme egyértelműen a kollektív játék volt.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás látványát a kritika a „lombikvilág” megnevezésével illette.³⁰ Petrik Pál egyszerű, praktikus elemekből álló díszlete nem konkrét helyszínt volt hivatott megjeleníteni. Megoldásai „következetesen szabad teret adtak a játéknak,”³¹ „képei, ha elvontak voltak is, valódi élmény alapján születtek. Elvontságuk jórészt abból adódott, hogy [a díszlettervező] mindig óvakodott attól, hogy a színpadtervek dekorativitása belopóddzon képeibe.”³² A színpad mélyén, a jobb oldalon magasodó lépcsősor a drámában szereplő árkádok alatti térre utalt, de számos más helyszínt is képes volt megjeleníteni. Kulcsfontosságú funkciója volt, hogy elválassza a kinti világot a kolostor zárt univerzumától. A lépcsőkön túl helyezkedett el az épület belső része, ahova a nézők már nem nyerhettek betekintést, a cselekmény többnyire a legalsó lépcsőfok előtti területen játszódott. E legdominánsabb díszletelem elhelyezkedésének köszönhetően a játéktér megnyúlt, szélesebbnek és mélyebbnek hatott, de a szabadon hagyott üres tér egyúttal hangsúlyosabbá tette, kiemelte a színészi játékot is. A lépcső felett egy már-már parodisztikusan monumentális kereszt lógott.

Radmila Radojević számos jelmezt tervezett az előadáshoz, kezdve a csuháktól egészen a csíkos gengszterruhákig. A minimalista díszlet és a színes kosztümök teret engedtek az intenzív színészi játéknak. A második felvonás pantomim-jelenetében például váratlanul harlekin-ruhát öltöttek a szerzeteseket játszó férfiszínészek, fehér kesztyűt húztak, különféle tisztí kiegészítéssel díszített inget vettek fel, és fehérre festett

²⁸ GEROLD, „A genezis...”, 12.

²⁹ Uo.

³⁰ P. Sz. M., „Áfonyák”, *Délmagyarország*, 1970. máj. 19., 5.

³¹ BARÁCIUS Zoltán, *Ötgarasos színház* (Szabadka: Életjel, 2003), 130.

³² NÁRAY Éva, „A csöndes festő csöndes távozása”, *Magyar Szó*, 1996. nov. 16., 11.

arccal jelentek meg a színpadon. A harmadik felvonás végén Rományi Ibi egy comb fölé érő, flitteres ruhát viselt, ugyanolyan mintájú, koronaszerű fejfedővel.



Deák Ferenc: Áfonyák
(a szerző, a rendező és a szereplők)

A Deák Ferencsel készült későbbi interjúkból kiderül, hogy bár a legtöbben a katolikus egyház kritikáját olvasták ki Virág rendezéséből, ő valójában a kommunista kormányt szerette volna pellengérré állítani: a barna csuhák helyett vöröket akart a színészekre adni, de ez a terv meghiúsult, mivel belátták, nem lenne szerencsés a politikai vezetést nyílt színen, ilyen direkt módon kritizálni.³³

Bár a zenei hatásokról kevés szó esik a kritikákban, az azonban nyilvánvalóvá válik, hogy a hangzásnak kiemelkedő szerepe volt az összehatás tekintetében. Az előadásnak

nem volt zeneszerzője, a *Carmina Burana* részletei hangoztak el a pantomim-jelenetek alatt, valamint az önleplezés-monológ során, amelynek végén a zene dominánssá vált, és a megemelt hangerőnek köszönhetően még drámaibbá tette a végkifejletet.

Az előadás hatástörténete

Virág Mihály jelenléte nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a szabadkai színjátszás rohamtempóban induljon fejlődésnek a hatvanas évek elején. A rendező sajátos stílust teremtett, a publikum összekötötte nevét a modern színházzal. 1995-ben a *Ki kicsoda Szerbiában?* (Ko je ko u Srbiji?) című kiadvány egyetlen magyar színházi alkotót említett meg: Virág Mihályt. Barácius Zoltán úgy fogalmaz, hogy a „Népszínházban Virág Mihállal kezdődött minden, s távoztával minden gyorsan be is végeztetett.”³⁴ A rendező három évtizedet töltött a szabadkai intézményben, s ez idő alatt megközelítőleg száz darabot hozott létre alkotótársaival.

Az *Áfonyákat* számos alkalommal díjazták: több oklevelet és elismerést kapott a Vajdasági Hivatásos Színházak Találkozóján, majd a Színművészek Szerbiai Szövetségének díját is elnyerte. Petrik Pál a díszletért Szabadka város Októberi díját kapta meg. A produkció szerepelt a Strerija Játékokon, az akkori Jugoszlávia legnagyobb színházi fesztiválján. Ez színháztörténeti szempontból is nagyon fontos volt, hiszen eddig a pontig a Népszínház Magyar Társulata teljesen láthatatlan volt a szerbhorvát szakma számára. Már az is jelentős eseménynek számított, hogy egyáltalán meghívást kaptak a fesztiválra, nem is beszélve arról, hogy díjakkal térhettek haza. Romhányi Ibi a legjobb főszereplőnek járó elismerést nyerte el, és a szerző is Sterija-díjas lett.

³³ DUDÁS Robert, „Lecsapolni a délibábot”, *Hungarológiai Közlemények* 24, 1. sz (2023): 12–27, 14.

³⁴ BARÁCIUS Zoltán, „Virág Mihály, a gyűjtogató”, *Családi Kör*, 1995. aug. 31., 20.

A sikeres bemutató ellenére a színház átmeneti vezetése³⁵ az évad végén levette a repertoárról az előadást, de később, Dévics Imre igazgató visszatérével újra játszani kezdték, és még 18 alkalommal adták elő. A dráma hangjáték-változatát is elkészítették, mely az Újvidéki Rádió hullámhosszán volt hallható.

1971-ben Virág újabb Deák szöveget állított színpadra a Népszínházban. A *Légszomj* című előadásban még nyíltabban jelent meg a rendszer- és hatalomkritika. Konkrét történelmi problémákat tematizálva a második világháború utáni magyarelles társadalmi légkörre fókuszált.³⁶

Az előadás adatai

Cím: *Áfonyák*. Bemutató dátuma: 1969. febr. 25. Bemutató helyszíne: Népszínház. Rendező: Virág Mihály. Szerző: Deák Ferenc. Díszlet: Petrik Pál. Jelmez: Radmila Radojević. Társulat: A szabadkai Népszínház Magyar Társulata. Színészek: Pataki László (Barnabás), Barácius Zoltán (Pál), Albert János (Péter), Szél Péter (Ambrus), Sánta P. Lajos (Ágoston), Salamon Sándor (János), Árok Ferenc (Benedek), Nagy István (Simon), Romhányi Ibi (György).

Bibliográfia

- BARÁCIUS Zoltán. „Ünnep a színházban”. 7 *Nap*, 1969. febr. 14., 12.
 BARÁCIUS Zoltán. „Virág Mihály, a gyűjtogató”. *Családi Kör*, 1995. aug. 31., 20.

³⁵ Dévics Imrét, az akkori intézményvezetőt a kommunista párt funkcionáriusai mindvégig szemmel tartották. Később a Művelődési Minisztériumban kapott állást, majd 1970-ben visszatért a színház főigazgatói pozícióba, és haláláig betöltötte azt.

³⁶ Lásd DUDÁS, „Leccsapni...”, 12–27.

- BARÁCIUS Zoltán. *Ötgarasos színház*. Szabadka: Életjel, 2003.
 BENKŐ Ákos. „Deák Ferenc: *Tor*”. *Jelenkor* 17, 3. sz. (1974): 281–282.
 BORI Imre. „Az író és szülőföldje”, *Híd* 40, 7–8. sz. (1976): 975–976.
 DEÁK Ferenc. „Áfonyák”. In *Tor*, szerkesztette UTASI Csaba, 33–103. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1972.
 DÉVAVÁRI Zoltán. „A döbbenet költészete”. 7 *Nap*, 1969. febr. 28., 11.
 DUDÁS Robert. „Leccsapni a délibábot”. *Hungarológiai Közlemények* 24, 1. sz. (2023): 12–27.
 DUDÁS Robert. „Önkeresési »kísérletek« az Életjel Kísérleti Színpadán”. *Theatron* 15, 3. sz. (2021): 50–60.
 doi: [10.55502/THE.2021.3.50](https://doi.org/10.55502/THE.2021.3.50).
 FRANYÓ Zsuzsanna. „Új színek a jugoszláviai magyar drámában”. *Hungarológiai Közlemények* 16, 2. sz. (1984): 847–862.
 GEROLD László. „Pánik-színház Szabadkán?”. *Magyar Szó*, 1969. febr. 15., 8.
 GEROLD László. „A genesis legalján”. *Új Symposion* 5, 47. sz. (1969): 10–12.
 GEROLD László. „A magyar dráma újabb sikere”. *Magyar Szó*, 1969. febr. 27., 8.
 KÁICH Katalin. *A színész és a színjáték dicsérete*. Szabadka: Életjel, 2016.
 NÁRAY Éva. „A csöndes festő csöndes távo-zása”. *Magyar Szó*, 1996. nov. 16., 11.
 P. Sz. M. „Áfonyák”. *Délmagyarország*, 1970. máj. 19., 5.
 PAJZS Pál. „Színjátásunk új útja”. *Híd* 10, 9. sz. (1946): 569–571.
 sz. n. „Színészképző stúdió”. In *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 757. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.
 sz. n. „Virág Mihály”. In *Magyar Színházművészeti Lexikon*, főszerkesztő SZÉKELY György, 860–861. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1994.

Mi lesz Jób gyermekeivel? Ifj. Szabó István: *Jób*, 1972

DUDÁS ROBERT

Az előadás színházkulturális kontextusa

A jugoszláviai magyar drámairodalom a két világháború között kezd formálódni, de a művek alacsony száma miatt kulturális hatása ekkor még szinte egyáltalán nincs. A szerzők motivátlanságát elsősorban az magyarázza, hogy a Vajdaságban ebben az időszakban még nem engedélyezik hivatásos magyar nyelvű színtársulat működését, a műkedvelő társulatok pedig csak kivételes esetekben tűznek műsorra kortárs műveket.¹ 1945-ben azonban a kialakulófélben lévő titói rezsim (kisebbség)politikai céljaival összhangban, az akkor még számottevő magyar kisebbség megnyerése érdekében megalapítják Szabadkán az új, szocialista Jugoszlávia első hivatásos, magyar nyelven játszó színházát, a Magyar Népszínházat, melynek kezdeti műsorpolitikáját a társadalmi-nevelői célzatosság és az ezzel szorosan összefüggő tájolás határozza meg. 1951-ben az addig egymástól függetlenül működő szabadkai magyar és horvát nyelvű társulatokat egy új intézmény keretei között kapcsolják össze, az immár Népszínház néven működő teátrum pedig gazdaságilag gyakorlatilag önállóvá válik. Mivel Szabadka város népbizottsága csak csekély anyagi támogatást biztosít neki,² fennmaradása érdekében kénytelen a tovább-

biakban népszerű, közönségkedvenc darabokat játszani. 1960-ban, amikor a szabadkai székhelyű Színházi Tanács elnöke, Dévics Imre veszi át a Magyar Társulat irányítását, a profil ismételten változik, egyre több modern és külföldi szerző műve kerül színre.³

A politizálás azonban Gerold László állítása szerint a joghurtforradalom (1988) előtt nem igazán jellemezi a vajdasági magyar színházi életet sem retrospektív, sem aktualizált formában.⁴ Az, hogy a jugoszláviai magyar drámairodalomban mégis megjelennek a történelmi, politikai és szociológiai témákat feldolgozó drámák, elsősorban a Forum Könyvkiadó 1970. évi drámapályázatának köszönhető.⁵ Ennek a kiírásnak – akárcsak a

³ Lásd GEROLD László, „A vajdasági (szabadkai) színházi élet története és jelene”, in *Vajdasági Marasztaló*, szerk. GÁBRITYNÉ MOLNÁR Irén és MIRNICS Zsuzsa, 129–137 (Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2000).

⁴ GEROLD, „Dráma/Színház...”, 133.

⁵ Az első helyezett Majtényi Mihály Ovidius történetét dolgozza fel *A száműzöttben*, a második helyezett Tóth Ferenc a bibliai Jób könyvéből indul ki; a harmadik Gobby Fehér Gyula a XIV. századi magyar történelmet eleveníti fel *A budaiak szabadságában*; a kiemelt Varga Zoltán szintén bibliai történetet, Izrael prófétájának és Izrael királyának, Nátánnak és Dávidnak a történetével foglalkozik *A tanítványban*. A drámapályázat leg-sikeresebb munkáit összegyűjtő *Színművek* című kiadványnak (1972), ha források igazat mondanak, Deák Ferenc *Légszomj* című drámáját is tartalmaznia kellett volna ugyan-csak kiemelt pályaműként, mint a jugoszlá-

¹ GEROLD László, „Dráma/színház – hatalom a 90-es évek jugoszláviai magyar drámaírásában és színházi életében”, in GEROLD László, *Színházi jövés-menés*, 127–136. (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019), 109.

² J. J. [Josip JASENOVIĆ], „Egyesült a szubotica Magyar és Horvát Népszínház”, *Magyar Szó*, 1951. jan. 14., 4.

korábban más intézmények által megjelentetett felhívásoknak – az a célja, hogy orvosolja a jugoszláviai magyar darabhiányt.⁶ A kiadóba érkező pályaművek mintegy fele történelmi és biblikus témákat dolgoz fel, ami igen meglepő, hiszen „a vallás- és egyházellenes állami szemlélet s elvárások következtében 1945 után csak elvétve tűnik fel irodalmi mű, amely valamiképpen kapcsolatban áll [...] a Bibliával”⁷ (pl. Deák Ferenc *Áfonyák* című drámája 1969-ben). Az emberi magatartásformák vizsgálata azonban a politikai körülményektől nem függetleníthető módon a hatvanas évek második és a hetvenes évek első felében meglepően gyakori téma.⁸ A költő, drámaíró, néprajzku-

vai magyarság történetének egy jelentős epizódját feldolgozó művet, a publikálás azonban nem történt meg, vélhetően politikai nyomásra. Lásd DUDÁS ROBERT, „Lecsapolni a délibábot: Virág Mihály: *Légszomj*: Népszínház, 1971.”, *Hungarológiai Közlemények* 24, 1. sz. (2023), 12–27.

⁶ Korábban egyik pályázat sem volt kifejezetten sikeresnek mondható, egyedül a Vajdasági Magyar Kultúrszövetség 1953-as kiírása tudott jelentősebb eredményt felmutatni, ugyanis ez indította el drámaírói útján Kvazimodo Braun István (1908–1973) író, újságíró és jogászt. Nyertes munkája, a *Magdics-ügy* 1953-ban, a szabadkai Népszínházban került színre először (r. Garay Béla), később pedig – az elmarasztaló kritikák ellenére is – további öt, különböző műfajú Braun-dramát mutattak be, így ő volt a kor legtöbbet játszott jugoszláviai magyar szerzője. Az utolsó alkalom, mikor szerzőként hajolhatott meg a Népszínház színpadán a *Lukács evangéliumának* ősbemutatója volt 1966-ban.

⁷ GEROLD László, „Tóth Ferenc: *Jób*”, in *A magyar művelődés és a kereszténység III.*, szerk. JANKOVICS József et alii, 1456–1462 (Budapest–Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Scriptum Rt., 1998), 1456.

⁸ Uo.

tató és pedagógus Tóth Ferenc⁹ *Jób* című, bibliai történeten alapuló, példázatszerű, verses formában írt magatartásdrámájából,¹⁰ mely a hatalom önkényének kiszolgáltatott, ok nélkül szenvedő ember tragédiáját mutatja be, a belgrádi Színművészeti Akadémián Hugo Klajn¹¹ pszichoanalitikus osztályában végzett ifj. Szabó István¹² rendez emlékezetes előadást a Népszínházban 1972-ben.

⁹ Tóth Ferenc (1940–1980) költő, drámaíró, néprajzkutató, pedagógus. Az Újvidéki Egyetem Magyar Tanszékének második generációjában végez, 1975-ben bölcsészdoktori fokozatot szerez Budapesten. A Hungarológiai Intézet munkatársa, a néprajz elismert kutatója. Egy néprajzi gyűjtőút során vesztette életét autóbalesetben.

¹⁰ Tóth Ferenc műve a Forum Könyvkiadó 1970. évi drámapályázatának második helyezését érdemelte ki.

¹¹ Hugo Klajn (1894–1981) pszichoanalitikus, Shakespeare-szakértő, színikritikus, rendező. 1937-ben Sugár Miklóssal (Nikola Šugar) megalapítja a Szerb Pszichoanalitikus Társaságot. A német megszállás alatti bujkálást követően pszichiáter a kovini elmeegógyintézetben, ezzel egy időben rendezőasszisztens a belgrádi Nemzeti Színházban. Az intézetben végzett munkája eredményeképpen 1945-ben megírja *A jugoszlávok háborús neurózisa* című munkáját, mely a cenzúra miatt csak egy évtizeddel később jelenhet meg. Ugyan a hatalom elutasító a pszichoanalízissel szemben, Klajn jó kapcsolatot ápol az első jugoszláv kormány ideológiáért és kultúráért felelős tagjaival, s bár 1945-ben felmentik az intézeti munka alól, főállású rendezőnek nevezik ki a belgrádi Nemzeti Színházban. Klajn 1949-től nyugdíjazásáig rendezést tanít a belgrádi Színművészeti Akadémián, ahol 1952-ig pszichológiaórákat is tart. Lásd Žarko TREBJEŠANIN, „Hugo Klajn kritikai pszichoanalízise”, ford. RADICS Viktória, *Thalassa* 11, 2–3. sz. (2000), 65–83.

¹² Ifj. Szabó István (1937–1984) a szabadkai Népszínház két alapítójának, Szabó Cseh

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Dér Zoltán szerint a *Jób* inkább könyvdráma, mintsem színházi alapanyag.¹³ Tóth Ferenc szövege a Forum Könyvkiadó 1970. évi drámapályázatára beérkező többi pályaműhöz hasonlóan felveti „a különféle szituációkban megmutatkozó emberi viselkedésmódok helyességének, illetve helytelenségének kérdését,¹⁴ új területet hódítva meg ily módon a bölcséleti témákban nem éppen bővelkedő [vajdasági magyar] irodalom számára.”¹⁵ Tóth igyekszik hű maradni a bibliai alapszöveghez, de a dramatikus szerkezet megkonstruálása során két helyen is az időbontás technikájával él. A dráma legelején előbb Jób megpróbáltatásaival szembesít minket, és csak utána mutatja be az előzményeket. Hasonló megoldást látunk közvetlenül a végkifejlet előtt is, amikor előbb ismerjük meg a felmentés utáni eseményeket, s csak később az azokhoz vezető utat.¹⁶

A feloldozás azonban nem elég ahhoz, hogy Jób megszabaduljon a próbatétel lelki terheitől. Erre utalnak a III. felvonás első jelenetének végén feltűnő emlékfoszlányok, melyek a hatalmat megvető, immár hitetlen Jób és a hatalomba vetett feltétlen hit mellett érvelő barátainak vitáját jelenítik meg

Máriának és Szabó Istvánnak a gyermeke. 1970-től haláláig a Népszínház rendezője, néhány évig a Magyar Társulat igazgatója. Rendezései során a lélektani motívumok hangsúlyozására törekedett.

¹³ DÉR Zoltán, „A hűség próbája: Ősbemutató Szabadkán”, *Hét Nap*, 1972. dec. 12., 15. (Dér a hatvanas és hetvenes évek fordulóján helyenként Dévavári Zoltán néven írja alá publikációit, később következetesen az utóbbi nevet használja.)

¹⁴ Ovidius száműzött ember, Jób hű szolga, Márton minden tekintetben kiváló budai polgár, Nátán folyton igazat mondó próféta, Donát megalkudni nem tudó örök lázadó.

¹⁵ GEROLD, „Tóth Ferenc...”, 1456.

¹⁶ Uo., 1459–1460.

újra a II. felvonásból. Ezek a refrénként is funkcionáló visszhangok,¹⁷ emlék-fragmentumok a szerző lélektani érdeklődését támasztják alá.

Jób az emlékezés pillanatában már visszanyerte vitalitását, az Úr megduplázta a vagyonát, szolgálai pedig újra felnéznek rá. Amikor azonban az egyik közülük felteszi a kérdést, hogy miután mindent visszacapott, sőt tovább gyarapodott, vajon boldog-e, Tóth egyértelművé teszi, hogy maga Jób is kételkedik a felmentéshez vezető döntés jogosságában és felismeri saját gyengeségét:

JÓB:

...és ezek kellene,
mire egyetlen akad, ki bátran szembeszáll,
de a kockázatban mégsem az Isten,
hanem ő, a bátor bukik el,
noha csak az enyémmel rokon vagy azonos
próba ellen szolt az Úr előtt...¹⁸

Mint ahogy azt Bosnyák István írja, Jób leginkább azért válhat „a mindenható terror elleni lázadóvá”, mert a próbatétel előtt őszin-

¹⁷ Tóth Ferenctől nem állt távol a zene, a Jób kiadása is közöl kottaképeket az első felvonásban szereplő dalok mellett, ugyanakkor néprajzkutatóként a második világháború során a partizánok által golyófogóként használt Petőfi-brigád „közösségi tudatba ivódott, folklór ténnyé vált” dalait gyűjtötte az alakulat indulásának helyszínén, Topolyán. A dalokhoz kottát is írt, továbbá a jegyzetekből láthatjuk, részletes nép- és mozgalmi dalismerettel rendelkezett. Lásd TÓTH Ferenc, „A Petőfi Brigád dalai: Munkásmozgalmi és háborús folklórhagyományok Topolyán”, *Hungarológiai Közlemények* 12, 2. sz. (1980): 65–87.

¹⁸ TÓTH Ferenc, „Jób”, in *Színművek*, szerk. TOMÁN László, 48–105 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1971), 77, 94.

tén és feltétel nélkül hitt az Úrban.¹⁹ Elihu érveinek köszönhetően azonban rájön, hogy kénytelen alkalmazkodnia a rendszerhez.²⁰ „Ha előbb azáltal lett drámai hős, hogy szerepcserére kényszerült, most azáltal marad meg drámai hősnek, hogy választ – a választás mindig drámai mozzanat – saját fizikai és erkölcsi megsemmisülése között. [...] Saját megmaradása érdekében köt kompromisszumot.”²¹

Ugyan szolgálai szemében – akik között szintén találunk jónak és nem jónak alkatokat – látszólag továbbra is az Úrba vetett hit alkotja erejének és tartásának gyökerét,²² de a próbatétel után Jób valójában elveszíti hitének alapjait. A hívő-állapotából visszavisszaidéződő gondolatai világossá teszik a befogadó számára, hogy az új és a régi Jób között erkölcsi-világnézeti különbségek feszülnek.

Gerold a Forum pályázatára benyújtott szöveg jeligéjéből – Mi lesz Jób gyermekeivel? – következtet arra, hogy Tóth parabolának szánja művét.²³ A szerzőt leginkább az érdekli, hányszor ismétlődhet meg a hatalomnak kiszolgáltatottak indokolatlan próbára tétele.²⁴ Ezt támasztja alá a dráma lezárása is a Sátán szavaival:

¹⁹ BOSNYÁK István, „Jób etikája és bukása: Változatok Tóth Ferenc színművére”, *Új Symposion* 8, 92. sz. (1972): 562–568, 562.

²⁰ „Többet nyersz hát / magaddal gyarapodsz, ha meghajolsz előtte, / ha az álnokság ellen / alázat lesz a fegyvered.” TÓTH, „Jób”, 99.

²¹ GEROLD, „Tóth Ferenc...”, 1461.

²² „Erőm, tartásom gyökere a hit”, TÓTH, „Jób”, 63.

²³ GEROLD, „Tóth Ferenc...”, 1459.

²⁴ Gerold azt feltételezi, hogy Tóth a saját élményeiből táplálkozott, amikor Jób alakjához nyúlt, és drámájának hangsúlyait a potenciálisan ismétlődő próbatételekre helyezte, ugyanis őt magát párttagként és kezdő magyartanárnaként is meghurcolták nacionalizmus vádjával. (Lásd GEROLD, „Tóth Fe-

SÁTÁN:

Ím az ember útja,
ki gondolkodni kezdett
a büntetés alatt,
majd megadta magát az Úrnak,
és gondolkodóból
szolgává aljasult.
S ím az Úr is,
kinek kedve kerekedett
próbára tenni, megmérni
szolgája türelmét,
miközben elmulasztott
válogatni a mikéntek között.
(*Kajánul*) Tíz, húsz vagy ezredévek múlva
vajon mi vár rád, földi halandó?
A próbák, a mérések eszközei
addigra finomodnak-e?²⁵

Az előadásban e zárókérdést a Sátán helyett a maga a címszereplő teszi fel, ezzel ifj. Szabó István azt hangsúlyozza, hogy felmentését követően, bár anyagi jóléte és egészsége biztosított, Jób felismeri saját tehetetlenségét, pontosabban azt, hogy csak bábu a hatalom kezében, mely bármi történjék is, „mindig ránehezedik az emberre.”²⁶ A rendező szerint „Jób a meg nem nevezett hatalom és a korszellem között vergődik, és szükségszerűen elbukik. Valójában két lehetőség között »választhat«, a fizikai vagy erkölcsi megsemmisülés között. [...] Ha ilyen vetületében vizsgáljuk a drámát, akkor kimond-

renc...”, 1459.) Még ha van is igazság ebben a feltételezésben, Tóth az előadás előtt úgy nyilatkozott, hogy Jób alakja már az egyetemi éveitől kezdve, Sinkó Ervin róla szóló előadása óta foglalkoztatta. (Lásd N. M., „Drámáirót avat a Népszínház”, *Magyar Szó*, 1972. nov. 7., 8.)

²⁵ TÓTH, „Jób”, 105.

²⁶ BORDÁS Győző, „A hatalom és az ember: Tóth Ferenc Jób című drámája ifj. Szabó István rendezésében, Pataki Lászlóval a főszerepben”, *Magyar Szó*, 1972. dec. 19., 6.

hatjuk, hogy mindenkori emberi viszonyokat tár fel.”²⁷

Ifj. Szabó előadása az eredeti három felvonás helyett csak kettőből áll, és az időbontást feladva kronológiai sorrendben jeleníti meg az eseményeket.²⁸ A dráma színpadra alkalmazásának maga a szerző is aktív részese volt, sőt Bori Imre irodalomtörténész és Gerold László színikritikus is részt vett az adaptációs folyamatban.²⁹ A rendező közreműködésükkel „csoportosította át a jelene- teket, választotta ki, értelmezte, és igye- kezett hangsúlyozni a műben fellelhető konfliktuslehetőségek közül a számára legmegfelelőbbet,” továbbá kiemelte „a dar- abban némileg halványabban megrajzolt, a megbocsátásban, a rehabilitációban is benne rejlő tragikumot, az erkölcsi megsemmi- sülésnek a fizikainál cseppet sem enyhébb változatát.”³⁰

A rendezés

Gerold az ősbemutató után megjelenő kri- tikájában arra a megállapításra jut, hogy a Népszínház produkciójában a cselekmény látszólagos hiánya és a főhős felfokozott belső vívódásai drámai feszültséget ered- ményeztek. Ifj. Szabó István következetes rendezői koncepciója mentén „poentírozta az előadást”. Igyekezett megmutatni, hogy a „szeszélyes és olykor érthetetlen, tetteit nem látó hatalom” önkényét csak tovább táplálja „a dogmában hívők üressége, a gondolkodni félők, a megalkudni készek, a

²⁷ Uo.

²⁸ M. SZEMERÉDI Magda, „Űrök szellemi éle- tünkben: Megalakul-e az újvidéki magyar színház?”, *Dolgozók*, 1973. jan. 12., 9.

²⁹ (b-s), „Igazgatóválasztás, ősbemutató, vendégszereplés: A Szabadkai Népszínház hírei”, *Magyar Szó*, 1972. dec. 1., 10.

³⁰ GEROLD László, „Időszerű gondolati dráma: Tóth Ferenc *Jób* című színműve Szabadkán, rendező ifjú Szabó István”, *Magyar Szó*, 1972. dec. 21., 10.

megtörni hajlamosak” meggyőződése.³¹ Saját bevallása szerint az előadásban arra kereste a választ, hogy „[e]gy konkrét környezetben, ahol sok a hízelgő, egy tiszta ember, egy merész, majdnem forradalmár [...] vajon érvényesülhet-e.”³²

A drámában az Úr és a Sátán egyaránt megjelennek a maguk fizikai formájában. Az előadásban azonban az előbbi csupán akkusztikailag van jelen, testetlen, láthatatlan. A rendező e döntéssel még nagyobb távolságot teremt a hatalmat gyakorlók és a hatalomnak alávetettek között. A Sátán megtestesítésével viszont (Barácius Zoltán alakítja) a rossz hétköznapokban való domi- nánsabb jelenlétét hangsúlyozza.

Az első felvonásban a filozofikus szöveg kölcsönhatásba lép az aprólékosan kidol- gozott, „érzékszerveket bombázó” egyéb hatáselemekkel (látvány, zene, koreográfia³³ stb.).³⁴ A másodikban viszont e technikai elemek és komplex jelek leredukálódnak, az elhangzó szöveg uralja a színházi teret.³⁵

Ha hihetünk Barácius Zoltán korabeli művelődési életről szóló cikkének, az ősbemutató után a rendező – szokatlan módon a kritikus hangoknak engedve³⁶ – lényeges változtatásokat eszközölt az első részben.³⁷

³¹ Uo.

³² sz. n., „Tóth Ferenc *Jób* című drámája a Népszínház műsorában”, *Magyar Szó*, 1972. okt. 26., 9.

³³ A budapesti Köllő Miklós munkája.

³⁴ BOGNÁR Antal, „*Jób*. Tóth Ferenc drámájá- nak ősbemutatója a Szabadkai Népszínház- ban”, *Képes Ifjúság*, 1972. dec. 27., 21.

³⁵ GEROLD, „Időszerű...”, 10.

³⁶ „A teljes siker érdekében sürgősen módo- sítani kell az első részen, meg kell tisztítani a technikai sallangoktól. Erre figyelmeztet a szünet utáni rész egyértelmű sikere is” – ér- vel elemzésében Gerold László. Uo.

³⁷ BZ [BARÁCIUS Zoltán], „A művelődési élet hírei”, *7 Nap*, 1973. jan. 26., 10.

Arról nincsenek pontos információink, mire utalhatott.³⁸

Színészi játék

Annak ellenére, hogy a dráma szövegét túlnyomó részben a címszereplő megszólalásai, monológjai alkotják, több mellékszereplő is megjelenik az előadásban, ifj. Szabó István rendezésében szinte a teljes Magyar Társulat színpadra lép. Ám ugyan a második felvonásban a szó dominál, a színészek többségének csak szöveg nélküli jelenetek vagy pársoros megnyilvánulások jutnak.³⁹ A dráma egyes rövid, de hangsúlyos szöveges jeleneteit ifj. Szabó némajátékkal oldja meg.⁴⁰ Ezekben olykor tömegeket, kórusokat látunk. Egy ponton például a Jób „[sz]envedéseit jelképező gyászruhás siratóasszonyok suhannak el, fáklyával kezükben, görög kórusra emlékeztetve, szenvedélyes dallammal kísérvé saját mozgásukat [...] fény- és hangeffektusok közepette végzik kúszó, táncszerű mozgásukat, bizarr, szürrealisztikus látványt hozva létre.”⁴¹

A kritikák egyöntetűen megállapítják, hogy az előadás előnyére vált, hogy a Versegly

³⁸ Jól látható, hogy a fiatal Gerold László mint a kor színházelméleti szaktekintélye aktívan segít a vajdasági magyar drámairodalom alakulása körül. A *Jób* esetében nem csak az adaptációban vesz részt, hanem utólag is elemzi, kritizálja az előadást. Szokatlan jelenség, hogy kritikái (és nem politikai) nyomásra jelentősen átdolgoznak egy színházi előadást a bemutatót követően, de néhány évvel korábban az *Áfonyák* című Virág Mihály-rendezéssel is ez történt. Világos, hogy Gerold magáénak érzi a vajdasági magyar drámaírás ügyét, és belátja, hogy mindenkinek az az érdeke, hogy jó szövegekből színvonalas előadások jöjjenek létre.

³⁹ GEROLD, „Időszerű...”, 10.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ CSERJE ZSUZSA, „Jób kései gyermekei”, *Színház* 6, 8. sz. (1973): 19–20, 20.

József hangján megszólaló Úr nem jelenik meg fizikai formában a színpadon. Ezáltal jobban kidomborodik hiúsága és az élet hétköznapi szférájától való idegensége.⁴² A Barácius Zoltán által megformált Sátán jelentősége és hatásköre e döntésnek köszönhetően megnő az előadásban, „[m]inden szavából a pusztítás vágya érződ[ik].”⁴³

A címszerepet alakító Pataki László szerepformálását Gerold „kivételes, okos, jól értelmezett” alakításnak, „színészi bravúrnak” tartja, és kiemeli „a verses szöveg ritmusát megtartó, de értelmét prózává oldó” szövegmondását.⁴⁴ A jelmez és a maszk ellenére (1. KÉP) „közvetlen, mindennapi emberi magatartás, gondolkodás” jellemzi Jóbját. A bibliai próféta emelkedett figuráját sikeresen transzponálja hétköznapi alakká:

„Amikor például gyermekeiről beszél, olyan, mint bármelyik apa, aki az utcán ismerősével társalog. De közvetlensége, hiteles köznapisága mellett érezni drámai erejét is, nyomon követhető a fejlődés vonala, a hős, akiben fokozatosan felülkerekedik, érlelődik az értelem, a lázadás, s akit megsemmisít a befejezés pirruszi győzelme.”⁴⁵

Pataki az ősbemutató napján úgy értékeli, hogy sikerült „értelmileg felbontan[ia] és újból összefűzn[ie] a szavak értelmét”, s azt „úgy visszaadni a közönségnek, hogy az első hallásra teljesen érthető legyen.”⁴⁶

⁴² DÉR, „A hűség próbája...”, 15.

⁴³ Uo.

⁴⁴ A kritikák szerint Pataki, Barácius és Versegly kivételével a színészek szövegmondásának színvonala nem érte el az elvárható szintet. Ez egyébként nem ritka jelenség, a korban több színházzal foglalkozó cikk is elmarasztalja a szabadkai Magyar Társulat színészeinek színpadi beszédét.

⁴⁵ GEROLD, „Időszerű...”, 10.

⁴⁶ BORDÁS, „A hatalom és az ember...”, 6.

Színházi látvány és hangzás

Petrik Pál a *Híd* folyóirat lapjain vall koncepciójáról és az előadás színpadképéről 1977 februárjában. Részletesen leírja a látványt alkotó elemeket és kitér azok funkcióira is. Mint írja, a dráma kezdőképe előtt álló szerzői instrukcióból inspirálódott: „Ebben az utasításban találtam módot arra, hogy a díszlet a bibliai körből a mába íveljen át. [...] Az elképzelés szerint a hangsúly a szemétdombra esett, melynek a darab elejétől a befejezésig valamiféle asszociációkat kellett ébresztenie.”⁴⁷

Petrik egy billenthető, ferde, kör alakú felületet hozott létre, melyen akkora krátereket nyitott, hogy a színészek át tudtak bújni rajtuk. (2. KÉP) A korong alakú játékeret mérlegszerűen állította be, hogy a megfelelő helyre nehézkedve át lehessen billenteni az egyensúlyt. A kör felületének alsó részét, továbbá a középén álló tartószerkezet látható részét fényes lemezekkel borította be, ezzel mintegy tükörfelületet létrehozva, melyben Jób megtekintheti arcát, s a darab végén dönthet, erkölcsileg vagy fizikailag bukik-e meg.⁴⁸ A háttérben a mennyezetről induló, átszaggatott ponyva feszül, mely feltehetőleg a drámában leírt „hullafoltos ég” megjelenítője.

A rendező és a jelmeztervező, a magyarországi Székely Piroska a szerző kosztümökkel kapcsolatos elképzeléseitől csupán nélkülözhetetlen esetekben tért el. Jóbnak (Pataki László) és asszonyának (Karna Margit) jelmezei érzékletesen jelenítik meg az isteni próbatétel során elszegényedett, betegségekkel küzdő pár létállapotát. (3. KÉP) Míg a nincstelenségben élő Jóbon kopasz paróka van, a vagyona visszaszerzése után már hajjal látható. (4. KÉP)

A szereplők archaikus ruhákat viselnek az előadásban, egyedül Barácius Sátánja hord

modern öltönyt és nyakkendő. Hajviselete is a kortárs divatnak megfelelő. A „misztikus és mítikus színpadi hangulatot drasztikusan töri meg” megjelenésével ez „a közönség sorai közül jövő, mai öltözéket viselő, szemüveges hivatalnokember.”⁴⁹ Tóth Ferenc a drámában a Sátánhoz csupán egy nagy vörös botot társít, amelyre a szereplő támaszkodik. A tapsrendről fennmaradt fotón az öltönyös Barácius sétatálcát tart a jobb kezében. (5. KÉP)

A színpadi fényekkel kapcsolatban Dér Zoltán megjegyzi, hogy „a világítás kinyújtó, távlatot, térséget szuggeráló” volt.⁵⁰ Cserje Zsuzsa pedig, aki a produkció szegedi vendégszínházáról ír, nem csak azt rögzíti, hogy a siratóasszonyok fáklyával rohangálnak s fényeffektusok közepette mozognak, de kritikájából azt is megtudjuk, hogy az előadás végén a reflektor, „mely az első jelenetben a szenvedő Jób arcát világította meg, [a nézők felé] fordul. [...] Ezáltal e groteszk, tragikus parabola végső kérdéseit a közönségnek teszi fel.”⁵¹

Az elektronikus és népi zene ötvözéséről is ismert szabadkai származású avantgárd komponista, Király Ernő⁵² szerezte az előadás zenéjét, aki a XVIII. Sterija Játékokon elnyerte a Zeneművészek Országos Szövetségének különdíját a *Jób* hangzásvilágáért. A

⁴⁹ CSERJE, „Jób kései...”, 20.

⁵⁰ DÉR, „A hűség próbája...”, 15.

⁵¹ CSERJE, „Jób kései...”, 20.

⁵² Király Ernő (1919–2007) Szabadkán született zeneszerző, népzene- és néprajzkutató, rádiós szerkesztő. Már a második világháború előtt megtanult gitározni, pisztonon és harmonikán játszani autodidaktaként. Magyar, szerb, ruszin és cigány dalokat gyűjtött. A magyar dalokból filmet is készített (*Hét magyar ballada*, 1979). Szabadkai költők verseit zenésítette meg, gyermekzenéket írt. A hatvanas évekből elektronikus zenével is foglalkozik. A népzene és az avantgárd találkozási jellemzője munkássága további éveit (lásd pl. *Flora-sorozat*). A citrafon és tablofon nevű hangszerek feltalálója.

⁴⁷ PETRIK Pál, „Vallomások díszletterveimről”, *Híd* 41, 2. sz. (1977): 267–274, 271.

⁴⁸ PETRIK, „Vallomások...”, 272.

szegedi vendéglőadás kritikájából tudjuk meg, hogy „[a] cselekményt – a külsőt és a lélekben történt egyaránt – mindvégig adekvát zenei effektusok kísérték; természet hangjainak, emberi szenvedély megnyilvánulásainak (sóhajok, felcsukló zokogások), elektronikus zörejeknek furcsa elegye [volt].”⁵³ Az instrumentális zenei kompozíciókon túl vokális művek is elhangoztak az előadás során, melyeket a színen megjelenő kórusok adtak elő, Ladik Katalin énekbeszéde pedig felvételről volt hallható.

Az előadás hatástörténete

A Magyar Társulat a *Jóbbal* nevezett az XVIII. újvidéki Sterija Játékokra,⁵⁴ melynek szervezőbizottsága azt ígérte, hogy „hat színházi csoda szemtanúja” lesz majd a közönség, ám végül, korábban sosem látott módon, a díjak többsége nem került kiosztásra, beleértve a legjobb előadásért, drámáért, rendezésért, továbbá a díszlet- és jelmeztervért járó elismeréseket. „Ebben a pillanatban a rövid fesztivál színházi viszonyaink és drámairódmunk állapotának reális értékmérője, hű képe” – idézi Gerold László a zsűri elnökét.⁵⁵ Az újvidéki magyar kritikus a versenyprogramról írott beszámolójában nem is tér ki bővebben a szabadkaiak előadására:

„Talán furcsának találtatik, hogy Tóth Ferenc és a Szabadkai Népszínház magyar tagozatának *Jób* című produkcióját, jóllehet a bemutatót követően meleg és elismerő szavakkal – is – méltattam, most mégsem emelem ki a szürke átlagból. A magyarázat: körül-

ményeink között, elsősorban [vajdasági magyar] drámairódmunk fejlődés szempontjából fontos mű a *Jób*.”⁵⁶

A fesztivált figyelemmel követő szerbhorvát kritikusok közül – akik a drámát először a *Scena* folyóiratban olvashatták anyanyelvükön, majd szimultán fordítással követhették az előadást – alig volt, aki elismerő véleményt fogalmazott volna meg akár az irodalmi művel, akár a szabadkai produkcióval kapcsolatban. A szöveget a bibliai *Jób* iskolás változatának, olcsó giccsnek nevezték, de ehhez nagy valószínűséggel hozzájárulhatott a fordítás minősége is.⁵⁷ Pataki játékát is inkább elmarasztalták, mintsem dicsérték volna. Ennek ellenére a zsűri az egyik színészi fődíjat – az akkori Jugoszlávia legjelentősebb színészi elismerését – neki ítélte oda.⁵⁸

Egy potenciális fordítással kapcsolatban Sava Babić műfordítót, a magyar irodalom nagy ismerőjét, többek között Hamvas, Petőfi, Déry, Csáth és Kosztolányi tolmácsolóját is megkeresték, ő azonban elutasította a felkérést, mondván a dráma csupán egy „eszme-konstrukció”, mely jobban illene komédiának vagy bórleszknek. Ezzel egyidejűleg a Magyar Társulat előadását is bírálta: „érdemes volt fáradozni vele, hogy megmutassa, hogyan hozhat a hiábavaló kísérlet is kellő tapasztalatot.”⁵⁹ A társulat teljesítményéről nem formált pozitív véleményt a magyarországi kritika sem:

„nagy kár, hogy a Szabadkai Népszínház magyar társulatának színészei koránt-

⁵⁶ Uo., 818.

⁵⁷ Uo., 820–822.

⁵⁸ Romhányi Ibi után másodszer érdemelte ki vajdasági magyar színművész a Sterija-díjat. Romhányit 1969-ben, a Deák Ferenc – szintén bibliai motívumokat tartalmazó – drámájából készült *Áfonyákban* (r. Virág Mihály) nyújtott alakításáért díjazták.

⁵⁹ Sava BABIĆ, „Néhány megjegyzés a *Jób*ról”, *Magyar Szó*, 1973. máj. 12., 13.

⁵³ CSERJE, „*Jób kései...*”, 20.

⁵⁴ A szervezőbizottság az előző évi fesztivál után megkapta a Jugoszlávia Népi Felszabadításának Antifasiszta Tanácsa által alapított Avnoj-díjat.

⁵⁵ GEROLD László, „Szomorú színházi fiesta a XVIII. Sterija Játékok után”, *Új Symposion* 9, 99. sz. (1973): 817–824, 817–818.

sem állnak művészetük és szakmai tudásuk oly magas fokán, mint az előadást rendező ifj. Szabó István és a nagyszerű scenikai megvalósítást létrehozó Petrik Pál, vagy a két magyar vendég: Székely Piroska fantáziadús jelmezeivel és Köllő Miklós izgalmas koreográfiájával. Hiába aknáztak ki minden lehetőséget s komponálták meg az előadást, ha annak hatását erősen csökkenti a színészi munka. [...] A beszédtechnikai hiányosságok,⁶⁰ a sokszor érthetlenségig halkuló szövegmondás lerontották a hatást.”⁶¹

Noha színháztörténeti szempontból fontos előadás a *Jób*, mint azt láthattuk, a kor kritikusai nem fogadták egyöntetű elismeréssel. Valószínűsíthetően ez is közrejátszott abban, hogy az 1973/74-es évadban már nem került színpadra, eltávolították a műsorról.⁶² Ugyan Deák Ferencet 1971-ben *Légszomj* című drámájának és az abból készült szabadkai előadásnak (r. Virág Mihály) a politikai tartalmi miatt érték atrocitások, semmi jel nem utal arra, hogy a *Jób* hasonló okokból került volna le a repertoárról. A két esemény között azonban rendkívül kevés idő telik el, a Tartományi Művelődési Közösség Végrehajtó Bizottságának és Színművészeti Tanácsának az 1970 és 1973 közötti időszakra vonatkozó jelentésében pedig arról tájékoztatják a nyilvánosságot, hogy „[a] kétségtelen sikereken kívül az osztályszempontok és a marxista szemlélet tekintetében voltak mulasztások is a repertoárpolitikában.”⁶³ A jelen-

tésből kiderül, hogy a szabadkai Népszínház (azaz a Magyar és a Szerbhorvát Társulat) nem tartotta eléggé szem előtt az eszmeiséget – mely mind a *Légszomj*, mind a *Jób* esetében háttérbe szorult –, helyette a külföldi produkciók divatja és kritikátlan utánzása érvényesült. Mindezek következtében a Magyar Társulat és a Kommunista Szövetség alapszervezete „önigazgató társadalmunk követelményeivel összhangban járt el [...], amikor kritikailag mérte fel műsorát és határozott intézkedéseket tett a repertoár egyértelműbbé tétele érdekében. Nevezetesen: az együttes kiiktatott a műsorából néhány darabot, előadást” – írja Vlaovics József⁶⁴ a *Dolgozókban*, s hozzáteszi, hogy a műsorból eltávolított *Légszomjban* és Tóth Ferenc *Jób*-jában „túlteng a legtöbbször szakmai jártasság hiányáról árulkodó formanyelvi fenyegetőkedés, és pedig az eszmei mondanivaló (tisztaságának) rovására.”⁶⁵

Az előadás adatai

Cím: *Jób*. Bemutató dátuma: 1972. december 19. Bemutató helyszíne: Népszínház (Szabadka). Rendező: ifj. Szabó István. Szerző: Tóth Ferenc. Díszlet: Petrik Pál. Zene: Király Ernő. Jelmez: Székely Piroska. Koreográfia: Köllő Miklós. Énekbeszéd: Ladik Katalin. Társulat: A szabadkai Népszínház Magyar Társulata. Színészek: Pataki László (*Jób*), Barácius Zoltán (*Sátán*), Versegly József (az Úr hangja), Karna Margit (*Jób asszonya*),

⁶⁰ Cserje Zsuzsa kritikájából megtudhatjuk, hogy Ladik Katalin felvételről hallható énekbeszéde – a társulat többi tagjának szövegmondásával ellentétben – magasfokú beszédtechnikai tudásáról tett tanúbizonyságot.

⁶¹ CSERJE, „*Jób kései...*”, 20.

⁶² Lásd. DUDÁS, „*Leccapolni...*”, 12–27.

⁶³ (I), „*A színjátszás eszmei mérlege*”, *Magyar Szó*, 1973. dec. 8., 14.

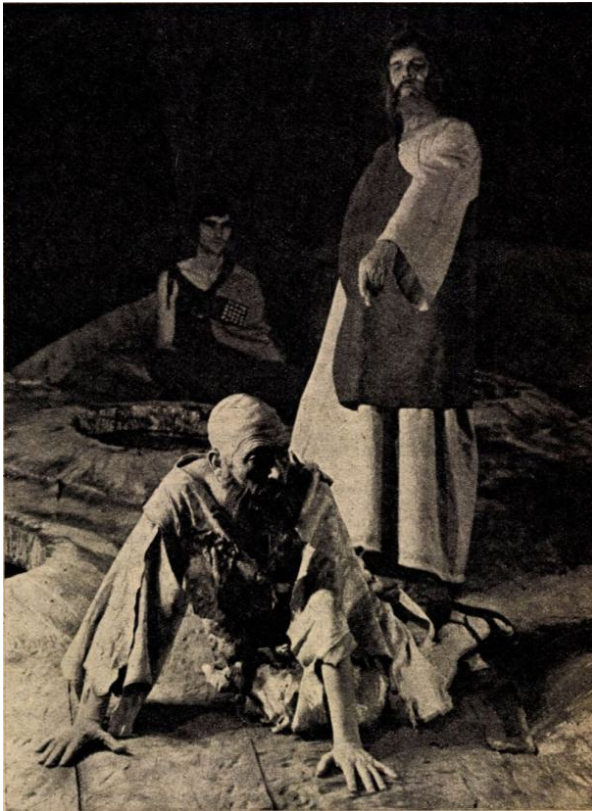
⁶⁴ Vlaovics József a Kommunista Szövetség lelkes tagja volt, szerepe volt Sziveri János eltávolításában az *Új Symposion* éléről, 1990-es évektől pedig a Szerb Szocialista Párt tagjaként tartományi tájékoztatási miniszterhelyettes lett, és minden igyekezetével a jugoszláviai magyar tájékoztatási fórumok (Újvidéki Televízió, Magyar Szó, 7 Nap) függetlenségének felszámolásán dolgozott.

⁶⁵ VLAOVICS József, „*Eszmeiség és mércék*”, *Színjátszásunk* kritikai felmérése kapcsán”, *Dolgozók*, 1973. dec. 14., 8.

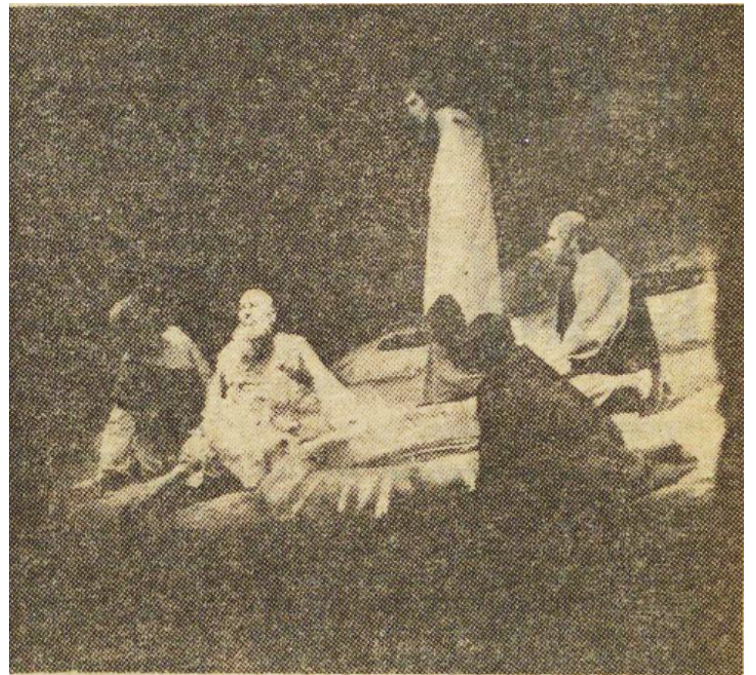
Szabó István, Sánta P. Lajos, Czehe Gusztáv, Árok Ferenc (Jób barátai), Albert János, Pásti Mátyás, Godányi Zoltán, Szél Péter, Salamon Sándor (szolgák, követek), Süveges Eta, Bada Irén, Albert Mária, R. Fazekas Piri, Romhányi Ibi, Kasza Éva, Juhász Anna, Majoros Katica, Szabó Cs. Mária (asszonyok).

Bibliográfia

- (b-s). „Igazgatóválasztás, ősbemutató, vendégszereplés: A Szabadkai Népszínház hírei”. *Magyar Szó*, 1972. dec. 1., 10.
- (l). „A színjátszás eszmei mérlege”. *Magyar Szó*, 1973. dec. 8., 14.
- BABIĆ, Sava. „Néhány megjegyzés a *Jóbról*”. *Magyar Szó*, 1973. máj. 12., 13.
- BOGNÁR Antal. „*Jób*. Tóth Ferenc drámájának ősbemutatója a Szabadkai Népszínházban”. *Képes Ifjúság*, 1972. dec. 27., 21.
- BORDÁS Győző. „A hatalom és az ember: Tóth Ferenc *Jób* című drámája ifj. Szabó István rendezésében, Pataki Lászlóval a főszerepben”. *Magyar Szó*, 1972. dec. 19., 6.
- BOSNYÁK István. „*Jób* etikája és bukása: Változatok Tóth Ferenc színművére”. *Új Symposion* 8, 92. sz. (1972): 562–568.
- BZ [BARÁCIUS Zoltán]. „A művelődési élet hírei”. *7 Nap*, 1973. jan. 26., 10.
- CSERJE Zsuzsa. „*Jób* kései gyermekei”. *Színház* 6, 8. sz. (1973): 19–20.
- DÉR Zoltán. „A hűség próbája. Ősbemutató Szabadkán”. *Hét Nap*, 1972. dec. 12., 15.
- DUDÁS Robert. „Lecsapolni a délibábot. Virág Mihály: *Légszomj*. Népszínház, 1971.”. *Hungarológiai Közlemények* 24, 1. sz. (2023): 12–27.
- GEROLD László. „Szomorú színházi fiesta a XVIII. Sterija Játékok után”. *Új Symposion* 9, 99. sz. (1973): 817–824
- GEROLD László. „A vajdasági (szabadkai) színjátszás története és jelene”. In *Vajdasági Marasztaló*, szerkesztette GÁBRITYNÉ MOLNÁR Irén és MIRNICS Zsuzsa, 129–137. Szabadka: Magyarságkutató Tudományos Társaság, 2000.
- GEROLD László. „Dráma/színház – hatalom a 90-es évek jugoszláviai magyar drámaírásában és színjátszásában”. In GEROLD László, *Színházi jövés-menés*, 127–136. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2019.
- GEROLD László. „Időszerű gondolati dráma: Tóth Ferenc *Jób* című színműve Szabadkán, rendező ifjú Szabó István”. *Magyar Szó*, 1972. dec. 21., 10.
- GEROLD László. „Tóth Ferenc: *Jób*”. In *A magyar művelődés és a kereszténység III.*, szerkesztette JANKOVICS József et alii, 1456–1462. Budapest–Szeged: Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság–Scriptum Rt., 1998.
- J. J. [JASONEVIĆ, Josip]. „Egyesült a szuboticaiai Magyar és Horvát Népszínház”. *Magyar Szó*, 1951. jan. 14., 4.
- M. SZEMERÉDI Magda. „Ürök szellemi életünkben: Megalakul-e az újvidéki magyar színház?”. *Dolgozók*, 1973. jan. 12., 9.
- N. M. „Drámaírot avat a Népszínház”. *Magyar Szó*, 1972. nov. 7., 8.
- PETRIK Pál. „Vallomások díszletterveimről”. *Híd* 41, 2. sz. (1977): 267–274
- sz. n. „Tóth Ferenc *Jób* című drámája a Népszínház műsorában”. *Magyar Szó*, 1972. okt. 26., 9.
- TÓTH Ferenc. „A Petőfi Brigád dalai: Munkásmozgalmi és háborús folklórhagyományok Topolyán”. *Hungarológiai Közlemények* 12, 2. sz. (1980): 65–87.
- TÓTH Ferenc. „*Jób*”. In *Színművek*, szerkesztette TOMÁN László, 48–105. Újvidék: Forum könyvkiadó, 1971.
- TREBJEŠANIN, Žarko. „Hugo Klajn kritikai pszichoanalízise”. Fordította RADICS Viktória. *Thalassa* 11, 2–3. sz. (2000): 65–83.
- VLAOVICS József. „Eszmeiség és mércék: Színjátszásunk kritikai felmérése kapcsán”. *Dolgozók*, 1973. dec. 14., 8.



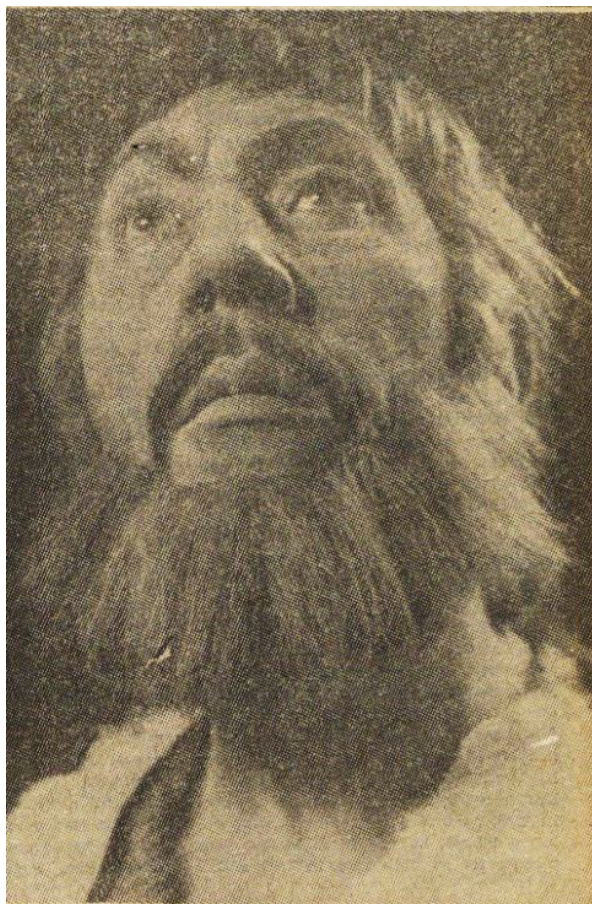
1. KÉP



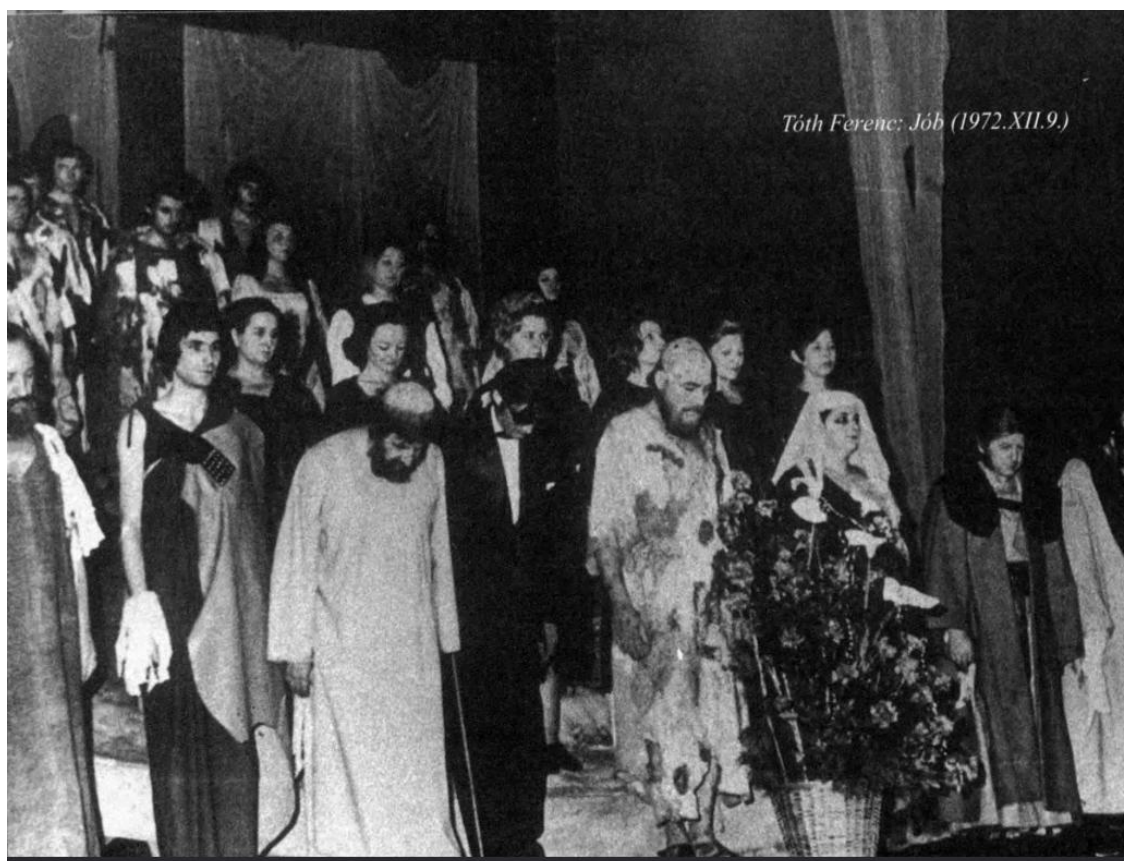
2. KÉP



3. KÉP



4. KÉP



5. KÉP

Énvesztés tizenegy képben.

Radoslav Dorić: *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása*, 1974

HORVÁTH FUTÓ HARGITA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Újvidék város első magyar nyelvű hivatásos színházát, az Újvidéki Színházat 1973-ban alapították az Újvidéki Községi Képviselőtestület döntése alapján. Társulat nélküli színház alakult az Ifjúsági Tribünön, a munka a teledi Petőfi Sándor Művelődési Egyesületben és a Ben Akiba Vígszínház termeiben zajlott. Az első bemutatót 1974. január 27-én tartották, Vajda Tibor rendezésében vitték színre Örkény István *Macskajáték* című drámáját.

A *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása* című Weiss-darabot az Újvidéki Színház renomóját kialakító előadások közé sorolják. Rendezőjének szerepe kiemelkedő a társulat felállításában is, hiszen „egy sok helyről verbuvált társulattól egységes, közös stílusban játszó együttest”¹ hozott létre. 1981-ben Radoslav Dorić a *Magyar Szó* újságírójának nyilatkozva elmondta, hogy erővel és optimizmussal tele látott a munkához: „a kezdet kezdetén akartam olyan előadásokat rendezni, melyeknek visszhangja lesz, melyek ráirányítják a nyilvánosság figyelmét a színházra, ha előadásaink mind a közönség, mind a szakemberek körében sikert aratnak. Rettenetesen kívántam a sikert ennek a fiatal színháznak.”²

Az első évadban saját társulat, színpad és technikai felszerelés hiányában csupán három előadást, Örkény István *Macskajáték*, Friedrich Dürrenmatt *Play Strindberg* és Ber-

nard Shaw *Sosem lehet tudni* című művét sikerült színre vinniük. A második évadra tervezett öt előadásból ismét csak hármatot tudtak kivitelezni: a Weiss-darab rendezésére Radoslav Dorićot kérték fel, bemutatójára 1974. december 1-jén került sor; Ödön von Horváth *Mesél a bécsi erdő* című népszínjátékát Bambach Róbert, a belgrádi Színművészeti Akadémia rendezői szakos hallgatójának diplomaelőadásaként láthatta a közönség 1975. május 15-én; Arthur L. Kopit *Jaj, apu, szegény apu...!* című tragibohózatát pedig Vajda Tibor rendezésében mutatták be az évad végén, június 1-jén. Már a második évad elején felmerült Harag Györgynek, a Marosvásárhelyi Állami Színház rendezőjének a neve, akit Csehov *Cseresznyés kert* című drámájának színpadra állítására kértek fel, erre azonban csak négy évvel később, 1978-ban került sor.³ A bemutatók alacsony száma és késése miatt számos bírálat érte a vezetést. Gerold László színikritikus évadértékelésében szervezetlennek minősítette a színház működését: „A tervezettnél kevesebb bemutató semmi esetre sem válhat hagyományossá, ellenkezőleg a színház vezetői számára komoly figyelmeztetésül kell szolgálnia: a repertoár zavartalan megvalósítása maximális szervezettséget követel meg.”⁴

A második évad elején a társulat továbbra is megfelelő próbahelyiségek és színpad nél-

¹ G. S., „Sorsdöntő pillanat: Újabb bemutatóra készül az újvidéki Színház: Beszélgetés Radoslav Z. Dorić rendezővel”, *Magyar Szó*, 1981. jan. 20., 12.

² Uo.

³ ALADICS János, „Színház – színpad nélkül: Szezon eleji beszélgetés Németh P. Istvánna, az újvidéki Színház igazgatójával”, *Magyar Szó*, 1974. okt. 6., 12.

⁴ GEROLD László, „Színházi leltár: A szabadkai és az újvidéki magyar színház az elmúlt évadban”, *Magyar Szó*, 1975. jún. 28., 13.

kül működött. Novemberre a színpad és a díszlet tárolására szükséges raktár kérdése látszólag megoldódott, a társulat pedig az Ifjúsági Tribün székházában kapott helyet a Katolikus portán. Hasonlóan égető feladatot jelentett a közönség toborzása is:

„Újvidék városa évi másfél millió dinárt ad⁵, és a színház ennek fejében hatvan előadást mutat be. Egy előadás tehát 25 000 (2,5 millió régi) dinárba kerül. És mivel vidéki vendégszereplésre nem mennek, ezt a hatvan előadást kizárólag az újvidéki és környéki közönségnek adják. Nekünk kell tehát megtöltenünk minden szerdán és vasárnap este fél nyolckor a színház nézőterét. Mert a színház nem élhet közönség nélkül, és nemzetiségi kultúránk ügye nem fulladhat részvétlenségbe. Az Újvidéki Színház remek gárdája ezt nem érdemelné meg” – nyilatkozta Németh P. István igazgató.⁶

⁵ Összehasonlításként: 1974-ben Vajdaságban a havi átlagkereset 2092 dinárt tett ki (S. L., „Gyapadott Vajdaság jövedelme”, *Magyar Szó*, 1974. aug. 17., 1.); a szabadkai Népszínház külső tatarozása 600 000 dinárba került (sz. n., „Még szépül a Népszínház épülete”, *Magyar Szó*, 1974. aug. 28., 7.); 1975-ben a Szerb Nemzeti Színház új épületének kivitelezésére (az előszámla alapján) 167 366 649 dinárt különített el Vajdaság Szocialista Autonóm Tartomány és Újvidék város; 1975-ben a Vajdasági Színházak Találkozásán Romhányi Ibi, Fejes György és Nagygellért János összesen 6000 dinár pénzjutalmat kapott a *Play Strindbergben* való kiváló alakításért (Radomir RADUJKOV, szerk., *Almanah pozorišta Vojvodine 1974/75, 1975/76*. (Novi Sad: Sterijino pozorište i Zajednica profesionalnih pozorišta Vojvodine, 1981), 25, 109.

⁶ JANCSICS Miklós, „Dráma a színpadon – és a nézőtéren”, *Magyar Szó*, 1974. nov. 8., 12.

A közönséghiány megoldásával egyébként már az első évad folyamán próbálkoztak kapcsolatba lépni a társult munka alapszervezeteivel, az iskolákkal, egyetemi karokkal. Megoldásra várt a színházak közötti szakmai együttműködés lehetőségeinek a megfogalmazása is. 1974 augusztusában Faragó Árpád *Késik színházaink összefogása* címmel arról írt a *Magyar Szó* napilapban, hogy a három vajdasági magyar társulat, a szabadkai Népszínház, az újvidéki Rádiószínház és az Újvidéki Színház között egy-két színész vagy rendező szerződtetésén kívül nincs érdemi együttműködés. A színművész javasolta, hogy a közös munka alapját a rendező- és színész-cserékkel fektesse le a három színház együttese, s közösen vizsgálják felül az eddigi műsorpolitikai szempontokat is a színházi kultúra gazdagítása érdekében.⁷ Az együttműködés hiányát Németh P. István színházigazgató is elismerte: az újvidéki társulat Barácius Zoltánnak, a szabadkai Népszínház színészenek a meghívásával járult hozzá a két együttes közreműködéséhez.⁸ Barácius Zoltán Wurst szerepét alakította Dorić rendezésében.

A színészképzésben és utánpótlásban fontos lépést jelentett, hogy 1975 januárjában megkezdődött a tanítás az újvidéki Művészeti Akadémián. Az újonnan alapított intézményben zenei és színművészeti szakon indult meg az oktatás. A zenei tagozat húsz hallgatóval kezdte el a munkát, a színművészeti tizenkettővel, ebből hét a szerbhorvát, öt a magyar tannyelvű tagozaton.⁹

⁷ FARAGÓ Árpád, „Késik színházaink összefogása”, *Magyar Szó*, 1974. aug. 11., 12.

⁸ V. D. J. [Vida Daróczi Júlia], „Közönségtoborzás, de hogyan? Beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”, *Magyar Szó*, 1974. júl. 25., 10.

⁹ sz. n., „Megkezdődött a tanítás az újvidéki Művészeti Akadémián”, *Magyar Szó*, 1975. jan. 22., 20.

A Weiss-mű bemutatójához egy újítás is kapcsolódott: a szokványos színlapok helyett színházi újság formájában jelentették meg a bemutatóval kapcsolatos információkat. A Thália első száma 1975 januárjában jelent meg. Az újság célja és feladata a színházlátogató közönség tájékoztatása a bemutatókról, de a társulat mindennapjairól és a felmerülő gondokról is, melyeknek megoldásában a nézők segítségére, támogatására is számítottak: „Színházunk és minden színház csak a közönséggel együtt tudja megvalósítani a hozzá fűzött reményeket. A színház éltető eleme a közönség, nélküle minden egyéni kezdeményezés, fáradozás meddő kísérlet csupán.”¹⁰ A különböző magyar nyelvű folyóiratok, heti- és napilapok palettájáról a Vajdaságban mindenképpen hiányzott a színházművészettel foglalkozó sajtótermék, s a Thália ezt a hiányt pótolta, szerzői nem csak az újvidéki, de a szabadkai Népszínház magyar társulatának és az Újvidéki Rádió színészegyüttesének a munkájával is foglalkoztak: „Drámairodalmunk belső, igen intenzív mozgásáról, a látott előadásokban tapasztalt újszerű megoldásokról, elképzelésekről értekeztek, fogalmazták meg véleményüket a Thália hasábjain [a vajdasági magyar színházi élet] legismertebb szaktekintélyei.”¹¹

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Peter Weiss *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása* című darabját 1963-ban írja, miközben a *Marat/Sade* című drámáján dolgozik. A mű tíz képben mutatja be a főszereplő, Mockinpott „kizökkenését” megszokott életéből, a tizenegyedik képben pedig fokozatos visszatalálását. Életének megváltozását

¹⁰ sz. n., „Megjelent a Thália első száma”, *Magyar Szó*, 1975. jan. 22., 12.

¹¹ FARAGÓ Árpád, „Thália”, in *Emberek, események*, 172–173 (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2011), 172.

járása szimbolizálja. Az első képben a börtönben ébred egy priccse, ahová véletlen folytán, ártatlanul kerül be. Egyik lábán lánc, amittől nem tud rendesen mozogni, folyton elesik. Szabadságát pénzzel nyeri vissza, a cella ajtaján is megbotolva, kiesve kerül ki. A második kép a szabadban játszódik, járása még mindig ingatag, sétabotja eltörik, elveszíti egyensúlyát, elesik. Fordítva veszi fel a cipőjét, ismét elveszíti az egyensúlyát, elvágódik. A cipőjelenet közben társul hozzá a falatozó Wurst. Miközben az összegabalyodott cipőfűzőket összeköti, elbeszéli letartóztatásának történetét szimbolikus cselekvésformák, gesztusok kísérik. Minden további képben elveszít valamit régi életéből, otthon (Harmadik kép) a feleségét – ezt a nő szeretőjének takaró alól kilógó lába is előrejelzi –, a tulajnál (Negyedik kép) a munkahelyét, az orvosnál (Hatodik kép) az „eszét”, a kormányánál (Nyolcadik kép) a reményt, hogy jogaival élhet, s igazságot szolgáltatnak számára, és a Jóistennél (Tizedik kép) sem kapja meg a vigaszt. Minden térben, ahová kerül, abszurd viszonyokat fedez fel, s mindenhol az értelem hiánya érvényesül. A hetedik képben már nem tud parancsolni a végtagjainak, vakarózik, röhög. A Jóistentől való indulatos kivonulását követően figyelme ismét a fordítva felhúzott cipőire irányul. Az utolsó, tizenegyedik képben kifűzi összegabalyodott cipőfűzőjét, kicseréli a rosszul felvett cipőket, feláll, s újra járni tanul. Végül „Mockinpott egyre ügyesebben jár körbe-körbe”, két angyal pedig közli, hogy „a világban magát már kiismeri.”¹²

A műbe a középkori műfajok (iskoladrama, farsangi játék) elemeit is beépíti a szerző. Az újvidéki előadás keretjátékkal bővíti az eredeti szöveget. Bambach Róbert Doric utasítására társszerzőként elő- és utójátékot,

¹² Peter WEISS, „*Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása: Játék tizenegy képben*”, ford. GÖRGEY Gábor, in Peter WEISS, *Drámák*, 5–56 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 56.

valamint a jeleneteket összekötő balladákat írt, a beiktatott elemek összefogták a Weiss-darabot, és a régió néphagyományához is kötötték.¹³ „Ha a keretjelenet életre kel a színpadon, a dolgok elevenjére tapintottunk és a darab sikerült” – nyilatkozta a rendező a bemutató előtt.¹⁴ Az előadás busójárás-szerű epizóddal indul, amely arra utal, hogy a Weiss-darab a középkori német népi farsangi játékok mintájára készült.¹⁵ Amikor elsőtétül a nézőtér, farsangi öltözékbe bújt, kolompokkal felszerelt, hangoskodó, mókázó színészek vonulnak a színpadra, és a vásárló népi színjátszás hagyományai szerint szóragoztatják a nézőket. Végül színdarab megjelenítésére vállalkoznak, s eljátsszák Mockinpott úr történetét.¹⁶ A nyitó börtönjelenet (az angyalokkal együtt) a teremtés parafrázisának is tekinthető: mint *A perben* K.-t, Mockinpottot is letartóztatják. Miután tudatosul benne, hogy mindenét elveszítette, beleértve korábbi személyiségét is, úgy dönt, alkalmazkodik a világhoz. Az igazi veszteség éppen ekkor éri: mire megtanul igazodni a társadalmi igényekhez és érteni kezdi a világot, végleg elveszíti maradék énjét is, és a darab végén bábuvá transzformálódik – írja a Peter Weiss-drámák magyar kiadásának utószavában Földényi F. László. Mockinpott úr „a darab végén nemcsak bábuként beszél, hanem bábuként cselekszik is: az Isten előtt játszódó jelenetet követően semmilyen illúziója sem lehet afelől, hogy a személyes sza-

¹³ BORDÁS Győző, „Mockinpott úr kínjai: Bemutató előtti beszélgetés Bambach Róberttel”, *Magyar Szó*, 1974. nov. 27., 12.

¹⁴ F. B., „Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása”, *Magyar Szó*, 1974. aug. 27., 6.

¹⁵ sz. n., „Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása”, *Magyar Szó*, 1974. dec. 26., 9.

¹⁶ GEROLD László, „Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása”, in *Színház a nézőtérrel*, 24–26 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1983), 25.

badság és a környező világ között valamilyen harmónia létezhet.”¹⁷

Gerold László Dorić rendezését az Újvidéki Színház profilját kialakító előadások közé sorolta. E profil jellemzője, hogy a néző olyan előadásokat lát, amelyekben szembe-sül a kor aktuális, őt is érintő kérdéseivel, s ezeket a korszerű színház formanyelvén, eszközeivel közlik vele. A Weiss-dráma ennek a követelménynek eleget tevő előadás, amelyben érződik a nézőről szólás, a hozzá beszélés szándéka, a nézők azonosulnak a Mockinpott nevű kisemberrel, akit váratlanul kiragadnak megszokott, köznapi világából, és végigjártatják vele a kiszolgáltatottságnak, megaláztatásnak stációit.¹⁸

A rendezés

Radoslav Zlatan Dorić (1940–2010) bácsföldvári születésű rendező pályafutása során az Újvidéki Színházban tizenegy előadást hozott létre. A színház indulásakor került a társulathoz, első rendezése, Dürrenmatt *Play Strindberg* (1974) című darabjának színrevitele, a színház második premierje volt. A rendező munkáját rendezőasszisztensként Bambach Róbert három előadásban is segítette: „Mivel magyar nyelvű darabot rendezek, segítsége pótolhatatlan. Együttműködésünk nemcsak a nyelvi akadály elhárítását szolgálja. Bambach már a *Play Strindberg*nél is jó munkát végzett, de teljesítménye háttérbe szorult.”¹⁹ (*A Play Strindbergen és Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatásán kívül Bambach A csapodár madárka* című előadáson

¹⁷ FÖLDÉNYI F. László, „Utószó”, in Peter WEISS, *Drámák*, 789–813 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985), 795.

¹⁸ GEROLD László, „A szabadkai és az újvidéki magyar színházról”, *Új Symposium* 11, 124. sz. (1975): 254–262, 260.

¹⁹ F. B., „Mockinpott úr...”, 6.

dolgozott még együtt segédrendezőként Dorić-tyal.)²⁰

Dorić az előadás kezdetén Mockinpottot a közönség soraiból lépteti a színpadra, a végén pedig a közönségbe vezeti vissza, s ez meghatározza a produkció interpretációját, a néző és a főszereplő kapcsolatát. A rendező egyszerűen, köznapian, de igen hatásosan éri el azt, hogy a néző része legyen a játéknak: Mockinpott közönségbe helyezése arra ösztökéli, gondolja át, mit érezne, ha a főszereplő megpróbáltatásait neki kellene végigjárnia. „Így angazsálja ez az előadás a nézőt, ilyen értelemben válik aktuális, a köznapiság értelmében politikai színházzá.”²¹ Jože Babič, a sarajevói Kis- és Kísérleti Színházak Fesztiváljának (Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije) zsűritagja szerint Dorić jó érzékkel helyezte rendezésének súlypontjába azt, amit Peter Weiss a tragikomédiájával mondani akart. Boro Drašković, a fesztivál keretében szervezett kerekasztal-beszélgetés vezetője a cipőből kidobott kő motívumának kulcsjelentőségére hívta fel a figyelmet. A kisember jellemzését szolgálja ezzel az ötlettel a rendező. Mockinpott szemében a naiv félelem megfellegethető ennek a tojásnyi nagyságú kőnek – ugyanazt a szorongást, öntudatlan gyötrődést fejezi ki. „Végülis úgy kapjuk vissza Mockinpottot, mint az embertelenség áldozatát.”²²

A *Mockinpott úr* a népi, a vásári komédiák világát, harsányságát ötvözte a pantomimmal és a tragikomikum színpadi valőrjeivel. Mockinpott testmozgása, gesztusai időn-

²⁰ KÁICH Katalin, „Életrajz”, in *Bambach Róbert színháza*, szerk. KÁICH Katalin, 101–104 (Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2007), 102.

²¹ GEROLD, „A szabadkai és...”, 260.

²² Cs. M., „Megérdemelt elismerés: Az Újvidéki Színház sikeres szereplése a kamaraszínházak országos fesztiválján.”, 7 *Nap*, 1975. ápr. 11., 17.

ként eltűntek, emiatt némileg lassul a játék tempója. Gerold László úgy látja, a Wurstot alakító színész nem jut kifejezésre, figurája kidolgozatlan, viszont pozitívumként emeli ki, hogy Dorić nem riadt vissza attól, hogy az előadás formanyelve esetleg idegen, szokatlan lesz a közönségnek, „vállalta a kihívás kockázatát, és jól tette, mert mind tartalmi, mind pedig formai szempontból jelentős produkcióval sikerült gazdagítania [a vajdasági magyar szellemi és színházi életet].”²³ A rendezői fantázia a stilizált buffo és cirkuszi megoldások keverésével felnagyította a természetellenes szituációkat, a színészek pedig a lélektani-realista színházi paradigmában elsődlegesnek gondolt kommunikációs eszközük, a szöveg helyett a pantomim eszköztárával éltek. Dorić a hagyományos japán színház tradícióit idéző akrobatabetéteket is beiktatott. A színészek külsőleges eszközök nélkül, a mozgásra támaszkodva közöltek érzéseket, gondolatokat. Gesztusaikat olyan aprólékosan dolgozták ki, hogy minden egyes mozdulatot, mozdulatváltozást képesek voltak jelentéssel tenni: „Minden gesztusnak külön jelentősége volt. A leghalkabb és a legjelentéktelenebbnek tűnő mozzanat is tartalmat hordozott. A verbális szintet a taglejtés pótolta” – fogalmazta meg Franyó Zsuzsanna.²⁴

A sarajevói Kis- és Kísérleti Színházak Fesztiválján – ahol az előadást szinkronfordítással követhette a közönség – a színházi szakemberek és kiemelték, hogy a *Mockinpott* olyan mű, amely elsősorban nem a szóbeli közlésre, hanem a kommunikáció egyéb formáira épül (gesztusok, mimika stb.), tehát kiválóan alkalmas a más nyelvi környezetben való bemutatásra.²⁵

²³ GEROLD, „A szabadkai és...”, 260.

²⁴ FRANYÓ Zsuzsanna, „Az Újvidéki Színház arculatáról”, in *Az Újvidéki Színház húsz éve*, szerk. FRANYÓ Zsuzsanna 29–49 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1994), 30–32.

²⁵ Cs. M., „Megérdemelt elismerés...”, 17.

Színészi játék

Fejes György az első évadban (1973/74) nagy sikert aratott a szintén Dorić által rendezett Dürrenmatt-produkcióban nyújtott alakításával: játékát a tizenötödik szarajevói Kis- és Kísérleti Színházak Fesztiválján elismerő oklevéllel jutalmazták. A színház második évadában a rendező Mockinpott szerepét osztotta rá. Fejes lendületes erővel vitte magával az előadást. Teljesítménye azért is jelentős, mert színészként majd egy évtizedig ritka vendég volt a színpadon, hisz a Rádiószínház tagjaként rendszertelenül lépett közönség elé. Alakításával az 1975. évi szarajevói fesztiválon újra sikert aratott, elnyerte a legjobb férfi főszereplőnek kijáró Arany Babérkoszorú-díjat. A megjelent kritikák és a fesztivál kerekasztal-értekezletén elhangzottak alapján az előadás legnagyobb értékének Fejes György játéka bizonyult, de dicséretet kapott a magas színvonalú kollektív játék is.²⁶ Franyó Zsuzsanna az Újvidéki Színház huszadik évfordulójára kiadott monográfiában Fejes alakítását felidézve ezt írja:

²⁶ Dalibor Foretić, a zágrábi *Vjesnik* kritikusa szerint Fejes játéka az előadás legnagyobb értéke. A *Play Strindberg*ben nyújtott alakítását felidézve meglepőnek ítélte az átlényegülését, a közönség ezúttal egy egészen más Fejest ismert meg, akinek szeméből švejski jólelkűség árad, szájából pedig mintegy fekete, hangtalan kafkai félelem szólal meg. Žarko Komanin, a belgrádi *Večernje novosti* kritikusa úgy értékelte, hogy a címszerepet Fejes rendkívül meggyőzően, őszintén alakította, de meg kell dicsérni a teljes színészegyüttest is, amely rendkívül fegyelmezetten követte a rendezői utasításokat. A *Politika ekspres* kritikusa, Dušan Stefanović is a főszereplő alakítását dicsérte. BORDÁS Győző, „Fejes György bravúros alakítása: Az Újvidéki Színház szarajevói fellépésének sajtóvisszhangja”, *Magyar Szó*, 1975. ápr. 1., 12.

„Elnézem az előadás fotóit, tökéletes bohócképek, de nem attól ilyenek, mert a vastagon kifestett ajkak és a szélesen meghúzott szemöldökök között teniszlabdányi piros orr dominál rajta, hanem mert a szemek megtört fénye, a szomorúan-riadt tekintet ellenpontozza a nevetésre ingerlő bohócképet, mélységes emberi szenvedést fejezve ki. S ahogy az arcon felismerhető a nevetést és szájalmat kiváltó kettősség, ugyanúgy fejezi ezt ki Fejes kidolgozott pantomimjátéka, gesztusainak tökéletes komponáltságú rendszere.”²⁷

Radoslav Dorić 1993-ban a *Mockinpottal* kapcsolatban elmondta, hogy a *Play Strindberg*ben főszerepet alakító Romhányi Ibi, aki itt csak epizódszereplőként, egyetlen jelenetben lépett színpadra, hogyan formálta az előadást:

„Elkezdtek a jelenet próbáját. Mivel még nem állt össze minden, ő valami érzéktől vezérelve, a magyarázatból kiindulva elkezdte a jelenetet, a változtatásokkal, megütött egy hangot, és úgy játszotta a feleséget, aki hazudik a férjének és az orránál fogva vezeti, ami után, mondanom sem kell, az egész darab ebben az irányban nyílt meg, előre is, visszafelé is.”²⁸

A korabeli kritika szinte mindegyik színész teljesítményét dicséri: Ferenczi Jenőt az ügy-

²⁷ FRANYÓ Zsuzsanna, „Fejes György”, in *Az Újvidéki Színház húsz éve*, szerk. FRANYÓ Zsuzsanna, 82–95 (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1994), 90–91.

²⁸ Radoslav DORIĆ, „Romhányi Ibi”, in *Romhányi Ibi*, szerk. KÁICH Katalin, 39–45 (Újvidék–Törökkanizsa: Vajdasági Színházmúzeum–Forum–Branislav Nušić Könyvtár, 2019), 43.

véd, az orvos, a Jóisten és a kikiáltó négyes szerepében nyújtott könnyedségéért, árnyaltságáért. Romhányi Ibi a feleség szerepében, Horváth József a börtönőr karikírozásában, a Faragó–Fischer–Lőrinc trió a kormányjelenetben, a Pribilla Valéria–Ladik Katalin kettős az antiangyalok és az antiápolónők komikus jelmezében alakított emlékezeteset. A Barácius Zoltán játszotta Wurst szerepét, melyet Gerold meghatározatlanul nevez, mert hol úti- és szenvedőtársa Mockinpottnak, hol a telhetetlenség jelképe vagy antibarát, hol a főhős kínzója közé áll. Az előadásban azonban Baráciusnak nem sikerült megmutatnia ezt a sokoldalú személyiséget.²⁹

Színházi látvány és hangzás

Az 1974/75-ös évad mindhárom előadásának látványterveit belgrádi vendégművészek készítették el. A *Mockinpott úr* terét Dušan Ristić, a belgrádi Képzőművészeti Akadémia színházi díszlet- és jelmezzakának tanára, a jelmezeket pedig tanítványa, Vesna Radović tervezte, akinek ez volt a diplomamunkája. Dušan Ristićnek a vásári színjátszás játéktérét, kellékeit felhasználó megoldásai groteskségükkel kiválóan segítették Dorić rendezői elképzeléseit és a pantomim érvényesülését. A színpadot fehér háttérfüggönnyel zárta le, az eszközhasználatot minimalizálta, a térváltást egy-egy kellékkal érzékeltette (pl. a hitvesi ágy s a paraván az otthon rekvizituma, a fehér lepedővel leborított vizsgálóágy és a rá rögzített műszerek az orvosi rendelő).

Radović kosztümjei, melyek a népi színjátszás és a bohóctréfák hagyományos jelmezeit ötvözték, tökéletesen beilleszkedtek az előadás stílárképébe.³⁰ Mockinpott ajka és szemöldöke vastagon ki volt festve, orrán teniszlabda nagyságú piros bohóccorr, kötél-

lel összefogott bő fehér ruhája alatt csíkos pólót viselt. Hatalmas orrú cipője is bohóckellék, viselőjének feltűnő és szokatlan megjelenést ad, s ráirányítja a figyelmet a cipő különleges funkciójára. A Wurstot alakító Barácius Zoltán viselte az egyik „legkifejezőbb és leginkább groteszkül ható jelmezt,”³¹ amelyben nem volt könnyű feladat játszani. Bő ruhája és fejfedője pocakos manóra emlékeztetett. A keretjelenet döbbenetes hatású, a busók álarcaira emlékeztető maszkjait a pécsi ifj. Szabó István tervezte.

A színészi gesztusok, a tekintet, a mimika, a testtartás megkomponálása Dragoslav Maks Janković munkája volt. A pantomimművész Párizsban tanulta a színpadi mozgást, franciaországi tanulmányait követően a Szerb Nemzeti Színházban dolgozott, innen szerződtette az Újvidéki Színház, hogy kidolgozza a Weiss-mű és Ödön von Horváth népszínházának mozgáskompozícióját, és segítse a színészek szerepépítő munkáját. Az előadás hangzásvilágát a belgrádi Zoran Hristić zeneszerző tervezte, aki pályafutása során több mint száz színházi előadás és hatvan film zenéjét szerezte. A pantomim nélküli zenét, viszont a keretjátékban, a farsangi felvonulásban meghatározó lehetett a szerepe, az eladásról szóló kritikák azonban nem tértek ki Hristić munkájára. Dragoslav Maks Janković és Zoran Hristić 1978-ban is együtt dolgoztak az Újvidéki Színházban Gion Nándor *Ezen az oldalon* című darabján.

Az előadás hatástörténete

1974. december 30-án a társulat a szabadkai Népszínházban is bemutatta az előadást.³² 1975. március 27-én ezzel a produkcióval nyitották meg Szarajevóban a Kis- és Kísérleti

²⁹ GEROLD, „Mockinpott úr...”, 26–27.

³⁰ GEROLD, „A szabadkai és...”, 262.

³¹ GA., „Kivételes műélvezet: Az Újvidéki Színház szabadkai vendégjátékáról”, 7 *Nap*, 1975. jan. 10., 16.

³² sz. n., „Mockinpott úr kínjai...”, 9.

Színpadok Fesztiválját. Az országos szintű megmérettetésen Fejes György Arany Babérkoszorú-díjat kapott a legjobb férfi alakításért. Franyó Zsuzsanna a színház 20. jubileumára készült monográfiájában úgy értékelte, hogy Dorić rendezéseivel az Újvidéki Színház nemcsak országos hírnévre tett szert, de a társulat felállította magának azt a magas szintet, amelyet néha ugyan sikerült megközelítenie, de elérni sokáig nem tudta.³³ Működésének rövidsége miatt akkor még nem alakulhatott ki jellegzetes arculata a színháznak, de a *Play Strindberg* és a *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása* című produkciókkal „már körvonalazta a művészi profilját, olyan alapot teremtett, amelyre [...] nyugodtan lehet építeni.”³⁴ 1975. április 17-én a produkcióval felléptek a Sterija Játékok idejére szervezett OFF... elnevezésű kis fesztiválon az újvidéki Ifjúsági Tribünön.

Peter Weiss művét az 1974/75. évadban 22-szer adták elő (18 alkalommal Újvidéken, négyszer házon kívül), 3204 néző látta (2196 helyben, 1008 a vendégszereplések alkalmával).³⁵ Az 1971-es népszámlálás adatai alapján Újvidék községben (a környező településeket is beleszámítva) 28 684 magyar élt (a lakosság 13.4 %-a), Újvidék városban pedig 22 998.³⁶ Az első évadban tehát az előadást a város magyar lakosságának 9.5 %-a nézte meg, ami mai mércével nézve nem túl jó adat, hiszen azt mutatja, hogy a lakosság szűk

rétegét érdekelte, viszont figyelembe kell vennünk, hogy új intézményről van szó, amelynek a Weiss-darab a negyedik előadása volt, s a közönséget is szoktatni kellett a színházlátogatásra. 1973-ban kamarajellegű színházat alapítottak Újvidéken, feladatául a modern dramaturgia ápolását, modern szövegek színrevitelét határozták meg. A társulat azonban azt a célt tűzte ki, hogy műsorpolitikájával kielégítse a város és a tartomány magyar lakossága különböző rétegeinek (műszaki és humán értelmiség, munkások, egyetemisták, középiskolások) kulturális igényeit, s ezt alapul véve próbálta kialakítani a színház művészi arculatát. A törekvés (közönségszervezés, hálaló jegyárusok, reklám, ismeretterjesztő kiadványok, médiajelenlét)³⁷ eredményt hozott, az előadást a következő, 1975/76-os évadban is játszották, az eladott jegyek száma növekedést mutatott: 31 előadás (28 helyben, 3 vendégszereplés), 4865 néző.³⁸

Újvidéki székhelyű színházként a társulat fontosnak érezte, hogy előadásait a szerb közönségnek is bemutassa, ezért 1976 novemberétől egy-egy előadássorozatot szerbhorvát szimultán fordításban is követhettek a nézők.³⁹ Először a négy legsikeresebb előadás, a *Play Strindberg* (Radoslav Dorić, 1974), a *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása* (Radoslav Dorić, 1974), a *Nem félünk a farkastól* (Vajda Tibor, 1976) és *A székek* (Slobodanka Aleksic, 1976) szövegének szerbhorvát fordítását tették hallhatóvá a magyarul nem beszélők számára.

³³ FRANYÓ Zsuzsanna, „A megalakulásról”, in *Az Újvidéki Színház húsz éve*, szerk. FRANYÓ Zsuzsanna, 14–28 (Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994), 20.

³⁴ GEROLD, „A szabadkai és...”, 260.

³⁵ RADUJKOV, *Almanah pozorišta...*, 48.

³⁶ Dragana GRABELJSEK et al., *Popis stanovništva, domaćinstava i stanova u 1971. godini: Nacionalni sastav stanovništva SFR Jugoslavije: Podaci o naseljima i opštinama: Knjiga II.* (Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1994), 31.

³⁷ FARKAS Béla, „Nincs színház közönség nélkül”, *Magyar Szó*, 1975. jan. 7., 8.

³⁸ RADUJKOV, *Almanah pozorišta...*, 138.

³⁹ sz. n., „A legjobb előadások felújítása: Négy bemutató szerbhorvát szimultán fordításban”, *Magyar Szó*, 1976. nov. 3., 7.

Az előadás adatai

Cím: *Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása*. Bemutató dátuma: 1974. december 1. A bemutató helyszíne: Újvidéki Színház. Rendező: Radoslav Dorić. Szerző: Peter Weiss. Fordító: Görgey Gábor. A keretjátékot írta: Bambach Róbert. Dízlettervező: Dušan Ristić. Jelmeztervező: Vesna Radović. Zeneszerző: Zoran Hristić. Mozgáskompozíció: Dragoslav Maks Janković. Rendezőasszisztens: Bambach Róbert. Társulat: Újvidéki Színház. Maszk: ifj. Szabó István. Színészek: Fejes György (Mockinpott), Barácius Zoltán (Wurst), Romhányi Ibi (Mockinpott felesége), Horváth József (Börtönőr, Csábító, Inas), Sántha Sándor (Hivatalnok, Tulaj), Ferenczi Jenő (Ügyvéd, Orvos, Jóisten), Ladik Katalin (Első ápolónő, Első angyal), Pribilla Valéria (Második ápolónő, Második angyal), Lőrincz Lajos (Első figura a kormányból), Faragó Árpád (Második figura a kormányból), Fischer Károly (Harmadik figura a kormányból, Alkalmazott), Stepanovicsné Gubik Mira (Énekesnő), Bus Veronika, Đorđe Jovičić (Akrobaták).

Bibliográfia

ALADICS János. „Színház – színpad nélkül. Szezon eleji beszélgetés Németh P. Istvánnal, az újvidéki Színház igazgatójával”. *Magyar Szó*, 1974. okt. 6., 12.

BORDÁS Győző. „Fejes György bravúros alakítása. Az Újvidéki Színház szarajevói fellépésének sajtóvisszhangja”. *Magyar Szó*, 1975. ápr. 1., 12.

BORDÁS Győző. „Mockinpott úr kínjai. Bemutató előtti beszélgetés Bambach Róberttel”, *Magyar Szó*, 1974. nov. 27., 12.

Cs. M. „Megérdemelt elismerés: Az Újvidéki Színház sikeres szereplése a kamaraszínházak országos fesztiválján”. *7 Nap*, 1975. ápr. 11., 17.

DORIĆ, Radoslav. „Romhányi Ibi”. In *Romhányi Ibi*, szerkesztette KÁICH Katalin, 39–45. Újvidék–Törökkanizsa: Vajdasági Színház-múzeum–Forum–Branislav Nušić Könyvtár, 2019.

F. B. „Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása”. *Magyar Szó*, 1974. aug. 27., 6.

FARAGÓ Árpád. „Késik színházaink összefogása”. *Magyar Szó*, 1974. aug. 11., 12.

FARAGÓ Árpád. „Thália”. In *Embernek, események*, 172–173. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2011.

FARKAS Béla. „Nincs színház közönség nélkül”. *Magyar Szó*, 1975. jan. 7., 8.

FÖLDÉNYI F. László, „Utószó”. In Peter WEISS, *Drámák*, 789–813. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.

FRANYÓ Zsuzsanna, „A megalakulásról”. In *Az Újvidéki Színház húsz éve*, szerkesztette FRANYÓ Zsuzsanna, 14–28. Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994.

FRANYÓ Zsuzsanna. „Az Újvidéki Színház arculatáról”. In *Az Újvidéki Színház húsz éve*, szerkesztette FRANYÓ Zsuzsanna 29–49. Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994.

G. S. [GÖNCI Sára]. „Sorsdöntő pillanat: Újabb bemutatóra készül az újvidéki Színház: Beszélgetés Radoslav Z. Dorić rendezővel”. *Magyar Szó*, 1981. jan. 20., 12.

GA. „Kivételes műélvezet: Az Újvidéki Színház szabadkai vendégjátékáról”. *7 Nap*, 1975. jan. 10., 16.

GEROLD László, „A szabadkai és az újvidéki magyar színházról”. *Új Symposion* 11, 124. sz. (1975): 254–262.

GEROLD László. „Mockinpott úr kínjai és meggyógyíttatása”. In *Színház a nézőtérrel*, 24–26. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 1983.

GEROLD László. „Színházi leltár: A szabadkai és az újvidéki magyar színház az elmúlt évadban”. *Magyar Szó*, 1975. jún. 28., 13.

- GRABELJŠEK, Dragana et al. *Popis stanovništva, domaćinstava i stanova u 1971. godini: Nacionalni sastav stanovništva SFR Jugoslavije: Podaci o naseljima i opštinama: Knjiga II.* Beograd: Savezni zavod za statistiku, 1994.
- JANCSICS Miklós. „Dráma a színpadon – és a nézőtéren”. *Magyar Szó*, 1974. nov. 8., 12.
- KÁICH Katalin. „Életrajz”. In *Bambach Róbert színháza*, szerkesztette KÁICH Katalin, 101–104. Újvidék: Vajdasági Színházmúzeum, 2007.
- RADUJKOV, Radomir, szerk. *Almanah pozorišta Vojvodine 1974/75, 1975/76.* Novi Sad: Sterijino pozorje i Zajednica profesionalnih pozorišta Vojvodine, 1981.
- S. L. „Gyarapodott Vajdaság jövedelme”. *Magyar Szó*, 1974. aug. 17., 1.
- sz. n. „A legjobb előadások felújítása: Négy bemutató szerbhorvát szimultán fordításban.” *Magyar Szó*, 1976. nov. 3., 7.
- sz. n. „Megszépül a Népszínház épülete”. *Magyar Szó*, 1974. aug. 28., 7.
- sz. n. „Mockinpott úr kínjai és meggyógyítása”. *Magyar Szó*, 1974. dec. 26., 9.
- V. D. J. [Vida Daróczi Júlia]. „Közönségtoorzás, de hogyan? Beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”. *Magyar Szó*, 1974. júl. 25., 10.
- WEISS, Peter. „Mockinpott úr kínjai és meggyógyítása: Játék tizenegy képben”. Fordította GÖRGEY Gábor. In Peter WEISS, *Drámák*, 5–56. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1985.

A jelen elvesztése.

Harag György: *Cseresznyés kert*, 1979

SZŰCS DÓRA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Harag György, a Kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezője 1969-ben rendezett először a Vajdaságban, a szabadkai Népszínház vendégeként. A romániai rendező, aki ekkor már a térség egyik legjelentősebb alkotója, az ezt követő években rendszeresen Jugoszláviába látogatott, Szabadkán kilenc (hét magyar és két szerbhorvát nyelvű) előadást hozott létre, Újvidéken pedig ötöt. Az Újvidéki Színház társulatával 1978-ban dolgozott együtt először, ekkor a *Három nővért* (bemutató: 1978. április 9.) állította színpadra, ezzel megkezdte újvidéki Csehov-trilógiáját, melynek második darabja a következőkben tárgyalt *Cseresznyés kert* (bemutató: 1979. november 22.), záró előadása pedig a *Ványa bácsi* (bemutató: 1981. június 4.) volt.

Az Újvidéki Színház 1974. októberében megjelentetett műsorterve¹ szerint a Harag-féle *Cseresznyés kert*nek már a színház alakulását követő második évben meg kellett volna valósulnia, az 1974/75-ös évad harmadik bemutatójaként.² E terv azonban nem reali-

zálódott.³ A színház a tervezett premiernek csupán töredékét valósította meg, Harag első vendégrendezésére pedig még közel négy évet kellett várni – ekkor a *Cseresznyés kert* helyett egy másik Csehov-mű, a *Három nővér* került színpadra. Az orosz szerző utolsó drámája bemutatásának szándékáról 1974 és 1979 között csaknem minden évben olvashatunk a színház közleményeiben. Kovács Viktor, a színház szervező titkára 1975 nyarán még azt nyilatkozta,⁴ az elmaradt *Cseresznyés kert*et a következő (1975/76-os) évadban is megpróbálják színpadra állítani, majd az előadás az ugyanezen év szeptemberében nyomtatásba került műsortervben⁵ is szerepel, itt már mint a következő évadra tervezett első produkció. 1977-ben is bekerül a műsorterv-javaslatba,⁶ de ekkor már a *Három nővér* melletti opcióként tűnik fel.⁷

A romániai vendégrendező produkciójának rendszeres meghíúsulása feltételezhetően az

¹ ALA., „Színház – színpad nélkül: Szezon eleji beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”, *Magyar Szó*, 1974. okt. 6., 12.

² Harag egy 1974-es interjúban a következő kijelentést teszi: „Nagy érdeklődéssel jövök az Újvidéki Színházhoz rendezni Csehov *Cseresznyés kert* című színművét.” URBÁN János, „Odafigyelni az író mondanivalójára: Beszélgetés Harag György rendezővel”, *Magyar Szó*, 1974. szept. 15., 12.

³ BORDÁS Győző, „Mindössze három bemutató: Helyzetjelentés az Újvidéki Színházról”, *Magyar Szó*, 1975. júl. 20., 10.

⁴ Uo.

⁵ LADI István, „Kapunyitás előtt – Az Újvidéki Színház műsorterve”, *Magyar Szó*, 1975. szept. 7., 10.

⁶ V. D. J., „Egy lehetőség a sok közül”, *Magyar Szó*, 1977. szept. 25., 14.

⁷ 1977-ben a *Három nővér* színpadra állításának ötlete már nem teljesen új keletű, hiszen 1974 júliusában a kerettervben az szerepel, hogy e két dráma közül választanak majd. V. D. J., „Közönségtoborzás, de hogyan? Beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”, *Magyar Szó*, 1974. júl. 25., 10.

Újvidéki Színházban uralkodó kedvezőtlen feltételekre vezethető vissza. Az intézmény évekig nehéz körülmények között működött, az állandó társulati tagok kis létszáma miatt nehézkes volt a sokszereplős drámák színrevitele (1978 őszén mindössze hat fő alkotja a társulatot: Ábrahám Irén, Bajza Viktória, Ladik Katalin, Nagy József, Páthy Mátyás és Venczel Valentin), több előadást az Újvidéki Rádió magyar művészeivel és a Művészeti Akadémia színművészhallgatóinak bevonásával tudtak csak megvalósítani, valamint sokáig teremhiány is nehezítette munkájukat. A dráma végül az 1979/80-as évad első, a színház történetének pedig huszonhatodik bemutatójaként került műsorra, a *Három nővér* után másfél évvel.⁸

A három Csehov-előadásról született kritikák egységes rendezői koncepciót sejtnek, s a rendezői nyilatkozatok is erről tanúskodnak, azonban a trilógia-koncepció kialakulásának idejéről, körülményeinek részleteiről nincsenek egyértelmű információk,⁹

⁸ A *Cseresznyéskert* Harag György pályafutásának harmadik Csehov-rendezése volt, ugyanis 1968-ban színpadra állította Marosvásárhelyen a *Platonov szerelmét* (bemutató: január 11.).

⁹ Gerold a következőképp fogalmaz az előadásokat egységbe fűző rendezői koncepcióról: „Nincsenek közelebbi ismereteim arról, hogyan formálódtak gondolati, világszemléleti tömbökké Harag György életművében a tartalmilag, gondolatilag szervesülő, összetartozónak érzett produkciók – kétségtelen, hogy ő talán soha, pályája utolsó másfél évtizedében pedig biztosan nem egyetlen előadásban, hanem néhány előadás összefüggésében gondolkodott –, s nem tudni, hogy a néhány, legtöbbször három előadásból kialakult szemléleti konstrukció létezett-e előbb, s ehhez kereste meg Harag György a hozzáillő műveket, avagy az előadások egymásutánjából, mintegy spontánul formálódtak-e az életmű egyes tartalmi egységei,

így a Csehov-művek szelekciója és színrevitelük sorrendje mögött húzódó rendezői elképzelések sem tisztázottak. Annyi kiemelhető, hogy Harag az újvidéki trilógiát alkotó drámák kiválasztásakor a színművek keletkezési idejét figyelmen kívül hagyva járt el, hiszen, amennyiben a rendező a szövegek megjelenési sorrendjét szigorúan követte volna, aligha kerülhetett volna az 1897-ben kiadott *Ványa bácsi* újvidéki bemutatója az 1901-es *Három nővér* és 1904-ben nyomtatásba került *Cseresznyéskert* után.

Szakolczay Lajos a *Cseresznyéskert* kritikájában kitér arra, hogy Harag vendégrendezői korszerű drámaértelmezéseket képviselő előadások, melyek műsorba való rendszeres beépítése jelentős és pozitív tényező az Újvidéki Színház arculatának alakításában: „[a] művészi vezetés bátorságát jelzi, hogy most már rendszeresen helyt ad modern drámaértelmezéseknek, így Harag

triptichonjai.” GEROLD László, „Harag *Édes Annája*”, *Színház* 28, 7.sz. (1995): 32–35, 32. Nánay a *Cseresznyéskert* kapcsán azt emeli ki, az előadások egyazon életérzés negatív fejlődésének folyamatábráját valósítják meg: „Újvidéken ez az előadás a *Három nővérrel* és a *Ványa bácsival* együtt trilógiát alkotott, a három előadás ugyanannak az életérzésnek más-más, egyre végletesebb és reményteletlenebb megnyilvánulását fejezte ki.” NÁRAY István, „*Cseresznyéskert* – Harag György utolsó rendezése”, *Színház* 18, 10. sz. (1985): 16–17, 16. – Harag György rendező a triptichon elemeit összekötő kapocsról így nyilatkozott: „A három Csehov-darab közös vonása, hogy ugyanazon sorsokról, csak más szemszögből, ugyanarról a témáról beszél az író és én is.” REFFLE Gyöngyi, „Ma este a harmadik Csehov-bemutató az Újvidéki Színházban: *Ványa bácsi*: Harag György a Csehov-trilógiáról”, *Magyar Szó*, 1981. jún. 14., 12.

György színpadi látomásainak.”¹⁰ Harag maga is úgy érzi, hogy az újvidéki környezet – szemben a magyarországgal – ideális egy modernebb értelmezés színreviteléhez.¹¹

A színházalapításkor tett sajtónyilatkozatában Németh P. István, az intézmény első igazgatója a következőképp fogalmazza meg a színház repertoárjának karakterét: „műsorunk egyaránt tartalmaz majd régi és új, klasszikus és modern műveket (igyekszünk a drámairodalom legújabb és legjobb alkotásait a lehető legrövidebb időn belül műsorra tűzni).”¹² Az Újvidéki Színház első éveinek repertoárján mégis túlsúlyban voltak a kortárs és modern szerzők, míg a klasszikus művek száma elenyésző. A Harag első Csehov-rendezése¹³ előtti időszakból a 19.

¹⁰ SZAKOLCZAY Lajos, „Cseresznyéskert: Az Újvidéki Színház előadása”, *Magyar Nemzet*, 1979. dec. 16., 11.

¹¹ „Minden külföldi vendégrendezés egyben önmagam vizsgálója is, s mint a vizsgának általában, megvannak a maga veszélyei. Ám látni kell a hasznát is. A kölcsönösen szerzett és átadott benyomásokat. A mozgás, a vállalás, az erőpróba a művészi tunyaság, az elkényelmesedés elleni legjobb gyógyír. Ilyenkor elkerülhetetlen a környezet befolyása. Újvidékről például el kell mondani, hogy az ottani környezet modernebb hangvételt követel. Magyarországon ellenkező a tapasztalatom. Eluralkodott egy kissé az a szemlélet, hogy a művész elsődleges feladata a közönség kiszolgálása.” PÁKOVICS Miklós, „Csak a színházra tudok gondolni. Beszélgetés Harag Györggyel, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezőjével”, *Népszabadság*, 1980. okt. 31., 7. Kiemelés tőlem: Sz. D.

¹² FRANYÓ Zsuzsanna, „A megalakulásról”, in *Az Újvidéki Színház húsz éve*, összeáll. FRANYÓ Zsuzsanna, 14–29 (Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994).

¹³ Bár az Újvidéki Színházban Harag György állított elsőként színpadra Csehov-darabot (ilyen értelemben *Cseresznyéskert*-rendezése

századi vagy annál korábbi drámák színrevitelére csupán néhány példát találunk: ebben az öt évadban Shaw *Sosem lehet tudni* című műve (r. Vajda Tibor, bemutató: 1974. június 8.), Csiky Gergely *Mukányi* című vígjátéka (r. Virág Mihály, bemutató: 1976. május 13.), valamint Molière *Don Juan* című színműve (r. Dušan Sabo, bemutató: 1978. február 26.) került színpadra.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Sokszor a csehovi szándék félreértelmezésével magyarázzák azt a Sztanyiszlavszkijtől eredeztethető értelmezési hagyományt, mely a *Cseresznyéskert* színpadi megjelenítéseiben annak tragikus elemeit hangsúlyozta. Ezen tradíció ugyanis eltekint a *Cseresznyéskert* műfaját kijelölő alcímtől – *Komédia négy felvonásban* –, melyben a szerző a művét egyértelmű architextussal határozza meg. Az alcím ilyen formában nem szerepel az Újvidéki Színház által a Harag-előadás kapcsán kibocsátott közleményekben, 1978 szeptemberében a Magyar Szóban közzétett kerettervben a *Cseresznyéskert* cím alatt zárójelben az alcím más variánsa – *Színmű négy felvonásban* – olvasható. Gerold László 1983-ban megjelent, színikritikáit összegyűjtő *Színház a nézőtérrel* című kötetéhez tartozó függelékben, mely az Újvidéki Színház bemuta-

is úttörő volt az Újvidéki Színház akkor még rövid történetében), a csehovi művek színjátszása hosszú múltra tekint vissza a régióban. 1924 márciusában a például a *Cseresznyéskert* is szerepelt az Újvidéken vendégeskedő Moszkvai Művész Színház előadásai között, mely produkció jelentős sajtóvisszhangot váltott ki. Vö. GEROLD László, „Színikritikánk a két világháború között”, in *Értekezések, Monográfiák 9. – Jugoszláviai magyar művelődéstörténet*, főszerk. SZELI István, felelős szerk. BOSNYÁK István, 223–237 (Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1984), 226–229.

tóit listázza, a *Cseresznyéskert* alcímét elhagyták, és „dráma” műfajmegjelölést kapott, majd hasonlóan drámaként tüntették fel a Franyó Zsuzsanna által szerkesztett *Az Újvidéki Színház húsz éve* című kötetben is, annak ellenére, hogy az előadás csaknem minden kritikusa különös hangsúlyt fektet a rendező megszokottnál komikusabb szövegértelmezésének dicséretére, Gerold László a *Híd*ban publikált kritikája végén pedig egyértelműen a tragikomédia műfajába sorolja be a Harag-féle rendezést: „komédia a *Cseresznyéskert*, pontosabban, mivel mégiscsak pusztulásról van szó, tragikomédia.”¹⁴ Harag olvasatában nem a birtok elvesztése, a múlt helyszíneinek és tárgyainak pusztulása kerül kizárólagos fókuszba, az újvidéki előadás elsősorban „a »pókhálós csipkefüggönyök, szétroncsolt bútorok között« élők illúziókergetéséről, álmvilágáról szól.”¹⁵

A rendező a dráma Tóth Árpád-féle fordítását választja. Az előadásszöveget erős terjedelmi redukciók jellemzik, a játékidő alig másfél órát tesz ki. A hosszabb megszólalások jellemzően lerövidülnek, de Harag nem szakít radikálisan a szöveggel, nagyon ritkán hagy el teljesen egy-egy replikát. A mondatok szerkezetén és szóhasználatán nem eszik közöl jelentős változtatást, a dráma egyetlen jelenete sem hiányzik az előadásból.

Az előadásszöveg strukturálása során néhány mondatot elmozdít a drámabeli pozíciójából. A második felvonás Sarlotta Ivanovna megszólalása helyett a Jepihodov gitárjáté-

¹⁴ GEROLD László, „Szivacstalaj, homokfutó... (I.) Harag György triptichonja”, *Híd* 45, 11. (1981): 1273–1299, 1299.

¹⁵ GEROLD László, „Szivacstalaj, homokfutó... (II.) Harag György triptichonja”, *Híd* 45, 12. (1981): 1438–1459, 1455, illetve az előadás a „jelen elvesztéséről” és az idő mellett a „helyről szól.” Vö. GEROLD László, „Harag György”, in *Az Újvidéki Színház húsz éve*, összeáll. FRANYÓ Zsuzsanna, 50–60 (Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház), 54–56.

kával kísért dallal kezdődik, melynek befejeztével hangzik el a nevelőnő gyermekkorának lerövidített története. A Lopahin által felidézett Hamlet-nagymonológ zárósora átkerül a második felvonás elejére, új kontextusában a kereskedő által előző este megtekintett mulatságos darabon így a néző a *Hamlet*et értheti, ezt megerősítve pedig Ljubov Andrejevna kérdésére – „Ugyan mi lehetett az a nagyszerű nevetnivaló?” – Harag rendezésében Lopahin a következőt válaszolja: „Hát az Ophelia, a nimfa.” Ebben a felvonásban Trofimov „Az emberiség halad...” kezdetű monológjának körülbelül egy harmadát adja elő, később Anyával folytatott beszélgetésének szövege még jelentősebben csökken, az „Egész Oroszország a mi kertünk!” kezdetű monológja mindössze két mondatra redukálódik.

Bár 1979-től kezdődően az Újvidéki Színház dramaturgja Franyó Zsuzsanna volt, a *Cseresznyéskert*tel foglalkozó sajtóorgánumok cikkei, kritikái nem térnek ki az előadás dramaturgjának személyére, és a rendező nyilatkozataiból sem derül ki egyértelműen, dolgozott-e vele dramaturg a produkción.

A rendezés

Harag *Cseresznyéskert*je „kísérleti előadás”,¹⁶ mely mégis a csehovi elképzelésekkel összhangban tudott létrejönni. Harag rendezői megközelítésére saját bevallása szerint általánosan jellemző a törekvés, hogy a drámákat más, sokszor addig feltáratlan perspektívából, de alapvetően a szöveg immanens rétegeit felfejtve értelmezze, ugyanakkor elha-

¹⁶ SZÜCS Miklós, „*Cseresznyéskert*: Harag György rendezése Újvidéken”, *Színház* 13, 5. sz. (1980): 47–48, 47.

tárolódik a korszerű, de csupán külső megoldásokra támaszkodó gyakorlattól.¹⁷

A komikus felhangot az egyes szereplőkre jellemző, abszurditást közelítő ignorancia és végletes cselekvésképtelenség mellett Harag „vaudeville-elemekkel”¹⁸ erősíti meg. A színészek viselkedése néhol hivalkodóan túlzó, reakcióik felnagyítottak: Dunyasa (Rövid Eleonóra) a földbirtokosnő érkezése miatt érzett izgalmában ájulást tett, Anya (Daráczy Zsuzsa) bukfcetvet, mikor meglátja a gyermekszoba játékait, Sarlotta (Ladik Katalin) merőben szokatlanul fogyaszt el egy uborkát,¹⁹ Ljubov Andrejevna (Romhányi Ibi) rendszeresen elmélázik, dúdolászni kezd, miközben kivonja magát a körülötte zajló,

¹⁷ „Mert mindig kínozom magamat, hogy másként közelítsem meg vagy másként olvassam el azt a darabot, amit kiválasztok, vagy amit a sors rám mért, hogy rendezem meg. És próbálom ezt a másfajta olvasatot a darab igazának s a darab tartalmának megfelelően kibontani, nem pedig mellékesen egy másik sínpályán futtatni vagy illusztrálni. Ugyanis a legtöbbünknek (nekem is és sok más kollégámnak is) az a legnagyobb baja (talán az volt, vagy néha most is előfordul), hogy az úgynevezett korszerűséget illusztráljuk. Tehát akár zenével, akár effektusokkal, akármilyen öncélú játékokkal, kötelekkel - kívülről. Pedig úgy érzem, hogy belülről kell kibányászni a darabból azokat a rejtett dolgokat, amelyek nincsenek kimondva, illetve úgy vannak kimondva, ahogyan azokat még nem játszották el. De attól nem jelenti azt, hogy nincsenek benne.” NAGY Béla, „Színház és dramaturgia: Kiadatlan interjú Harag Györggyel”, *Tiszatáj* 19, 8. sz. (1995): 78–94, 90.

¹⁸ V., „Csütörtökön bemutató az Újvidéki Színházban: Csehov: *Cseresznyés kert*”, *Magyar Szó*, 1979. nov. 20., 15.

¹⁹ Vö. TOLNAI Ottó, „Harag újvidéki *Cseresznyés kertje*”, *Híd* 44, 1. sz. (1980): 126–127, 127; SZAKOLCZAY, „*Cseresznyés kert...*”, 11.

sokszor őt személyesen is érintő beszélgetésekből, Jepihodov (Pásthly Mátyás) fejen áll, miután Dunyasa sokadszori próbálkozása ellenére sem viszonzza közeledését.

A második jelenetben a színen átvonuló vándorlegény szinte meg sem szólal – a szavaltat és a harminc kopejkáért való könyörgés is elmarad –, mégis kézhez kapja Ljubov Andrejevna-tól az aranyat, a pénzt a nő habozás nélkül, kissé túlzó hévvel nyújtja át, mely megoldás a földbirtokosnő saját vagyonával való felelőtlen bánásmódját demonstrálja.

Ljubov Andrejevna és Trofimov (Bicskei István) jelenetében, melyet Harag a nő csábítási kísérleteként old meg, Anya a drámában jelölnél hamarabb lép – pontosabban táncol – be, ő hozza a párizsi sürgönyt. Megjelenésével megzavarja az addig Trofimovhoz közeledő Ljubát, majd a színpadon marad, miközben nem kerül további interakcióba a másik két szereplővel. A pezsgőkkel teli asztal mellett állva végighallgatja Ljubov Andrejevna tanácstalan kérdéseit, majd először a szájához emel egy pezsgősüveget, majd a mozdulatot megakasztva a fejére és mellkasára önti annak tartalmát²⁰ és távozik a csipkefüggöny mögé. Ljuba és Trofimov szóváltása, majd utóbbi balesete után Anya visszatér, továbbra is nedves hajjal, és mikor anyját Trofimovval látja táncolni, belekapaszkodik Jasába (Venczel Valentin), táncolni kezd vele.

Harag interpretációjában Lopahin (Soltis Lajos) összefoglalóját az árverésen történekről nem az egész társaság, csupán Szimeonov-Piscsik (Ferenczi Jenő) hallgatja, aki azonban a kereskedő monológjának né-

²⁰ Az Ascher Tamás-féle 1985-ben bemutatott *Három nővér*ben (bemutató dátuma: december 6.) Irina (Szirtes Ági) egy korsó vízzel önti le a fejét, a „[k]étségbe vagyok esve, és nem is értem, hogy még élek, hogy még nem öltem meg magam, nem is értem” mondat után.

hány mondata után távozik a színről – Ánya ezen jelenetben is passzívan van jelen, a háttérben, a csipkefüggöny felé fordulva, a beszélőknek háttal áll. Lopahin egy széket a feje fölé emelve távozik a cseresznyéskert felé, majd elhallgat a zene és megjelenik Ljuba, akihez Ánya vigasztaló szándékkal fut oda. A felvonás kettejük keserűes táncával zárul.

Számos jelenetben kerülnek interakcióba a szereplők a gyermekkor kellékeivel, Firsz (Stevan Šalajić) az előadás elején felhúzza a lepel alól előkerült bűgőcsigát, Ljubov Andrejevna és Gajev (Fejes György) jójókka játszanak és egy kisvonat vagonjait rendezgetik, a nő a párizsi telegramokat olvasatlanul labdává gyűri és egy tollasütővel üti el a távolba. A százéves szekrény tartalmát úgy próbálgatja a társaság, mintha jelmezek volnának, Gajev biliárdgolyókat tesz a zsebébe, majd amikor az első felvonás végén visszaépítik a fehér halomot, és Ánya a közepébe fekszik aludni, nagybátyja a kezébe helyezi a piros golyót.

Boros Csaba mutat rá a Harag György rendezéseiben gyakran visszatérő lepelletaló letakarás gyakorlatára.²¹ A motívum ezen előadásban is többszörösen felbukkan – egyrészt a gyerekszoba berendezését takarja le a megőrzés, felejteni akarás leple, a cseresznyefák lombjai is szellemként, lefedve állnak – a csehovi utasításban szereplő májusi virágzás helyett –, de Dunyasa az első felvonás elején, a játékok pakolása közben egy játékbaba fejére is csipkét terít.

Harag György rendezői koncepcióját nagy valószínűséggel formálták az 1955-ös moszkvai tanulmányútja során látott Csehov-ren-

²¹ BOROS Csaba, „Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György Vihar-rendezésében”, *Theatron* 14, 2. sz. (2022): 76–91, 89, doi: [10.55502/THE.2020.2.76](https://doi.org/10.55502/THE.2020.2.76).

dezések,²² valamint feltehetően megtekintette Anatolij Efrosz *Cseresznyéskertjét*²³ is. Az orosz rendező Csehov-előadásairól a kritikusok mint a több évtizedes Sztanyiszlavszkij-értelmezéssel elsők között szakító, és sokakat hasonló vállalkozásra ihlető produkciókról írnak.²⁴ Efrosz és Harag *Cseresznyéskert-értelmezésében* több párhuzam is felfedezhető. Ugyan Efrosz *Cseresznyéskert-előadásában* is teret kap a „lírai nosztalgia, lebegő költőiség, finomság és érzékenység”, mégsem tér vissza „a Művész Színház elomlóan poétikus, lomha és naturalista hagyományaihoz.”²⁵ Harag a *Cseresznyéskertben* „a lírán, a finom, apró rezdüléseken kívül felszínre hozta a drámában meghúzódó szatírárt, komédiát”, így „nem harsány bohózatot, hanem groteszk, abszurd elemekkel fűszerezett, szelíd iróniával átszőtt komédiát rende-

²² NÁNAV István, „»A látvány és a szó szintézisét keresem«: Harag György-pályakép”, *Symbolon* 22 (2021): 39–58, 51.

²³ TOMPA Gábor, „Csehov, Harag, Efrosz”, *Utunk*, 1985. dec. 6., 7.

²⁴ Lásd „[t]íz év távlatából visszatekintve ma már nyilvánvaló, hogy Efrosz *Sirálya*, együtt Krejča egyazon évjáratú (1966-os) nevezetes *Három nővérével*, megteremtett egy Csehov-modellt, amelyet megcáfolni lehet, de megkerülni nem. A két előadás, ha sok tekintetben különbözött is egymástól, először szakított radikálisan a Sztanyiszlavszkijtól származó melodramatikus Csehov-képpel, hogy fölváltsa egy másikkal, amely keményen fogalmazott drámai helyzetével, ideges nyugtalanságával, illúziótlan szemléletével sokkal jobban megfelel napjaink színházról és társadalomról alkotott felfogásának. Efrosz és Krejča nyomában tíz év alatt elszaporodtak, még inkább elszabadultak az önálló Csehov-értelmezések.” KOLTAI Tamás, „Emlékek a jelenből: Két Efrosz-rendezés”, *Színház* 9, 5. sz. (1976): 41–45, 42.

²⁵ Uo.,

zett.”²⁶ Az Efrosz- és Harag-opusz számos rendezői vonása rokonítható, a hasonlóság leginkább „a kemény, pontos színpadi fogalmazáson, az érzelgősséget következetesen távol tartó szemléleten, az előadások zaklatott ritmusán, dinamikáján, és a színházzal kidomborításán alapszik.”²⁷

Színészi játék

Több kritika is kiemeli Harag kiváló színészvezetését, és jó érzékkel eltalált szereposztását.²⁸ A Csehov-trilógia színészeinek alakításai az egyes produkciókban több ponton párhuzamot mutatnak, mivel a legtöbb művész két előadásban is szerepet kapott. A játékstílus eltért a csehovi alakok tradicionális megformálásától:

„A rendező elérte, hogy a színészek nem aprólékosan, pszichologizálva, a hagyományosnak tekintett »csehovi stílusban« játszottak, mert elsősorban a színészi jelenlétükre alapozott, abból és az adott szituációkból bontotta ki a szerepeket. Ebből is következett, hogy a több alakot megformálók a különböző előadásokban nem feltétlenül hoztak gyökeresen más figurát, s ahogy számos rendezői és térszervezési megoldás, világítási effektus többször is

felbukkant, az erős színészi habitussal rendelkezők szintén elsősorban a maguk lényét és egyéniségét érvényesítették produkcióról produkcióra. Ez azonban nem manírosságot jelentett, nem önisméltést, hanem azt, hogy az adott figura és a színészi alkat olyan szimbiózisa jött létre, amelyben Harag a különbségek mellett a folytonosságot, a csehovi alakok rokonságát is hangsúlyozta.”²⁹

Tolnai Ottó szerint élesen elkülönülő játékstílust képviselnek az előadás színészei: „mind nagyobb szakadék tátong a modern színjátszást képviselő és most is kitűnően játszó Bicskei házaspár,³⁰ Ábrahám Irén, Rövid Eleonóra és hát az uborkát evő Ladik Katalin, valamint a többiek között. Két világ, két színház.”³¹

Romhányi Ibi (Ljubov Andrejevna) figurája „állandóan színészkedik, de rosszul csinálja”,³² a múlttól áradozva beszédébe színházi megcsináltságot visz, megrendülései – bár őszintének hatnak, túlzásokkal színezettek. Soltis Lajos Lopahin szerepében elkülönül a társaságtól, sokszor csak néma megfigyelő, de megszólalásaiban határozott, alkalmanként némi gúnyt sugall, ezzel kissé ambivalenssé téve viszonyát a földbirtokosnőhöz és családjához. Az árverés utáni ünneplése magányos, de szinte üvöltésig fokozott. Keserűséggel vegyített hévvel oldja meg a jelene- tet. Rövid Eleonóra Dunyasaként energikus, mozdulatai játékosan túlzók, gyakran táncol, nevet a színpadon. Sarlottát Ladik Katalin feszes, határozott mozdulatokkal, kívülállóként játssza. Teatralitása Ljubáéval rokon,

²⁶ SZÜCS, „Cseresznyéskert...”, 47.

²⁷ TOMPA, „Csehov...”, 7.

²⁸ Gerold László így látja Harag György és az újvidéki színészek sikeres együttműködésének okait: „emberként Harag György hihetetlenül jól ismerte a színészeit. Megismerhette őket, mert szinte egész nap velük volt, nemcsak a próbákon, hanem a mindennapi életben is. Ebből következik: tévedhetetlenül tudta, kire mit kell osztani, ki melyik szerepre alkalmas. De tudta azt is, hogyan kell tehetségük legjobb részét előcsalni, hogyan kell kreativitásukat aktivizálni.” GEROLD, „Harag...”, 50.

²⁹ NÁRAY, „A látvány...”, 53.

³⁰ Bicskei István felesége ekkor az erdélyi származású Daróczi Zsuzsa volt.

³¹ TOLNAI, „Harag...”, 127.

³² GEROLD László, „Anton Pavlovics újabb találkozása Harag Györggyel”, *Magyar Szó*, 1979. nov. 25., 12.

mégsem szerves része a csoportnak. Stevan Šalajić³³ egy nehezen mozgó, de igyekvő, Ljubát és családját szerető, azok furcsaságaiba többnyire beletörődő Firszként van jelen a színpadon. Daróczi Zsuzsa Anyája egyszerre naivan gyerekes és az árverés tétjét átérző alakítás, egyszer nagybátyja megnyugtató szavait követeli ki az első felvonás végén, másszor könnyeivel küszködve próbálja megvigasztalni édesanyját a birtok elvesztése után – érezhető, hogy szavai olykor önmaga számára is hamisnak tűnnek. Bicskei István Trofimovként a helyét kereső, „gátlásos, szögletes mozgású, szemüveges, sokszor ködös eszméket hangoztató félszeg, groteszk” öregdiák,³⁴ a homokfutó-jelenetben a távolba szegezett tekintettel, átszellemülten, az elérzékenyülés határán játszik. Gajev Fejes György értelmezésében gyerekes, „érzelgős, erőtlén, akarategyenge, önmagával szembenézni képtelen” ember,³⁵ hangulati állapota a társaságéval rendre diszharmonia-ában áll. Jasát Venczel Valentin gátlástalan, Dnyasával fölényeskedő feltörekvőként formálja meg, aki az első felvonásban még Anyához is megpróbál egy keresetlen mozdulattal közeledni. Ferenczi Jenő (Szimeonov-Piscsik) filozófiáról átélten szónokló, minduntalan kölcsönökért könyörgő, vigyorgó, hadonászó földbirtokos, a színpadon futva közlekedik. Pásthly Mátyás Jephodovja, megnyilatkozásaiban helyenként (lelkességében) hadar, Dnyasa közelségét kitartással keresi, piknik közben a revolverét játékból rászegzezi a lányra. Ábrahám Irén Varja szerepében felelősségteljesen próbál igazgatni, miközben az elmaradó lánykérés miatt egyre feszültebbé válik, a birtok kulcsait és Trofimov cipőjét ugyanolyan hevesen vágja a földre, Lopahinnal folytatott utolsó beszél-

³³ Stevan Šalajić a Szerb Nemzeti Színház színésze, ekkor mint vendég csatlakozik az Újvidéki Színház társulatához.

³⁴ Szűcs, „Cseresznyés kert...”, 48.

³⁵ Uo.

getésük alatt még reményteljes, a férfi távozása után megrendülten felzokog, arcát kendőjébe rejti.

A Szerbiai Dráma művészek Egyesülete 1980-ban Romhányi Ibinek, Bicskei Istvának, Soltis Lajosnak és Stevan Šalajićnak színesi díjat ítelt oda, Rövid Eleonóra alakítását pedig elismerő oklevéllel díjazta. Az előadás ugyanezen évben szerepelt a Vajdasági Színházak Találkozóján, ekkor szintén Romhányi, Bicskei és Soltis térhettek haza díjazottként.

Színházi látvány és hangzás

Harag György nagy hangsúlyt fektet az előadás atmoszférájára, a látvány sok esetben jelentésképző erejére. Gerold szerint a színpadkép Haragnál nem csupán keretelem, hanem a „rendezői koncepció egyik fő hordozója”, valamint „az előadás gondolatiságának színpadi kifejezője.”³⁶ Szűcs Miklós is úgy érzi, a „látvány és a szerkesztés Harag rendezéseiben mindig döntő fontosságú, meghatározó.”³⁷

Harag egy bemutató előtti interjújában is arra utal, hogy az előadásban elválaszthatatlanul összefonódik, egymást teszi szükségessé a hagyománybontó szövegértelmezés és az újszerű színházi látványteremtés:

„A *Cseresznyés kert*et ugyanabban a formában és ambientében mutatjuk be, mint a *Három nővért*. Az előadásnak ez a rendhagyó megoldása szükségessé teszi, hogy másként közelítsük meg a szöveget, mint a hagyományos előadásban. Mivel a színész és a közönség relációja megváltozik a csehovi világ másfajta láttomási (sic!) módot igényel. Azt szeretnénk, ha a fantasztikus realizmus felé tudnánk vinni az előadást, erősen tarkítva vaudeville-ele-

³⁶ GEROLD, „Szivacstalaj... (I.)”, 1277.

³⁷ SZÜCS, „Cseresznyés kert...”, 47.

mekkel. [...] Azt a merész lépést is megtettük, hogy megcsináltuk a *Cseresznyéskertet*, ami nem szokványos az előadások gyakorlatában.”³⁸

A színházi látványon a rendezővel a bukaresti Doina Levița Bocaneti díszlet- és jelmeztervező dolgozott. A trilógia első darabjához, a *Három nővér*hez hasonlóan, a közönség itt is a színpadon kapott helyet,³⁹ a nézőteret a cseresznyéskertet alkotó fák borították, melyek lombjait fehér anyag takarta.⁴⁰ A világítás az előadás alatt egyenletes, a szobák falai nincsenek kiépítve, így egyazon térben zajlik a játék, a valóságúságtól elfordulva, jelzésszerű elemek utalnak a térszerek különböző funkciójára – a bútorok és játékok a gyerekszobát, a szétterített plédek

³⁸ V., „Csütörtökön...”, 15.

³⁹ Franyó Zsuzsanna, az Újvidéki Színház dramaturgja, az 1979/80-as évadot körszínházi évadnak nevezi, mivel a *Cseresznyéskert* és az áprilisban bemutatott *Godot-ra várva* (r. ifj. Szabó István) is „elmosza a nézőtér és a színpad határait”, ez „a térbeli közelség aktív, gondolkodóvá” teszi a közönséget, miközben az előadások témájukban a „kapcsolatok kapcsolatnélküliségét”, az emberiség „cselekvésképtelenségét, vegetálását” helyezik fókuszpontba: „Ha azt akarjuk meghatározni, hogy mi újat hozott az Újvidéki Színház fennállásának hatodik évadjában, megállapíthatjuk, hogy a közönség közvetlen bevonását, témában viszont az elidegenedés motívumát mint a legidősebb problémának megjelenítését.” FRANYÓ Zsuzsanna, „Kapcsolatnélküliség: A körszínházi évadról”, *Üzenet*, 10, 9. sz. (1980): 473–474.

⁴⁰ Az efroszi *Cseresznyéskert* hatása legegységesebben az újvidéki produkció színpadképét elemezve érhető tetten, ugyanis az orosz rendező előadásának látványát is szinte kizárólag a fehér árnyalatai jellemezték és díszletkonstrukciói hasonlóképpen eltértek a csehovi helyszínleírásoktól.

és homokfutó a kirándulás helyszínét, a székek, asztal és a lelógó gyertyacsillárok a fogadószobát jelentik meg. Az első felvonásban a fák között kialakított pátszerű úton érkezik a színre Ljubov Andrejevna és kísérete, s a többi felvonás elején is ebből az irányból lépnek színre a szereplők.

Az előadás kezdetekor Dunyasa, Varja és Lopahin a színen alszanak, miközben a közönség elfoglalja helyét az amfiteátrumszerűen kialakított tér széksoraiban. A hagyományosnál intimebbé szűkített játéktéren a fehér szín uralkodik, közepén a gyerekszoba bútorai először fehér lepel alá rejtve, egy halomban helyezkednek el. Firsz színházi távcsővel kémlel, így várja Ljubov Andrejevna és kíséretét. Később Dunyasa, Firsz és Varja játékosan, kissé kapkodva rendezik el a térben a gyerekszoba tárgyait, egy szekrény, székek, hintaló, sámli, gyerekágy, fehérre festett babák, színes bűgőcsiga kerülnek elő a lepedő alól. A második felvonás uralkodó látványeleme egy homokfutó, melyen először a testvérek foglalnak helyet, majd később Ánya ül fel rá, Trofimovval közös jelenetében, és amelyet a férfi sikertelenül próbál mozgatni, mivel „sem a hely nem elég ahhoz, hogy körbe tudjon menni vele, sem a figura ereje nem elegendő a jelképes tett végrehajtásához, így csak ide-oda tologatja tanácstalanul.”⁴¹ Trofimov szemüvegét Ánya csókjuk alatt a földre ejti, és e tárgyat később a hűgát kereső Varja találja meg.

A harmadik felvonás díszletelemei egy kisasztal terítővel, pezsgőspoharakkal, székek a játéktér szélén és négy gyertyacsillár, melyek a felvonás kezdőjelenetének elején emelkednek a magasba. E tértől a cseresznyéskertet fehér, csipkeszerű vékony függöny választja el.

Ljubov Andrejevnaék távozása után egy fehér vászon ereszkedik le, elzárva az utat a nézőtéri cseresznyéshez. A *Cseresznyéskert* utolsó képeiben a hátrahagyott Firsz bottal,

⁴¹ NÁRAY, „Csehov...”, 33.

hálóingben lép színre, s miután nem tud úrnője után menni, a letakart bútorok közé fekszik – ezzel keretbe kerül az előadás. Felhangzanak a fejszecsapások.

Az első felvonásban a kosztümök neutrális színpalettát mutatnak, a barna, zöld, szürke és a fehér az uralkodó színek, egyedül Jasa tűnik ki lilás öltönyével, és Gajev bársony-hatású, aranyos szegélyű zakója üt el a többiekétől. A jelmezek stílusában a tervező a történelmi hűség látszatára törekedett. A felvonások között jelmezváltás történik, a kiránduláson a testvérpár egységesen hófehérben foglal helyet a homokfutón, a fogadószobát megtöltő szereplők és statisztáló táncosok sötétebb, elegánsabb ruhákat öltenek, a negyedik felvonásban pedig nagyrészt visszatérnek az előadás elején látott kosztümök. Sarlotta Ivanovna mindig nadrágot visel, a mulatságon piros-fehér csíkos bohócnadrágban, arcán erős pirosítóval lép színre.

Az előadás zenéjét a budapesti Orbán Dezső szerezte. Egy, a bemutató előtt megjelent cikk szerint Jámbor Imre zenetanár és növendékei működtek közre az előadás zenei kíséretében.⁴² A zenészek megvilágítatlanul, de egyes alkalmakkor láthatóvá válva, a játéktér mögött, a cseresnyéskertet jelképező térben kaptak helyet, és csak a harmadik felvonás fogadózába léptek be egy rövid időre. Boros Csaba kiemeli,⁴³ hogy a zene Haragnál nem kísérőelem, azt a rendező „szöveg értékével egyenrangú minőségként” kezeli.⁴⁴ A hangzást „absztraháló” eszközként használja Ljubov Andrejevna nosztalgizása és hazaszeretet-kinyilatkoztatása

⁴² V., „Csütörtökön...”, 15.

⁴³ Az újvidéki *Cseresnyéskert* zenei dimenzióját a marosvásárhelyi produkcióéval párhuzamba állítva Boros Csaba tanulmányában elemzi, lásd BOROS Csaba, „Harag György *Cseresnyéskert*-rendezéseinek hangzó költészete”, *Korunk* 33, 9. sz. (2022): 12–23.

⁴⁴ BOROS, „Harag...”, 16.

közben, Gajev és Szimeonov-Piscsik intésére felhangzik „Orbán György melankolikus, töredezett, a cári birodalmat idéző keringője” s „a zene jellege elidegeníti a színpadi jelent, felerősítve a szereplők múltját.”⁴⁵ Az élőzene mellett, mely értelemszerűen a táncjelenelek alatt jelenik meg legtöbbször, a Csehov által elképzelt hangeffektusok – a húrpendülés és a fejszecsapások – is jelen vannak az előadásban.

Az előadás hatástörténete

Bár az újvidéki Csehov-trilógia egyes előadásai, így a *Cseresnyéskert*, saját jogukon is kivívták a kortárs jugoszláviai és magyarországi kritikusok elismerését, mégis gyakran szerves egészként, az Újvidéki Színház profilját alakító, történetének egyik legmeghatározóbb szériájaként hivatkoznak a triptichonra.⁴⁶ Gerold László szerint Harag Újvidéken „színházalapítással felérő sorozatot

⁴⁵ Uo., 14.

⁴⁶ Az intézmény maga is kiemelkedőnek tartja Harag György újvidéki munkásságát, ezt bizonyítva 1994-ben, az Újvidéki Színház húszadik születésnapja apropóján felmerült az ötlet, hogy emléke előtt tisztelegve a színház felvegye a rendező nevét. Lásd K. P., „Harag (neve) Újvidéken marad (?): Az Újvidéki Színház szeretne nevet változtatni: A jubileumi ünnepségen valószínűleg Jeszenszky Géza is részt vesz: Beszélgetés Franyó Zsuzsával, a színház dramaturgjával”, *Magyar Szó*, 1994. jan. 23., 11. A névváltoztatásra nem kerül sor, de a jubileumra kiadott *Az Újvidéki Színház húsz éve* című kötetben egy teljes fejezetet szentelnek Harag Györgynek. Az Újvidéki Színház 50. jubileumára készült *Történet egyszer Újvidéken* című előadás (r. Urbán András, bemutató: 2024. 01. 27.) szintén feleleveníti Harag György Csehov-rendezéseinek emlékét néhány humoros megszólalás erejéig.

rendezett.”⁴⁷ Mivel a trilógia előadásainak kohézióját „a gondolati, a szemléleti ív mellett megannyi részlet, formanyelvi mozzanat, scenikai megoldás, eszköz” adja,⁴⁸ a *Cseresznyéskert*ben is felfedezhetőek a *Három nővérből* átemelt rokon megoldások (például a megszokott játéktér-nézőtér viszony felbomlasztása), és a *Ványa bácsi* fehérségében és a záró jelenetben elhúzott csipkefüggönyökben is visszaköszön a *Cseresznyéskert* egy-egy mozzanata.

Hosszú ideig él színháztörténeti viszonyítási pontként Harag újvidéki munkásságának emléke az egykori Jugoszláviában. 1984-ben például, egy szarajevói MESS-ről⁴⁹ írt tudósításban a cikk szerzője a dubrovnikiak *Cseresznyéskert*-előadását Harag rendezéséhez hasonlítja.⁵⁰

1980-ban az előadást bemutatták a szlovéniai (akkor Szlovén Köztársaság) Vajdasági Művelődési Napokon, 1982-ben pedig az Újvidéki Színház a teljes Csehov-trilógiával vendégszerepelt Szolnokon.⁵¹ Az Újvidéki Televízió 1982-ben a trilógia mindhárom előadását filmre vette.

Harag a Csehov-trilógia után negyedízben dolgozott az újvidéki társulattal, mikor 1983-ban színpadra alkalmazta Kosztolányi Dezső *Édes Annáját* (bemutató: 1983. december

⁴⁷ GEROLD László, „Harag György (1925–1985)”, *Híd* 49, 9. sz. (1985): 1169–1172, 1169.

⁴⁸ GEROLD, „Harag...”, 58.

⁴⁹ A Kis- és Kísérleti Színpadok Szarajevói Szemléje (Festival malih i eksperimentalnih scena Jugoslavije, rövidítve MESS vagy MES) 1960-ban alapított fesztivál, a régió egyik legjelentősebb színházi mustrája. 1993-tól MES Nemzetközi Színház- és Filmfesztivál (Međunarodni teatarski i filmski festival MES) néven ismert.

⁵⁰ G. S., „Huszonötödik MES, Szarajevó Konceptió!? Különtudósítás a *Magyar Szónak*”, *Magyar Szó*, 1984. ápr. 11, 11.

⁵¹ GUELMINO Sándor, „Egy kultúra hírnökeként”, *Magyar Szó*, 1982. okt. 30, 14.

19.), utolsó rendezése az országban, Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája pedig 1984. október 18-án került bemutatásra, szintén Újvidéken.

Harag György 1985-ben Marosvásárhelyen, az Állami Színházban román nyelven ismét megrendezte Csehov *Cseresznyéskert*-jét (bemutató dátuma: június 2.), melyben a dráma újraértelmezése mellett az újvidéki előadás egyes elemei, megoldásai is helyet kaptak.⁵²

Az előadás adatai

Cím: *Cseresznyéskert*. A bemutató időpontja: 1979. november 22. A bemutató helyszíne: Újvidéki Színház. Szerző: Anton Pavlovics Csehov. Fordító: Tóth Árpád. Rendező: Harag György. Díszlet- és jelmeztervező: Doina Levința Bocaneti. Zene: Orbán György. Társulat: Az Újvidéki Színház társulata. Szereplők: Romhányi Ibi (Ranyevszkaja), Daróczi Zsuzsa (Ánya), Ábrahám Irén (Varja), Fejes György (Gajev), Soltis Lajos (Lopahin), Bicskei István (Trofimov), Ferenczi Jenő (Szimeonov-Piscsik), Ladik Katalin (Sarlotta), Pásthly Mátyás (Jepihodov), Rövid Eleonóra (Dunyasa), Stevan Šalajić (Firsz), Venczel Valentin (Jasa). Fellépnek még: Bambach Róbert, Bicskei Elizabetta, Szilágyi Nándor, Bakota Árpád, Takács Imre, Vajda Tibor, Polovina Dušan, Jámbor Imre zenetanár és növendékei.

Bibliográfia

ALA. [Aladics János]. „Színház – színpad nélkül: Szezon eleji beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”. *Magyar Szó*, 1974. okt. 6., 12.

⁵² Lásd NÁRAY István, „*Cseresznyéskert*: Harag György utolsó rendezése”, *Színház* 18, 10. sz. (1985): 16–17.

- BORDÁS Győző. „Mindössze három bemutató: Helyzetjelentés az Újvidéki Színházról”. *Magyar Szó*, 1975. júl. 20., 10.
- BOROS Csaba. „Harag György *Cseresznyés-kert*-rendezéseinek hangzó költészete”. *Korunk* 33, 9. sz. (2022): 12–23.
- BOROS Csaba. „Rendezői koncepció és alkalmazott zene korrelációja Harag György *Vihar*-rendezésében”. *Theatron* 14, 2. sz. (2022): 76–91.
doi: [10.55502/THE.2020.2.76](https://doi.org/10.55502/THE.2020.2.76).
- FRANYÓ Zsuzsanna. „A megalakulásról”. In *Az Újvidéki Színház húsz éve*, összeállította FRANYÓ Zsuzsanna, 14–29. Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994.
- FRANYÓ Zsuzsanna. „Kapcsolatnélküliség: A körszínházi évadról”. *Üzenet* 10, 9. sz. (1980): 473–474.
- G. S. „Huszonötödik MES – Szarajevó Koncepció!? Különtudósítás a *Magyar Szónak*”. *Magyar Szó*, 1984. ápr. 11., 11.
- GEROLD László. „Anton Pavlovics újabb találkozására Harag Györggyel”. *Magyar Szó*, 1979. nov. 25., 12.
- GEROLD László. „Harag György”. In *Az Újvidéki Színház húsz éve*, összeállította FRANYÓ Zsuzsanna, 50–60. Újvidék: Forum Könyvkiadó–Újvidéki Színház, 1994.
- GEROLD László. „Harag *Édes Annája*”. *Színház* 28, 7. sz. (1995): 32–35.
- GEROLD László. „Harag György (1925–1985)”. *Híd* 49, 9. sz. (1985): 1169–1172.
- GEROLD László. „Szivacstalaj, homokfutó... (I.) Harag György triptichonja”. *Híd* 45, 11. sz. (1981): 1273–1299.
- GEROLD László. „Szivacstalaj, homokfutó... (II.) Harag György triptichonja”. *Híd* 45, 12. (1981): 1438–1459.
- GEROLD László. „Színkritikánk a két világháború között”. In *Értekezések, Monográfiák 9. – Jugoszláviai magyar művelődéstörténet*, főszerkesztő SZELI István, felelős szerkesztő BOSNYÁK István, 223–237. Újvidék: A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, 1984.
- GUELMINO Sándor. „Egy kultúra hírnöké-ként”. *Magyar Szó*, 1982. okt. 30., 14.
- K. P. [Kókai Péter]. „Harag (neve) Újvidéken marad(?): Az Újvidéki Színház szeretne nevet változtatni: A jubileumi ünnepségen valószínűleg Jeszenszky Géza is részt vesz: Beszélgetés Franyó Zsuzsával, a színház dramaturgjával”. *Magyar Szó*, 1994. jan. 23., 11.
- KOLTAI Tamás. „Emlékek a jelenből: Két Efrosz-rendezés”. *Színház* 9, 5. sz. (1976): 41–45.
- LÁDI István. „Kapunyitás előtt: Az Újvidéki Színház műsorterve”. *Magyar Szó*, 1975. szept. 7., 10.
- NAGY Béla. „Színház és dramaturgia. (Kiadatlan interjú Harag Györggyel)”. *Tiszatáj* 19, 8. sz. (1995): 78–94.
- NÁNAY István. „»A látvány és a szó szintézisét keresem«: Harag György-pályakép”. *Symbolon* 22 (2021): 39–58.
- NÁNAY István. „*Cseresznyés-kert*: Harag György utolsó rendezése”. *Színház* 18, 10. sz. (1985): 16–17.
- PÁKOVICS Miklós. „Csak a színházra tudok gondolni: Beszélgetés Harag Györggyel, a kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezőjével”. *Népszabadság*, 1980. okt. 31., 7.
- REFFLE Gyöngyi. „Ma este a harmadik Csehov-bemutató az Újvidéki Színházban: *Ványa bácsi*: Harag György a Csehov-trilógiáról”. *Magyar Szó*, 1981. jún. 14., 12.
- SZAKOLCZAY Lajos. „*Cseresznyés-kert*: Az Újvidéki Színház előadása”. *Magyar Nemzet*, 1979. dec. 16., 11.
- SZÜCS Miklós. „*Cseresznyés-kert*: Harag György rendezése Újvidéken”. *Színház* 13, 5. sz. (1980): 47–48.
- TOLNAI Ottó. „Harag újvidéki *Cseresznyés-kertje*”. *Híd* 44, 1. sz. (1980): 126–127.
- TOMPA Gábor. „Csehov, Harag, Efrosz”. *Utunk*, 1985. dec. 6., 7.
- URBÁN János. „Odafigyelni az író mondanivalójára: Beszélgetés Harag György rendezővel”. *Magyar Szó*, 1974. szept. 15., 12.

V. „Csütörtökön bemutató az Újvidéki Színházban: Csehov: *Cseresznyés kert*”. *Magyar Szó*, 1979. nov. 20., 15.

V. D. J. [Vida Daróczi Júlia]. „Egy lehetőség a sok közül”. *Magyar Szó*, 1977. szept. 25., 14.

V. D. J. [Vida Daróczi Júlia]. „Közönségtoborzás, de hogyan? Beszélgetés Németh P. Istvánnal, az Újvidéki Színház igazgatójával”. *Magyar Szó*, 1974. júl. 25., 10.

„Hány ember vagy te?” Mezei Kinga: *Szelídítések*, 2000

GÓLI KORNÉLIA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1998/1999-es évad az Újvidéki Színház 25. jubileumának jegyében zajlott. Az évforduló kapcsán Ács Károly leköszönő igazgató nyilatkozott a sajtónak, felsorolva mindazokat a gondokat, melyekkel a színház a kilencvenes évek végén küzdött. Az épület felújítása és a műszaki infrastruktúra korszerűsítése is a tervek között szerepelt. A beruházások közül a hangosítás fejlesztése művészi értelemben is befolyásolta a színház munkáját:

„mikroportokat szereztünk be – ezáltal a színház maga mögött tudja a zenés színdarabok »megszólalásának« gondját. Ez azért volt fontos, mert a zenés darabokat a közönség igényli. Azt hiszem, a jövőben minden évadban legalább egy komolyabb zenés produkciót műsorra kellene tűzni – az igény létezik, s most már a műszaki kívánalmaknak is eleget tudunk tenni.”¹

A zenés műfaj beemelése az Újvidéki Színház repertoárjába jelentős változás volt a műsorpolitika tekintetében, hiszen megalapításának pillanatában az intézmény elsődleges feladatának a kísérletező, kamarajellelű darabok, mindenekelőtt a 20. század második felében létrejött drámák színre vitelét határozták meg az alapítók azzal a szándékkal, hogy ne veszélyeztessék a szabadkai Népszínház látogatottságát. A szocialista Jugoszlávia szétesése után azonban a kisebbbbségi színházaknak is újra kellett defini-

álniuk helyzetüket és feladatukat. A zenés előadások műsorra tűzésében nem csupán egy műfaji próbálkozást kell látnunk, hanem a háború után Újvidéken maradt kis lélekszámú magyarságnak a megszólítását. Az intézmény vezetősége joggal feltételezte azt, hogy e gesztus által a színház ismét alapvető és elérhető szórakozási, társasági eseményé válhat, mint amilyen 1991 előtt volt. Az ezredfordulón tulajdonképpen a nulláról kellett újraépíteni az Újvidéki Színházat mind a művészi arculat, mind pedig a társulat tekintetében. Az idézett interjúban az igazgató azt is kiemelte, hogy az alapító – a városi önkormányzat – közreműködésének köszönhetően nyolc új munkahely létesült, hét színész és egy dramaturg számára. Ezek a változások lenyomatát adják annak a társadalmi-politikai miliőnek, mely alapvetően befolyásolta a két hivatásos magyar nyelvű vajdasági színház (az Újvidéki Színház és a szabadkai Népszínház) alkotómunkáját a kétezres évek elején. A délszláv háborúk következtében fellépő anyagi és művészi mélyrepülés mindkét színházat érintette. A kisebbségi kulturális intézmények az évezred utolsó évtizedében a fennmaradásért küzdöttek, nem csak az anyagi keretek hiánya, hanem a háború következményeképp megindult elvándorlás miatt is. Franyó Zsuzsanna harminc-hét magyar színészt számol össze, akik a fent említett periódusban elhagyták a Vajdaságot. Távozásukban az volt a legaggasztóbb, hogy nagyjából mindannyian a közép-nemzedékhez tartoztak.

„Egy színház igazán akkor működőképes, ha jelen van minden nemzedéke. Hisz örök igazság, hogy nem játszhat

¹ MIHÁJLOVITS Klára és KONTRA Ferenc, „Évforduló előtt”, *Magyar Szó*, 1998. máj. 31., 13.

minden szerepet mindenki korától nagyon eltérő szerepkörből. Márpedig napjainkban előállott egy olyan színházi paradoxon, amikor a legfiatalabb nemzedék kénytelen eljátszani a legidősebb nemzedék szerepkörét, jobbik esetben a középemzedékét. Ebből a tényből, vagyis abból, hogy nincs középemzedékünk, az következik, hogy még jó ideig nem lesz idős korosztály sem. Ilyen körülmények között egyre nehezebb lesz majd színházat csinálni.”²

Még egy fontos változás történt a jubileumi évben az Újvidéki Színházban; 1998 decemberében igazgatóváltásra került sor. Az évadot megtervező és elindító Ács József helyére Vicsek Károlyt nevezte ki Újvidék város képviselő-testülete. Vicsek igazgatói tevékenysége alatt az Újvidéki Színház ismét bekerült a szerbiai és magyarországi szakmai köztudatba. Az ő nevéhez fűződik az első Vajdasági Magyar Drámaíróverseny³ megrendezése, valamint az intézmény társadalmi szerepvállalásának hangsúlyozása a NATO-bombázások valamint a 2000-es kormányellenes tüntetések idején. Fontos kiemelni, hogy az új igazgató teret és lehetőséget biztosított a pályakezdő művészek szárnypróbálgatásainak. Ennek köszönhetően jöhetett létre a *Szelídítések* című előadás is Mezei Kinga rendezésében. Számtalan díj, vendégszínház és a szerb színházi szakma el-

² FRANYÓ Zsuzsanna, „Rekvium eltávozott színművészeink középemzedékéért”, in *Fészekhagyó vajdaságiak*, szerk. GÁBRITYNÉ MOLNÁR Irén és MIRNICS Zsuzsa, 247–249 (Szabadka: Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 2001), 248.

³ A Magyar Dráma Napjának megünneplésére létrehozott rendezvényen három szerző az aznapi *Magyar Szó* napilap egyik kalapból kihúzott címe által inspirálódva, egyetlen nap alatt ír drámát, melyet három rendező a következő napon színpadra állít.

ismerő kritikái bizonyítják, hogy Vicseknek valóban sikerült újra talpra állítani az intézményt. Gerold László is ezt hangsúlyozza a *Magyar Szó*ban megjelent összefoglalójában:

„[az elmúlt] másfél-két évadban magához tért, s kivirágzott a néhány évadon át csendesen vajúdó Újvidéki Színház. Kiváló előadások (*Cselédek*, *Emigránsok*, *Medeia tükre*, *Ezredik játszma vége*, *Hat szereplő szerzőt keres*, *Pisti a vérzivatarban*, *Szelídítések*) születtek, kezdő, de máris remek színészeket (Csernik Árpád, Nagypál Gábor, Balázs Áron, Szorcsik Kriszta, Mezei Kinga, Krizsán Szilvia stb.) ismerhettünk meg, akik nem csak játszani tudnak, rendezni is képesek, és nagyszerű sikerekről értesültünk. A Vajdasági Hivatásos Színházak Találkozója⁴ háromszor, a Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja⁵ kétszer, a Sterija Játékok⁶ egyszer volt a fiatal, de elhivatott együttes sikereinek színhelye.”⁷

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Sziveri János *Szelídítés* című Saint-Exupéry-parafrazisa⁸ csupán kiindulópont volt Mezei

⁴ A Vajdasági Hivatásos Színházak Fesztiválja (Festival profesionalnih pozorišta Vojvodine) egyike a legelső színházi szemléknek a régióban, 1947 óta létezik.

⁵ A Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválja (ma: Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja) 1989 óta évente megrendezésre kerülő színházi találkozó.

⁶ Az 1956-ban alapított színházi fesztivál célja a nemzeti (jugoszláv, később szerbiai szerzők) drámairodalom alkotásaiból készült színházi produkciók megmértetése.

⁷ GEROLD László, „A *Szelídítések* fogadtatása a szerb sajtóban”, *Magyar Szó*, 2000. júl. 15., 9.

⁸ A szerző Antoine de Saint-Exupéry és René Magritte szellemének ajánlja művét.

Kinga rendező és Gyarmati Kata dramaturg számára, hiszen az 1990-ben fiatalon elhunyt vajdasági költő teljes, lezárt életműve képezi tulajdonképpen a *Szelídítések*⁹ című előadás szövegének alapanyagát. Sziveri elsősorban az Új Symposion folyóirat körüli kultúrpolitikai botrány miatt került a figyelem középpontjába, melynek következtében menesztették főszerkesztői állásából és – felismerve rendkívüli tehetségét – egyedül a szabadkai Népszínház akkori igazgatója, Ljubiša Ristić volt hajlandó alkalmazni mint dramaturgot. Itt mutatták be először *Szelídítés* című dramaturgus költeményét Lality István¹⁰ rendezésében, 1987-ben.¹¹ Az életműben egyértelműen tetten érhető, hogy a színházhoz kapcsolódó munkának köszönhető a dramaturgus művek és hangjátékok felé fordulás. Ezekben a szövegekben újraíródnak, dialógusba kerülnek egymással Sziveri korábbi költeményei. Hasonló elv mentén gondolja újra a fűzi tovább a *Szelídítést Szelídítések* Mezei Kinga és Gyarmati Kata, felhasználva a teljes életművet, felvázolva egy szimbolikus életutat a születéstől a halálig. A dramaturgiai beavatkozást és az eredeti műtől való elrugaszkodást a Sziveri-szöveg és az előadás szereplői közötti eltérés is szemlélteti. Az előbbiben a Repülő emberke, a Kisoróka

⁹ A többes szám is jelzi, hogy átdolgozásról, kibővítésről van szó.

¹⁰ Lality István (1957–2022) rendező, író, festőművész. A szabadkai Népszínház rendezője volt. 1987-ben Döbrenyi Dénes színművészzel megalapították a Nyári Mozi Színházi Közösséget, mely az egyetlen vajdasági független professzionális társulat. Lality a kilencvenes évek elején a Dominikai Köztársaságba költözött, ahol festőművész és galelista lett.

¹¹ Később, 1988-ban a *Jámbor koponyák* (R. Csizmadia Tibor) című művét állították színpadra, majd a költő halálát követően *SZ. J. – Élet és idő* címmel készített összeállítást Sziveri műveiből Ljubiša Ristić rendező.

(Táncosnő), a Szelíd női hang, a Dühödt férfihang, a Közömbös hang és a Dalnok szólalnak meg. Felsorolásuk után a szerző a következő megjegyzést teszi:

„KISRÓKA tkp. REPÜLŐ EMBERKE társa – tánccal és mozgással követi *némán* annak játékát. A HANGok magnóról hangoznak el, de árnyékként a színen is megjelenítődnek, azzal, hogy SZELÍD NŐI HANG lényegében KISRÓKA elidegenült hangja. A DALNOKnak összekötő szerepe van színtér és nézőtér között. Lanton kíséri énekét, miközben a közönség között sétál.”¹²

Sziveri ebben az oratorikus jellegű művében lírai nyelven próbálja érzékeltetni az identitás képlékenységet, a lét és nemlét közötti definiálhatatlan állapotot. A repülés, a köztetes állapotban való létezés a mű visszatérő motívuma.

A Mezei Kinga és Gyarmati Kata által megalkotott előadásszövegnek a Kalapos férfi, a Kalapos nő, az Emberke, a Mázsás bácsi, Feri, Narancs mama és a Kisoróka a szereplői. Narancs mama alakját a szerző első kötetében, a *Szabad gyakorlatok*ban (1977) található narancs-ciklus inspirálta. Míg Sziverinél az auditív érzékelés határozza meg a szereplőket, az előadásszövegben a vizualitásra helyeződik át a hangsúly. A *Szelídítések* fragmentált szerkezetében a költemények mellett a Kalapos férfi és a Kalapos nő, Feri és a Mázsás bácsi valamint az Emberke és a Kisoróka kettősei, a zene és a mozgás kompozíciói szerveződnek jelentésképzővé, így a befogadói értelmezés nem a verbalitás talaján nyugszik, hanem a szöveg, képek és hangok asszociációs rendszerében jön létre. En-

¹² SZIVERI János, „Szelídítés”, in SZIVERI János, *Művei*, szerk. REMÉNYI József Tamás, 283–294 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2011), 284. Kiemelések az eredetiben.

nek jelentőségére mutattak rá a szerb ajkú kritikusok is:

„Ez az egységes és provokatív előadás egyszerre tekinthető a költői opus előtti tisztelgésnek és a színház lényegét megismerni kívánó lázas kutatásnak. Maguk mögött hagyva a színház sztanyiszlavszkiji hagyományát vállalkoznak az artaud-i kísérletre, melyben a szó mozdulat, vizuális jel, absztrakt kép lesz.”¹³

Különösen fontos a következő visszajelzés, mely aláhúzza, hogy az előadás vizuális és zenei világa tökéletesen értelmezhető a verbális eszközök nélkül is. „A *Szelídítések* érte- se nem ütközött nyelvi akadályokba, jóllehet a színészek anyanyelvükön, magyarul, szó- lalnak meg, de a színpadon a zene, a moz- gás, a fény és más színpadi megoldások, jel- képek »beszéltek«.”¹⁴

A rendezés

Mezei Kinga 1999-ben végzett az Újvidéki Művészeti Akadémia színész szakán, Hernyák György és László Sándor osztályá- ban. A színházi előadásra mint összművé- szeti alkotásra tekint. A *Szelídítésekben*, első kőszínházi rendezésében – ahogyan azóta is – a zene, a képzőművészet és a költészet összjátékával, egymásra gyakorolt hatásával kísérletezik. Ahogyan későbbi előadásában, itt is asszociatív módon kezeli az irodalmi alapanyagot. Elsősorban a zeneiség és a lát- vány felől közelít, amikor létrehozza a szín- házi esemény szerkezetét. Mindenekelőtt képekben gondolkodik, és teljesen mellőzi a cselekményközpontú dramatikus színház szabályszerűségeit. A jelenetszerkesztés a már említett oratorikus struktúrát követi,

¹³ Milan Živanović szavait idézi GEROLD, „A *Szelídítések* fogadtatása...”, 9.

¹⁴ Z. T. Mirkovićot idézi uo.

melyet nem csupán az élőzene határoz meg, hanem a folyamatos mozgás is. A mozgás- kompozíciók hasonlóan asszociatív jellegű- ek, mint a tér- és a tárgyhasználat, ahogyan ezt Branislava Opranović újságíró is kiemeli: „Mezei Kinga elkerülte azt a veszélyt, hogy illusztrálja Sziveri János költészetét, ehelyett ezzel a költészettel egyenrangú párhuzam- os, vele korrespondáló világot teremtett – mozgással, zenével.”¹⁵ Ebben a színpadi vi- lágban a különböző művészi kifejezőmódok nem csupán találkoznak, hiszen folyamato- san tetten érhető a lírai és a groteszk elemek termékeny feszültsége. E tekintetben a *Sze- lídítések* megoldásai hasonlóságot mutatnak Nagy József mozgásszínházának formanyel- vével is:

„az eszközök minimalizálása, a szerep- lők és a tárgyak szerves összetartozá- sa, a groteszkre stilizált alakok [mind a Nagy József-i színház vonásai]. De an- nak ellenére, hogy elsősorban a szín- padi nyelv gazdagsága, a színészi ügye- ség és energia érdemel figyelmet, tud- ni kell, hogy ezek a tényezők nem ön- célúak, hanem segítségükkel néhány kivételesen hatásos érzelmi pillanat fogalmazódik meg” – hangsúlyozza Ivan Medenica.¹⁶

Az öltönyös, kalapos figurák megjelenésé- ben szintén felismerhetőek az ugyancsak vajdasági származású koreográfus állandó szereplői, de a kalapokkal történő játék Be- ckett csavargóira is emlékeztet. A Mázsás bácsi és Feri között zajló hierarchiaharc Lucky és Pozzo párosát idézi fel. Kettejük se veled, se nélküled kapcsolatát a rendező humorforrásként használja az előadásban. A szárítókötél körül kerekedő vitájuk mégis morbid végikifejlettel zárul. A jelenet vers- részlettel kezdődik (*Ingyencirkusz Mák Feri-*

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

nek),¹⁷ a Mázsás bácsi kioktató hangnemben, a testi fenyítést sem mellőzve inti rendre a túlbuzgó Ferit, majd a színpad mélyéből előkerül egy szárítókötél, rajta a felcíptetett ruhákkal. A levegőben lengő, száradó ruhák a fent és lent közé rekedt létezés tárgyi metaforái. A két szereplő megpróbálja elhelyezni, felfüggeszteni, kifeszíteni a kötelet a játéktérben, de nem tudnak egyezsége jutni, hol lenne a megfelelő hely. A mozgáskompozíciók során a díszletelemek pozícióját is megváltoztatják a térben. A különböző méretű székekből lépcsőt építenek az asztal mellé. Végül Feri találja meg a kötél ideális helyét, a proscénium egy pontján rögzíti, majd alá helyez egy alacsony széket. A Mázsás bácsival a kötél mögé állnak, majd kirúgják a széket és keresztet vetnek. Az akasztás, azaz kivégzés egy életrajzi eseményt idéz fel. Arra utal, ahogy a hatalom ellehetetlenítette Sziveri Jánost és az Új Symposion szerkesztőségének szinte valamennyi tagját. A Kertész Imre Intézet honlapján megtekinthető egy fotó, rajta három alakkal: balról Sziveri, középen Balázs Attila, jobbról a jelenetkezdő vers címzettje, Mák Ferenc.¹⁸ (Mindannyian a szerkesztőség egykori tagjai.) Balázs épp összekötözi a másik két író nyakkendőit. A fent leírt eseménysort ez a fotó is inspirálhatta, hiszen Mezei Kinga rendezői gyakorlatának éppen ez a legjellegzetesebb vonása: a különböző művészeti ágak felől érkező benyomások, intuíciók, ötletek színpadra alkalmazása. A színházi jelek harmóniájára törekszik, ezért elutasítja azok hierarchiáját.

¹⁷ „Arcomat kezemet habfehér / hamu fedí / elpatkolhatunk a jólétben egyszer / még mi is Feri / De mielőtt kinyiffanok sír / kövembe kevélyen belevésem / SZIVERI JÁNOS VOLTAM / EZ VOLT BÜNTETÉSEM”

¹⁸ sz. n., „Sziveri János. 1981–1982.”, *Kertész Imre Intézet*, hozzáférés: 2024.05.01, <https://www.kerteszintezet.hu/sziveri-janos/sziveri-janos-eletrajz/v/326/>.

Színészi játék

„Kollektív színházi tett...” – írja Gerold László az előadásról.¹⁹ A színészi munkát precízen megkomponált kooperáció jellemzi. A kezdetben még kocsmában lézengő öltönyös alakok egy idő után másféle minőségükben mutatkoznak meg a színen. A Kalapos férfi (Balázs Áron) és a Kalapos nő (Szorcsik Kriszta), valamint az Emberke (Nagypál Gábor) és a Kistróka (Mezei Kinga) a férfi-nő kapcsolat különböző variációit jelenítik meg, míg Feri (Szabó Attila) és a Mázsás bácsi (Magyar Attila) valamiféle ellentmondásos barátság dinamikáit, illetve az okos bohóc és a buta bohóc kettősének sztereotípiáit építik bele játékukba. A rendezői koncepciónak megfelelően csak Narancs mama (H. Faragó Edit) marad kívülálló, aki „egészen más hangon, más stílusban más formában szólal meg,” más színészi jelrendszert használ, mint partnerei.²⁰ Gerold László szerint

„puszta jelenlétével is figyelmeztet a színpadon felvillanó [...], mindannyiunk életében megisméltlődő pillanatok parányiságára és végtelenségére, mondhatnánk, örökkévalóságára: a Létre, amibe [ugyanúgy] beletartozik a halál is, nem csak a születés, a szerelem, a mámor, vagy két ember (férfi és nő, apa és fiú) kapcsolata, akárcsak – történetesen éppen, de semmi esetre sem véletlenül – egy kocsmái közösség.”²¹

A kritikusok egybehangzóan dicsérik és üdvözlik a lelkes fiatal társulatot és aláhúzzák

¹⁹ GEROLD László, „Léthuzatban (Sziveri János: *Szelídítések*)”, *Híd* 64, 5. sz. (2000): 333–335, 334.

²⁰ KOPILOVITY Hajnalka, „Egy gyönyörű költői est: Egy fiatal alkotó letette névjegyét: Nánay István színikritikus nyilatkozik a *Szelídítések*ről”, *Magyar Szó*, 2000. dec. 14., 11.

²¹ GEROLD, „Léthuzatban...”, 334–335.

azt a rendkívül pontos összjátékot, mely a régió színházi együtteseire nem kifejezetten jellemző. Szinte egyedüli problémaként merül fel, hogy a csaknem „állandó, sokszor gyors tempójú mozgás, az olykor nehéz, akrobatikus lengés stb. közben elhangzó szövegmondás olykor megsínylette a nagyot akarást: halkká, követhetlenné, másodrangúvá vált.”²²

Az Újvidéki Színház színészegyüttesének tagjain kívül Szabó Attila, a színház fiatal kellemese is szerepet kapott az előadásban. Esetében olykor érzékelhető a színpadi tapasztalat hiánya, főként a dikció terén. A többi szereplő a szövegmondás, az ének és a színpadi mozgás technikai követelményeinek tekintetében is kiemelkedő alakítást nyújt.

Színházi látvány és hangzás

Az üres színpad mélyében foglalnak helyet a zenészek, akik mindvégig követik az előtérben zajló játékot. Jelenlétükkel nem befolyásolják a cselekményt, de mégis érezhető a színesi játék és a zenei futamok tökéletes összhangja. A zenei hatás nem aláfestő vagy kiegészítő, hanem szerves része a színpadi eseménynek.

A játéktér tetejét ejtőernyőszerű anyag borítja be, szimbolikusan megakadályozva így a felrepülés lehetőségét. Saint-Exupéry pilótájának elveszettségét, a földet ért, de tétova ember asszociációját idézi elő a nézőben ez a díszletelem. A sötét színpadon egy-egy fénycsóva világítja meg a pillanatokra megjelenő szereplőket. „Csontkopár ez a hely” – mondja az Emberke, s valóban csak percekkel később népesül be a tér, mikor a szereplők összetalálkoznak a biztonságot nyújtó közösségben, azaz a kocsmában. A

²² JÓDAL Rózsa, „(Vers)szelídítések: Az Újvidéki Színház negyedik bemutatójáról”, *Magyar Szó*, 2000. ápr. 20., 10.

többször visszatérő kocsmai miliő díszletelemei az asztal és néhány különböző méretű szék, melyeket a szereplők hoznak be magukkal pontosan megkomponált mozgássor aktusaiként.

A színpadon jelenlévő folyamatos mozgás nem csupán a színészek táncmozdulatszerűen rögzített mozdulatainak, hanem a húzókra függesztett trapézszerű csöveknek is köszönhető, melyek olykor hintaként funkcionálnak, szimbolizálva ezzel a föld és az ég közötti lebegést. A felfüggesztett csövek nyílásaiban apró világítótestek vannak, melyek csodálatos imitációját nyújtják a csillagos éjszakának, ezzel utalva Sziveri János egyik leghíresebb versének, a *Bábelnek* a kezdősorára: „Lengő lófejek a csillagok”.

Narancs mamát és a Kisrókát kivéve valamennyi szereplő öltönyben és kalapban van. A pasztelles árnyalatokat és a szürke szín dominanciáját Narancs mama sárga, krinolin jelmeze töri meg, ezzel is hangsúlyozva, hogy a megjelenített viszonyrendszereken kívül helyezkedik el, de hozzá kapcsolódik a kezdet és a vég, a születés és a halál. Ő indítja útjára a Kisrókát, majd az előadás végén ő viszi magával Kisróka élettelen testét. Szimbolikus összetartozásuk jeleként is értelmezhető, hogy a Kisróka jelmezében is a narancssárga szín dominál.

A visszafogott színhasználat következtében az előadás egyik jelenete különösen hangsúlyossá válik. A Kalapos nő zakója alatt sárga színű felsőt rejteget (valójában egy sárga színű anyagot, amit többször a mellkasa köré tekert), melytől a Kalapos férfi szabadítja meg. A kiszabadított, láthatóvá tett női test érzékisége új tartalommal tölti meg a két szereplő viszonyát.

Az előadás hatástörténete

A *Szelídítések* számos szerbiai és magyarországi fesztiválon szerepelt nagy sikerrel. A kisvárdai Határon Túli Magyar Színházak Fesztiválján a legjobb előadás díját, a gödöl-

lői 12. Országos Stúdiószínházi Találkozón pedig a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának fődíját érdemelte ki. Mezei Kingát 2001-ben Sziveri János-díjjal tüntették ki. A 2000-es évi Sterija Játékok versenyprogramjába is beválogatták a produkciót, ahol Mezei Szilárdnak a zenéért, Szorcsik Krisztának és Nagypál Gábornak pedig a színpadi mozgásért ítélte díjat a szakmai zsűri.

1993 óta először történt meg, hogy az Újvidéki Színház előadása bekerült a Sterija – az egyik legrangosabb szerbiai színházi találkozó – versenyprogramjába.²³ Ez a játékalkalom ismét felkeltette a szerb színházi szakma érdeklődését a magyar nyelven játszó színház iránt. Ennek jelentőségét Ivan Medenica, színházi szakíró, egyetemi tanár méltatta a fesztivál Közlönyében:

„társadalmi és művészi szempontból egyaránt, általában a rendezvény jövőjét illetően tekinthető meghatározónak a *Szelídítések*. Amikor társadalmi szempontot említek, arra gondolok, hogy mindössze öt percre nyire a Szerb Nemzeti Színháztól, ahol ez a fesztivál zajlik, ilyen színházi esemény történik, ilyen jelentős művészi projektum létezik, s mi erről semmit sem tudunk. Gondolom, talán ebben az országban is eljön az idő, amikor a kulturális értékek közötti különbségek egymás jobb megismerését segítik, s nem megosztottságot eredményeznek, nem a nemzeti azonosságtudat kutatásába való bezárkózáshoz vezetnek. Kell az azonosságtudat, de nem köldöknéző formában, hanem hogy önmagunkat párhuzamba állíthassuk másoknak a miénkhez hasonló, attól különböző szellemi értékeivel, azokéval, akik itt élnek velük. Ezért gondolom, hogy az Újvidéki Színház előadásának műsorba ik-

²³ 1993-ban a *Lappangó* című előadással szerepeltek a fesztiválon (r. Merő Béla).

tatása [...] hozzájárulhat ahhoz, hogy egy nemzeti fesztivál felülbírálja a nemzeti hagyományhoz való viszonyt.”²⁴

A *Szelídítések*, majd később a *Pác*²⁵ című előadás rendkívül pozitív fogadtatásának eredményeképp Mezei Kingát a belgrádi Népszínház is vendégrendezőnek hívta 2004 tavaszán.²⁶ Mezei munkáját a mai napig az a színpadi összművészeti játék jellemzi, mely már a *Szelídítések*ben is megjelent. Számos korábbi előadása után a közelmúltban egy trilógiával lépett közönség elé, melynek darabjai a költészet és képzőművészet összefonódásából jöttek létre. Az *Éjjel*ben (2019) Pilinszky János és Mezei Erzsébet, az *Élőhomokban* (2021) pedig Tolnai Ottó és Petrik Pál alkotásai kerültek dialógusba, majd a trilógia harmadik részében, a *Hidegpróba* (2023) című előadásban a rendező ismét Sziveri János verseinek keserűen ironikus világából inspirálódott, s ezt ötvözte Benes József képeivel.

Az előadás adatai

Cím: *Szelídítések*. Bemutató dátuma: 2000. április 13. Bemutató helyszíne: Újvidéki Színház, Újvidék. Rendező: Mezei Kinga. Szerző: Sziveri János művei alapján Mezei Kinga és Gyarmati Kata. Dízlettervező: Mezei Kinga. Jelmeztervező: Janovics Erika. Dramaturg: Gyarmati Kata. Zeneszerző: Mezei Szilárd. Színpadi mozgás: Nagypál Gábor és Szorcsik Kriszta. Rendezőasszisztens: Gyarmati Kata. Társulat: Az Újvidéki Színház társulata Színészek: Balázs Áron (Kalapos férfi), Szorcsik Kriszta (Kalapos nő), Nagypál Gábor (Emberke), Magyar Attila (Mázsás bá-

²⁴ GEROLD, „A *Szelídítések* fogadtatása...”, 9.

²⁵ Hamvas Béla *Karnevál* című műve alapján (Újvidéki Színház, 2002.)

²⁶ A belgrádi Népszínház kisszínpadán *Tišina treznih (Józanok csendje)* címmel rendezett előadást Csáth Géza művei alapján.

csi), Szabó Attila (Feri), H. Faragó Edit (Narancs mama), Mezei Kinga (Kisróka). Zeneszek: Koberszky Márta (fuvola), Robert Nadj (brácsa), Mezei Szilárd (brácsa), Rind Anzelm (cimbalom), Ištvan Čik (ütőhangszerek).

Bibliográfia

FRANYÓ Zsuzsanna. „Rekviem eltávozott színművészeink középnemzedékéért”. In *Félszekhagyó vajdaságiak*, szerkesztette GÁBRITYNÉ MOLNÁR Irén és MIRNICS Zsuzsa, 247–249. Szabadka: Magyar Tannyelvű Tanítóképző Kar, 2001.

GEROLD László. „A Szelídítések fogadtatása a szerb sajtóban”. *Magyar Szó*, 2000. júl. 15., 9.

GEROLD László. „Léthuzatban (Sziveri János: *Szelídítések*)”. *Híd* 64, 5. sz. (2000): 333–335.

JÓDAL Rózsa. „(Vers)szelídítések: Az Újvidéki Színház negyedik bemutatójáról”. *Magyar Szó*, 2000. ápr. 20., 10.

KOPILOVITY Hajnalka. „Egy gyönyörű költői est: Egy fiatal alkotó letette névjegyét: Nánay István színikritikus nyilatkozik a Szelídítésekről”. *Magyar Szó*, 2000. dec. 14., 11.

MIHÁJLOVITS Klára és KONTRA Ferenc. „Évforduló előtt”. *Magyar Szó*, 1998. máj. 31., 13. sz. n. „Sziveri János. 1981–1982.”. *Kertész Imre Intézet*. Hozzáférés: 2024.05.01. <https://www.kerteszintezet.hu/sziveri-janos/sziveri-janos-eletrajz/v/326/>.

SZIVERI János. „Szelídítés”. In. SZIVERI János, *Művei*, szerkesztette REMÉNYI József Tamás, 283–294. Budapest: Gondolat Kiadó, 2011.

„Nevelhettem volna magamat simulékonyabb emberré”. Telihay Péter: *Molière. Képmutatók cselszövése*, 2006

TÁBOROSI MARGARÉTA

Az előadás színházkulturális kontextusa

„A lázadás, tudod, a művészember keresztje. Mert kiből is lesz művész? Abból az emberből, akinek alapvetően baja van a világgal” – nyilatkozta Kovács Frigyes a *Molière – Képmutatók cselszövése* című előadás bemutatója kapcsán.¹ 2006 tavaszán a közélet és a fikció eseményei egymásra íródtak Szabadkán. A produkció próbafolyamatával egyidőben Kovács a Népszínház Magyar Társulatának művészeti igazgatójaként egy „abszurd dráma” főszereplője lett. A premier szinte egybesett botrányos leváltásával. A kiteljesedése csúcán lévő színházi társulat éléről egy hónappal az évadzárás előtt menesztették. A színház főigazgatónöje – a városi hatóságok kérésére – még mandátumának lejártá előtt írta ki helyére a pályázatot, és ez nyílt konfliktust eredményezett az önkormányzat és a társulat között.

Kovács Frigyes, az első Újvidéken végzett színészgeneráció tagja ekkor már közel harminc éve próbálta ráébreszteni a Vajdaság magyar nemzetiségű döntéshozóit arra, milyen jelentős hatása van a színháznak a tartományi magyarság identitásának megerősítése szempontjából. 1978-ban alapította meg Hernyák Györggyel a Tanyaszínház nevű, magyar nyelven játszó, falujáró vándorszínházat, amikor még semmilyen magyar érdekszervezet, párt vagy civil egyesület nem működött az akkori Jugoszláviában. Épp ezért érezte szükségét annak, hogy az előadásokkal járó gyülekezési alkalmak során közösséggé formálja a magyar nemzetiségű

polgárokat a lakosság számukat tekintve zsugorodó falvakban és tanyasorokon.² Ljubiša Ristić szabadkai igazgatói kinevezése³ után két évvel, 1987-ben Kovács a Vajdasági Színművészek Egyesületének támogatásával indította el a Tájszínházat Topolyán. Az alapítótagok elmondása szerint az intézmény létrehozását a hiányérzetük motiválta, mivel a szabadkai Népszínház, melynek feladata többek között a tájolás lett volna, inkább az országos szintér felé orientálódott, elhanyagolva a vajdasági kistelepüléseket.⁴ A Tájszínház együttese mindössze egyetlen előadást mutatott be – mely csak hét-nyolc játékkalkalmat élt meg – majd támogatás hiányában megszűnt. Kovács, aki az első vajdasági magyar pártnak, a VMDK-nak is alapító tagja volt,⁵ 1994-ben felvetette a Kosztolányi Dezső Színház megalapításának ötletét,

² Lásd OLÁH Tamás, „The Self-Definitions of the Hungarian Minority in Vojvodina in the Performances of the Tanyaszínház (Grange Theatre)”, *Theatron* 17, 4. sz. (2023): 53–61, doi: [10.55502/the.2023.4.53](https://doi.org/10.55502/the.2023.4.53).

³ Lásd OLÁH Tamás, „»E tér lesz otthonom«: Kollektív identitásképzés Ljubiša Ristić *Madách-kommentárok* (1985) című rendezésében”, in *A szerb-magyar kulturális kapcsolatok történetéből 3. / Iz istorije crpsko-mađarskih kulturnih veza 3.*, főszerk. FARAGÓ Kornélia, 243–257 (Újvidék: Szerb Matica, Irodalom- és Nyelvtudományi Osztály, 2023), 243–244.

⁴ b-e, „Tájszínház-vándorszínház”, *Magyar Szó*, 1987. nov. 17., 15.

⁵ LUKÁCS Melinda, „A király komédiása és a hatalmi harcok”, *Képes Ifjúság*, 2006. máj. 17., 16.

¹ KREKITY Olga, „...lelkében mi gondolat lakik...”, *Hét Nap*, 2006. nov. 29.

hogy az új intézmény „a hagyományos magyar színjátszás mentsvára” lehessen.⁶ A megvalósítást a politikai döntéshozók végül Soltis Lajosra bízták, de miután Soltis Magyarországra emigrált, mégis Kovácsnak kellett tovább kilincselnie, hogy 1994 októberében végre megnyílhasson az új, városi alapítású kamaraszínház, az ország harmadik magyar nyelven játszó hivatásos színháza. Ám nagy álmát, a Délvidéki Magyar Nemzeti Színház létrehozását végül nem sikerült megvalósítania. „Szükség van a Délvidéki Magyar Nemzeti Színházra a vajdasági magyar ember önbecsülése, ittmaradása, megmaradási szándékának erősödése miatt. A nemzeti színháznak kisugárzása van” – nyilatkozta még leváltása után is.⁷

Kovács Frigyes 1997 szeptemberében választották meg a Népszínház Magyar Társulatának vezetőjévé, és mindössze három színesszel kezdte meg a társulatépítést. (Ljubiša Ristić igazgatása, és az összevont szerb-magyar, multikulturális együttes tíz évig tartó fennállása alatt a magyar nemzetiségű színészek jelentős része elhagyta a színházat.) Kovács átgondolt koncepcióval és odafigyeléssel közösséget kezdett építeni, és fiatalokat szerződtetve 17 főszerepére duzzasztotta a társulatot.⁸ (Így került az intézménybe G.

Erdélyi Hermina, Kalmár Zsuzsa, Katkó Ferenc, Mess Attila, Pesitz Mónika, Ralbovszki Csaba, Pálfi Ervin és Szőke Attila, akik később a társulat meghatározó színészegységeivé váltak.) Társulatvezetői indulása után egy évvel heves vitát váltott ki Gubás Jenő, nyugalmazott fogorvos írása, mely *Nemzetvesztés, avagy a jugoszláviai magyar értelmiség árulása* címmel jelent meg a Magyar Szó napilapban, és a Népszínház műsorpolitikáját vette górcső alá. A téma kapcsán a Városi Könyvtár olvasótermében egy vitaestet is tartottak a Szabad Líceum keretei között.⁹ (A Magyar Társulat vezetője és művészei mellett meghívott vendégként jelen volt Siflis Zoltán községit¹⁰ művelődési titkár, a Népszínház igazgatóbizottságának későbbi el-

ha nyomaszt valami. Igazgató koromban egyfolytában nyomasztott a felelősség. [...] Nem szerettem, de kénytelen voltam csinálni, mert nem volt más. Felnőtté kellett válni hirtelen színházcsinálás tekintetében.” HUSNYÁK Andrea, „Kovács Frigyes, színész”, *Szubjektív*, Pannon RTV, 17. perc, hozzáférés: 2024.05.01,

<https://pannonrtv.com/tv/szubjektiv/szubjektiv-kovacs-frigyes-szinesz>.

⁹ A Szabad Líceum fontos rendezvénysorozat volt Szabadkán, melyet a háborútól sújtott kilencvenes években Vajda Gábor indított el és vezetett. Elsősorban irodalmi esteket, író-olvasó találkozókat tartottak. L.M. [LUKÁCS Melinda], „Írók és olvasók találkozóhelye”, *Magyar Szó*, 2023. szept. 7., hozzáférés: 2024.05.01,

<https://www.magjarszo.rs/kultura/a.295304/Irok-es-olvasok-talalkozohelye>.

¹⁰ Ez a kifejezés a magyarországi terminológiában a járásnak felelne meg. Általában egy várost és a hozzá tartozó kisebb településeket magába foglaló közigazgatási egységet jelöl.

⁶ BRESTYÁNSZKI BOROS Rozália, *Decennium: A szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1995/1996–2004/2005* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2005), 12.

⁷ MIHÁLYI Katalin, „Szenvedély és minőség”, *Magyar Szó*, 2006. jún. 24–25., 11.

⁸ „Nem voltak 10–20–30 évvel idősebb kollégák, akikhez lehetett volna igazodni, valamiféle útmutatást kérni adott esetben vagy a dilemmáimmal lehetett volna kihez fordulni. Az előttem lévő generáció addigra elment, eltűnt, meghalt. Ez egy stresszes állapot volt, amikor rájöttem, hogy vezetői feladatot kell vállalni. Hogy ezt el kell vállalni! Nem szívesen vállaltam. Én tulajdonképpen nem szeretek igazgató lenni, mert nem szeretem,

nöke is.)¹¹ Gubás nem a színházi előadások színvonalát minősítette negatívan, hanem a repertoárt, amelyből hiányoztak a magyar drámaművészet alkotásai, és szerinte nem kötődött kellőképpen a magyar kultúrához és hagyományokhoz.¹² A szerző bírálta, hogy a külföldi írók műveiben szó sincs a magyarság gondjairól „pedig többször elhangzott már különböző fórumokon, hogy csak azzal tudunk hatni a világban, ami a mienk: a mi valóságunkból, a mi életünkéből szervesen kihajló.”¹³ A felszólalók szerint a hivatásos vajdasági színházigazgatók példát vehetnének a régió amatőr színjátszó csoportjaitól, ezek az egyesületek ugyanis magyar szerzők műveinek a bemutatását tartják elsődleges feladatuknak, betöltve azt az űrt, amit a hivatásosok elmulasztanak.¹⁴ A vitaest érzé-

¹¹ sz. n., „Szabad Líceum-est: (A szabadkai színház műsorpoltikájáról)”, *Magyar Szó*, 1999. okt. 9, 9.

¹² Felszólalásában azt járta körül, hogy „Thalia papjai az egyetemes magyar kultúra révén mennyire tudják a jugoszláviai magyar kisebbségben erősíteni a nemzeti öntudatot, az anyanyelv szeretetét, mennyire szolgálják megmaradásunkat, a lakosság művelődését és mindenképpen azt, hogy ezt a nemes feladatot mennyire tudatosan vállalják.” MIHÁLYI Katalin, „Mitől magyar a színház?”, *Magyar Szó*, 1999. okt. 22., 7.

¹³ „[F]urcsa, életképtelen és groteszk is ugyebár (álgroteszk), az a növény, amelynek gyökerei Németországba vagy Angliába nyúlnak, leveleit pedig a pesti aszfalton hajtja. Más az éghajlata, nem is beszélve a társadalmi berendezésről. Itt lenne már az ideje, hogy a színházi ember végre a saját fejével gondolkozzék, s ne miként az együgyű diák, a szomszédja kész gondolatát másolja dolgozatába!” idézi Gubás Jenő szavait tovább MIHÁLYI, „Mitől magyar...”, 7.

¹⁴ A vitaesten Kovács Frigyes nem értett egyet az állítással, mely szerint „csak mulattató kikapcsolódást” nyújtó színházat csinál-

kenyen érintette az újraalakuló szabadkai együttes alkotókedvét.

A Népszínház épülete az ezredfordulón már menthetetlen állapotban volt, évtizedek óta nem végeztek rajta állapotmegóvó munkálatokat. 2006-ban, az elmúlt évek produkcióihoz hasonlóan a *Molière – Képmutatók cselszövése* című előadást is a kamarateremben tervezték bemutatni, hiszen az életveszélyessé nyilvánított nagytermet már hosszú ideje csak raktárként használták.¹⁵ A próbák ugyan a tervek szerint kezdődtek meg, de az előadás feltétele az volt, hogy mobilissá tegyék a játszóhely nézőterét, s mivel a társulat nem kapta meg az önkormányzattól a megígért támogatást, az egykori Jadran mozi Ljubiša Ristić kezdeményezésére színházi előadások befogadására alkalmassá tett színpadán kellett újra beállítani a produkciót.¹⁶ (Egy évvel Telihay rendezésének bemutatója után le is bontották a Népszínház épületét, feltételezhetően ezért sem támogat-

nának. Ezt a színház repertoáron lévő előadásaival bizonyította: *Puskaporos hordó* (r: Péter Ferenc, 1998), *Örvendetes esemény* (r: Kovács Frigyes, 1998), *Tavli* (r: Ilia de Riska, 1998), *Zách Klára* (r: Hernyák György, 1999), *Te, Imre, itt valami ketyeg* (r: Hernyák György, 1999), *A zsenik iskolája* (r: Kovács Frigyes, 1999.). Mindössze két mulattató darab szerepelt a repertoáron, a *Hazudj inkább, kedvesem!* (r: Znamenák István, 1998) és a *Nostalgikus kabaré* (r: Kálló Béla, 1998).

¹⁵ „A nagyterem a tyúkol és a lerombolt disznóól szintjén van: beázik, omladozik, egyes szárazabb részei díszletraktárként szolgálnak... Ott nemhogy játszani nem lehet, de keresztülmenni is életveszélyes” – fogalmaz Hernyák György főrendező. Lásd MIHÁJLOVITS Klára, „A Vajdasági Magyar Nemzeti Színház megoldást hozhat?”, *Magyar Szó*, 2001. jún. 9., 7–10, 7.

¹⁶ m.k. [MIHÁJLOVITS Klára], „A valóság és a színpad párhuzama”, *Magyar Szó*, 2006. máj. 16., 15.

ták korábban a kamaraszínpad berendezésének módosítását és az ottani premiert.)¹⁷

Kovács Frigyes 2006-ig, két mandátumon keresztül maradt a Magyar Társulat élén, s ez idő alatt többször fordult a városvezetéshez a nehéz anyagi körülmények miatt.¹⁸ 2006-ban a szabadkai önkormányzat javaslataira az együttes élére Mess Attila színészt nevezték ki.¹⁹ A határozatot hivatalosan Ljubica Ristovski, a Népszínház igazgatónője hozta meg, és közölte az érintettel, valamint a társulattal, mely tiltakozásának adott hangot, és közleményben fordult a nyilvánossághoz.²⁰ A döntésről a Népszínház

¹⁷ TÓMÓ Margaréta, „Dráma: A pénznyelő: Csaknem húsz éve tart a Népszínház felújítása”, *Balk Magazin*, 2024.03.20, <https://balk.hu/2024/03/20/szabadkai-nepszinhaz-felujitas/>.

¹⁸ „Az előző bemutató, az *Emma* című produkció előirányozott költségvetésének csak a felét utalta át a szabadkai önkormányzat. A bemutatót úgy tudták megtartani, hogy Fekete Péter rendező hozzájárult a költségek fedezéséhez. Kirabolták pár hónappal előbb a színházat, utána kiégett az egyik helyiség, ám az önkormányzattól egyik alkalommal sem ajánlottak segítséget. Az Újvidéki Színház segítette ki a Népszínházat, az ő mikroportjaikat használták a *Charlie nénje* és a *Szulamit* című előadásokhoz. m.k. [MIHÁLYI Katalin], „A művész és a hatalom viszonya”, *Magyar Szó*, 2006. ápr. 22–23., 11.

¹⁹ Kucsera Géza polgármester Mess Attila kinevezését az elmúlt évek alatt megszerzett három közönségdíjjal, valamint a diákszínpad megszervezésével magyarázta. A társulat tagjai úgy érezték, nem tudnának Mess Atillával együttműködni.

²⁰ „A Magyar Társulat indokolatlannak tartja Kovács Frigyes művészeti vezető-társulatigazgató leváltását. Az utóbbi négy év a Magyar Társulat virágzásának időszaka, amikor számtalan szakmai elismerés – úgy belföldön, mint külföldön – igazolja, hogy mun-

igazgatóbizottságának elnökét sem tájékoztatták.²¹ Kovács Frigyes úgy nyilatkozott, hogy valóban volt egy beszélgetése az önkormányzat vezetőségével, amelynek során kifejtette, hogy „nem lehet színházat csinálni ilyen pénzelés mellett, és ha ez az áldatlan állapot folytatódik, kénytelen lesz lemondani,” ám nem adott írásba semmit, és így ez nem is tekinthető végleges álláspontnak.²²

Hernyák György, a társulat főrendezője szerint kész tények elé állították őket. Ami-

kánk eredményes, és az igaz úton járunk. A közönség szeretetét és támogatását is magunk mögött tudjuk. Az önkormányzat által új társulatigazgatónak kijelölt Mess Attila színész társulatigazgatói kinevezését a Népszínház Magyar Társulata egyhangúlag elutasítja. A társulat Kovács Frigyest tartja legitim vezetőjének” – áll a közleményben. Lásd MIHÁLYI Katalin és TÓMÓ Margaréta, „Kovács Frigyes vagy Mess Attila”, *Magyar Szó*, 2006. ápr. 28., 1.

²¹ „Megdöbbenéssel olvastam Kucsera Géza polgármester nyílt levelében (Pályázat társulatigazgatói posztra címmel, *Magyar Szó* 2006. május 10.), valamint Lovas Ildikónak, az önkormányzat művelődésügyi tanácsosának a Szabadkai Rádióban elhangzott interjújában tett kijelentését, amelyek szerint a magyar társulat igazgatója személyének kérdésében a január óta folyó egyeztetésekben velem, mint az igazgatóbizottság elnökével is egyeztetés történt. Ezekkel a kijelentésekkel kapcsolatban kénytelen vagyok egyértelműen leszögezni és a nyilvánosságot arról tájékoztatni, hogy ez az állítás nem igaz. Sajnálatos, hogy az alapító ilyen fontos kérdésekben sem mint az igazgatóbizottság elnökét, sem mint a Magyar Nemzeti Tanács művelődéssel megbízott tárcavezetőjét nem tájékoztattott szándékáról, és nem kezelt egyenrangú partnerként a megbeszélésekben.” SIFLIS Zoltán, „Nem tájékoztattak”, *Magyar Szó*, 2006. máj. 16., 15.

²² MIHÁLYI és TÓMÓ, „Kovács Frigyes...”, 15.

kor értesültek a döntésről, kompromisszumos megoldást próbáltak keresni Mezei Zoltán színész delegálásával.²³ Kucsera Géza polgármester először elutasította javaslatukat, majd „hosszú és kínos csata után” elfogadta azt.²⁴ A társulatvezető személye körüli vita sok belső feszültséget hozott felszínre,²⁵ s ezek egy részét a későbbiekben sem sikerült orvosolni.²⁶

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Bulgakov irodalmi munkásságának közép-pontjában az 1920-as és 1930-as évek fordulóján a művész és a hatalom viszonya, összeütközésük, a gondolkodás és az írás szabadságának a kérdése áll.²⁷ „[É]letének legválságosabb évében”, 1929-ben kezdi el megírni Molière történetét. Ekkorra már szinte minden művét betiltják a

²³ „Az önkormányzat nem akarta Frigyes, mi nem akartuk a kollégát, ezért egy ponton úgy döntöttünk, hogy akkor nevezzen meg valakit a társulat. Ez a titkos szavazás – cédula, név stb. – szinte egyhangúlag az én nevemet dobta ki. Az egész hajcihőben én lettem a „kompromisszumos megoldás” – nyilatkozta Mezei Zoltán, a társulat jelöltje. Idézi ÖLBEI Lívia, „A főpap varázsgömbje”, *Vas Népe*, 2006. dec. 9., 14.

²⁴ Uo.

²⁵ sz. n. „Pályázat a társulatigazgatói posztra”, *Magyar Szó*, 2006. máj. 10., 15.

²⁶ Az az impulzív energia, amivel Kovács Frigyes a Népszínház magyar társulatát próbálta fejleszteni számos szakmai konfliktushoz vezetett. Magatartását az együttes tagjai is bírálták, s ez a későbbiekben teljes szakításhoz vezetett.

²⁷ ELBERT János, „A drámaíró Bulgakov”, in Mihail BULGAKOV, *Drámák*, ford. RAB Zsuzsa et alii, 425–441 (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971), 440.

sztalini diktatúra cenzorai.²⁸ A *Képmutatók* cselszövésében Molière-nek és társulatának a hatalommal való konfliktusa bontakozik ki. „A darab a »függés tragédiája«.”²⁹ Egy összeesküvés folytán Molière-ék elveszítik a kivívott pozícióikat, minden előnyt és kegyet, amelyben a király jóvoltából korábban részesülhettek. Az összeesküvés mögött egy titkosszolgálatként működő társaság áll, amely szinte önálló államként működik az államban. Kifürkészhetetlen céljaik érdekében eléri, hogy *Tartuffe* című drámája és bonyolult családi viszonyai miatt nem kívánatosá nyilvánítsák Molière-t, és eltávolítsák a király környezetéből. Ezzel gyakorlatilag száműzik Párizs művészeti életéből is. Amikor a cselszövők ráveszik az uralkodót, hogy vonja meg tőle pártfogását, az elkeseredett író tiltakozásul vádbeszédet mond XIV. Lajos ellen. Miközben saját fájdalma tör ki Bulgakovból, drámájában a művész és a hatalom örök konfliktusáról is fogalmaz. A hatalomról, mely az alkotó gondolattól tart a leginkább, és még csírájában el akarja fojtani azt. Molière hiába akarja elnyerni az uralkodó kegyét a társulata érdekében, az önkényuralom és a művészet lényege összeegyeztethetetlen.

A Népszínház produkciója nyolc jelenetből áll. Az előadást két felvonásban játsszák, egy-egy óra terjedelemben. A dráma első jelenete után a történet hét évvel később folytatódik, de a színpadon ezt az időugrást semmilyen módon nem jelenítik meg. Megtartják azonban a szöveg keretes szerkezetét, a színházat a színházban megjelenítő kezdő- és zárójeleneteket. Az előadás nyitányában Molière-t (Kovács Frigyes) a király tapsára várva, a kulisszák mögött láthatjuk, majd egyenesen az uralkodóhoz intézi szónoklatát: „A magas rang előtt meghajolni jó

²⁸ SZŐKE Katalin, „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk finitora”, *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104, 101.

²⁹ Uo.

mélyen kell” – mondja, majd „az ám!” felkiáltással a nézők felé fordul, és diszkréten kikapcsint.³⁰ Az előadás folytatásában tanúi lehetünk, ahogyan nem több mint öt-hat nap alatt elveszíti a feleségét, a király támogatását, az előadását betiltják, és elesik az udvarban játszás jogától is. Mivel az utolsó jelenetig nem látunk részleteket Molière saját rendezéseiből, így a többször emlegetett *Tartuffe*-ből sem, nem derül ki, hogy az miképpen becsmérelte az egyházat, csak a vádakkal szembesülünk. Az előadás végén a *Képzelt beteg* egy részlete játszódik le a szabadkai nézők szeme előtt. Kovács Frigyes az Argant alakító Molière szerepében a színpadon ájul el, és „a könyörtelen halál késedelem nélkül elragad[ja] őt.”³¹

Az utolsó előtti jelenetében szólítja meg ismét közvetlenül a nézőket. Óvatosan, mintegy a saját, személyes helyzetére utalva kiszól a szerep mögül. A színház és a közélet párhuzamára utal ez a gesztus: egyszerre van jelen a vehemens, a társulata érdekeiért a városi hatalommal küzdő társulatvezető és a királlyal harcoló Molière. Jelentésteli mozzanat, hogy az eredeti szövegben szereplő „író”³² szót Kovács „művészre” cseréli:

„Egész életemben csúsztam-másztam a lába előtt, és csak arra gondoltam, hogy ne tiporjon el. És most mégiscsak eltapos. Zsarnok!... [...] És miért? Ma reggel megkérdeztem tőle – miért? Nem értem... Azt mondtam neki: én, felség, gyűlölöm az ilyen eljárást, és tiltakozom. Engem ez sért, felség. Engedje meg... hogy tisztázzam a dolgot, vagy nem eleget hízelegtem talán? Vagy nem eleget csúsztam-másztam? Felség, hol talál még olyan talpnyalót,

mint Molière?... De miért is tettem mindezt, Bouton? A Tartuffe-ért. Azért alázkodtam meg. Ne alázkodj meg soha, Bouton! [...] Gyűlölöm a királyi zsarnokságot!... [...] Mit kellene még tennem, hogy bebizonyítsam, hogy féreg vagyok? De, felség, én *művész* vagyok, én érzek, én gondolkozom, és vegye tudomásul, hogy én tiltakozom!”³³

A rendezés

Telihay Péter³⁴ kiváló dramaturgiai érzékkel bontja ki a címszereplőnek a királlyal és az egyházzal való konfliktusát. Rendezése kitégítja Bulgakov Molière-paradoxát: „le kell menni kutyába ahhoz, hogy világos legyen, mégse lehet lemenni kutyába...”³⁵ Ezzel párhuzamosan az udvari társulatvezető magánéleti sorscsapásainak, személyes családi tragédiájának történetét is rétegzetten jeleníti meg. Jó ritmusban vezeti színészeit a mind súlyosabb dilemmák felé.

Ugyan a rendező néhány esetben historizáló megoldásokkal él, mindvégig markáns jelekkel emeli be a fikció terébe a nézők jelenét és kortárs valóságát. La Grange, a színész számítógépen írja naplóját, Molière öltözője be van kamerázva, az ott zajló eseményeket egy tévé képernyőjén is figyelemmel követhetjük az első felvonás során. A cselekmény a Théâtre du Palais-Royal megjelölt tényleges színházi térben, a színpa-

³³ TELIHAY, *Molière – Képmutatók cselészövése*, 107. perc. Kiemelés tőlem – T. M.

³⁴ Telihay másodszor dolgozik a szabadkai Népszínház Magyar Társulatával (Spiró György *Csirkefej* című drámáját 2004-ben vitte színre).

³⁵ CSÁKI Judit, „Are You Lonesome Tonight?”, *Kisvárdai lapok*, 2007. jún. 27., hozzáférés: 2024.05.01,

https://kisvardailapok.theater.hu/?evfolyam=9&szam=7&cikk_id=2196

³⁰ TELIHAY Péter, *Molière – Képmutatók cselészövése*, Népszínház, 2006. előadásfelvétel, 3. perc.

³¹ BULGAKOV, *Drámák*, 242.

³² Uo., 231.

don, a színpalak mögött, az öltözőben és a nézőtéren is zajlik. A titkos társaság tagjait alakító színészek olykor a balkonokról, a földszinti széksorok mögül vagy a zsinórpadról kiabálnak közbe. Az utolsó jelenetben a Magyar Társulat sűgőja, Kotroba Júlia is megjelenik a színen, és a *Képzelt beteg* bemutatása körül tevékenykedik. Önazonossága által tovább erősödik a kezdettől fogva reflektáltan működtetett „színház a színházban” helyzet.

A rendező a világitást dramaturgiai szempontból kulcsfontosságú pillanatok megerősítéséhez használja, és esetenként akár jelenet közben is megváltoztatja vele a tér dimenzióit. Molière és Madeleine keserű dialógusa közben például a reflektorok sorozatos kivonásával megszólalásonként szűkíti a teret: „Szörnyű ember vagy, félek tőled!”, „Megöregedtél, Jean-Baptiste, ősz a halántékd és örülsz a melegítő palacknak.”; „Ma léptem fel utoljára, elfáradtam.”; „Armandnak semmit nem szabad tudnia, megértetted?” Mind a négy mondat Madeleine szájából hangzik el, az egyre fogyó fény pedig azt szimbolizálja, hogyan tűnik el fokozatosan Molière mellől volt felesége, hű támogatója. Az Oltáriszentség Társaság Molière felett ítélkező ülése már szinte teljes sötétségben zajlik. Ez az előadás központi, leghosszabb jelenete. A fekete csuklyás alakok félelmet keltő hatását fokozza, hogy arcukat elem-lámpával világítják meg, s ezzel eltorzítják azt.

Fontos rendezői döntés, hogy Telihay a Napkirály szerepét színésznőre (G. Erdélyi Hermina) osztja. Olvasata szerint az uralkodó és a kitüntetett alattvaló kapcsolata egy romantikus viszonyhoz hasonlít leginkább.³⁶ A király az előadás egy pontján kegyesen vacsorára marasztalja a címszereplőt, a közös falatozás pedig félreérthetetlen szerelmi jelenetté fokozódik. (Sőt, este maga Molière vet ágyat Lajosnak!) Amikor a klérus nyomá-

³⁶ m.k., „A művész...”, 11.

sára az uralkodó mégis arra kényszerül, hogy betiltsa a *Tartuffe*-öt, mint becsapott, megcsalt kedves üti-veri csalódott tehetetlenségében Molière-t. A király mellett Párizs érsekét is színésznő (a hetvenöt éves Karna Margit) alakítja, aki azonban kortalan és nemtelen figurát formál a szerepből.

Színészi játék

Gerold László szerint „ebben a történetben, melyben a színlelés életforma, a színészek, kiknek életmódja az állandó szerepjátszás, tudnak csak, ha kell, igazán őszinték” lenni.³⁷ Az előadásban a Népszínház Magyar Társulatának szinte minden tagja színre lép, s a szerep nagyságától függetlenül koncentrált jelenlét és kölcsönös figyelem jellemzi játékukat. A jelenetek között ők maguk díszleteznek át kollégáik számára, megteremtve a következő helyzet hangulatát.

G. Erdélyi Hermina XIV. Lajosként letisztult, pontos jelekkel mutatja meg az uralkodó lelki vívódásait és emberi gyarlóságait. Az udvari etikett konvencionális gesztusai mellé finoman becsempészi játékába a sértődöttség, a féltékenység és az aggodalom minőségeit. A humor sem hiányzik játékból: nemes egyszerűséggel kezeli, mikor kártyázás közben, a tisztes távolság megtartása érdekében át kell rohannia a trónja elé állított asztalon, és ezért minden jelenlévő térdre kell, hogy vesse magát. Emberi mivoltát mutatja meg a szerepnek, mikor lerogyva, síró hangon kiabálja kedvenc írója lába előtt, hogy be kell tiltania a darabját.

Pálfi Ervin (Moirron) első jelenetében egy zongora belsejéből mászik elő – ahonnan a Bűvész (Péter Ferenc) varázsszámát segítette –, majd szitkozódva egy palackba vizez. Az első pillanattól kezdve egy mindent elszenvedő, pitiáner karaktert formál meg. Szere-

³⁷ GEROLD László, „Hatalom és művészet: Mihail Bulgakov: *Molière*. Népszínház, Szabadka”, *Híd* 71, 2. sz. (2007): 106–107, 106–107.

pének nagyotmondó, de komoly cselekvésre képtelen mivoltát ragadja meg, mikor öngyilkossággal fenyegetőzve egy vékony, öszszegubancolódott madzagot ránt elő a zsebéből.

Vicei Natália Molière szövetségesét, egykori feleségét, Madeleine BÉjart-t alakítja. Két jelenetében egy teljes női sorsot rajzol meg. Az elhagyott szeretőjét, aki belerokkan a titokba, hogy Armande nem húga, hanem lánya, így Molière vérfertőzést követ el, mikor feleségül veszi. Drámai erejű a halál közelségének érzékeltetése gyónásjelenetében, és az angyali könnyedség, mellyel Molière haláltusájakor a jelmezeit keresi.

A rettenhetetlen és legyőzhetetlen párbajhős szerepében Mezei Zoltán a bohócot, a kegyetlen katonát és a szoknyabolond férfi típusát sűriti. Emlékezetes a belépője, amikor minden lába elé kerülő kelléket fellök, ezzel komolytalanná téve önmagát. Az uralkodó és Molière vacsorájakor virtuóz pillangókés-forgatással felvezetett döfőmozdulatokkal „végzi ki” a csirkecombot. Feszélyezettségét merev tartással érzékelteti, de mozdulatait precízen poentírozza.

Karna Margit eszköztelenül, visszafogottan alakítja a mindenről tudó, ármánykodó érseket. Egy-egy szemöldökfelhúzással, erősebben hangsúlyozott szóval, kimért tartásával és a mondatai között jól beosztott csendekkel teremt feszültséget. Szőke Attila színházi krónikásként állandóan a színen tartózkodik, és jó szándékú megfigyelőként, rezonőrként támogatja a jeleneteket.

A harmadéves akadémiai hallgató, Béres Márta ebben az előadásban kap először lehetőséget. Hitelesen hozza Armande üde, szeszélyes és buja természetét. Mikor megtudja, hogy Molière valójában az apja, kétségbeesve és teljesen megsemmisülve a menekülést választja a szembenézés helyett, így adva drámai ívet karakterének.

Az „abszolút főszereplő” természetesen a Molière-t alakító Kovács Frigyes, aki a színpadon „önvallomást te[sz] [...] művészi elhi-

vatottságáról, élete értelméről. [...] Fájdalmas őszintesége döbbenetes, óriási erejű.”³⁸ Rendkívül széles érzelmi skálát jár be. Hősszerelmesként bújik fiatal kedveséhez, kegyetlen hidegséggel cseréli le szeretőjét, alázatos a királlyal és néhol félreérthetetlenül kéjes vele. Dühében egy mozdulattal kettőtöri sétabotját és gyámoltatlanná válik, mikor elhagyja az ereje. Végel László szerint a jelenetben, melyben Molière visszatekint művészi pályájára, Kovács Frigyes a saját tragédiájáról is beszél. „Ebben a történetben benne van a bácskai magyar értelmiség furcsa, az előző évtizedekhez szorosan kapcsolódó újabb másfél évtizedes története is.”³⁹

Színházi látvány és hangzás

A térben csak kevés díszletlem jelenik meg, de a látványért felelős Telihay Péter és Csík György igyekeznek maximálisan kihasználni játszóhely építészeti adottságait. A királyi fogadószoba, színházi kulisszák és templompince így a maguk egyszerűségében is grandiózusnak tűnnek. Az előadók a színház teljes terét használatba veszik. Az első és a második felvonás között a nézőtér és színpad helyet cserél egymással. A publikum a nyitányban a kulisszák mögül figyelheti a XIV. Lajosnak bemutatott előadórészletet, aki a valós nézőtérre helyezett trónon ül, miközben Molière társulata a tetszését próbálja elnyerni. A jobb sarokban egy sminkasztal található, mellette ruhaállvány jelmezekkel. A nézőtér felett egy hatalmas kereszt lóg. A bal sarokban találjuk La Grange asztalát, ahol az előadás nagy részében egy laptopon jegyzetel. A királyi fogadószobát a zsinórpadról leereszkedő hosszú, földig érő piros terítővel letakart asztal jeleníti meg. Az itt játszódó jelenetekben a fekete vasfüg-

³⁸ FRANYÓ Zsuzsanna, „Molière és Kovács Frigyes”, *Magyar Szó*, 2006. máj. 27–28., 11.

³⁹ VÉGEL László, „Miről szól Bulgakov története?”, *Családi Kör*, 2006. jún. 1., 9.

göny zárja szűkösebbé a teret. Jelzésszerű díszletelemekkel oldják meg a kastélyban játszódó képeket. A királyi trón pont olyan magas, hogy XIV. Lajos lelépve róla kényelmesen végig tudjon sétálni az asztalon. Az Oltáriszentség Társasága elemlámpával kelt félelmet, a színészek a fáklyákat és cigarettákat öngyújtóval gyújtják meg, és anakronisztikus módon a kardok mellett egy pisztoly is megjelenik. A napszemüvegek, hosszú bőrkabátok, szegecses övek és terepszínű ruhadarabok erős kontrasztban állnak a rizporos arcokkal és a fodros-csipkés, barokkot idéző jelmezekkel. Egy-egy kellék a szerepek attribútumainak megerősítésére szolgál: az uralkodó túlméretezett, királykék kehelyből iszik, mely képi formában utal státuszára. Moirron a búcsúlevelét egy régebbi előadás hatalmas plakátjának hátoldalára írja, így téve nagyzó szavait komolyan vehetlenné.

A zenei válogatás a könnyed, jazzes daraboktól kezdve, Nino Rota filmzenéin át, a barokk kórusműveken keresztül, az utolsó jelenet élöben előadott ütőhangszer-kíséretéig terjed. Elvis Presley *Are you lonesome tonight?* című száma felvételről szólal meg, ironikus felhangot adva Moirron hódításának. (Később a férfi el is zongorázza Armande-nak.) A rendező az egész terem akusztikáját kihasználja. Mikor az uralkodó végez vacsorájával vagy épp aludni tér, a láthatatlan cselédek hada a nézők feletti zsinórpádlástól a színház legtávolabbi pontjáig adja tovább az adott cselekvésre vonatkozó mondatot („A király befejezte a vacsoráját!”), így teremtve meg egy hatalmas, visszhangzó palota érzetét, s egyben azt a benyomást, hogy a fülelők és feljelentők mindig és mindenhol jelen vannak.

Az előadás hatástörténete

Bulgakov drámájának szabadkai színpadi változata Telihay rendezésének formanyelvi vívmányai és a rétegzett színészi alakítások okán is jelentős szakmai- és közönségsiker-

ként vonult be a vajdasági magyar színház-történetbe. Az előadás úgy is képes volt a közbeszéd tárgyává tenni a Magyar Társulat vezetőjének leváltását és annak kultúrpolitikai körülményeit, hogy közvetlen módon nem tematizálta azt.

Kovács Frigyeset a címszerep megformálásért Pataki Gyűri-díjjal jutalmazták a 2005/2006-os évad legjobb vajdasági magyar színészi alakításáért. G. Erdélyi Hermina kapta 2006-ban a szabadkai Népszínház legjobb női főszereplőjének járó díját,⁴⁰ valamint az évad színésznője is ő lett a közönség szavazatai alapján. Karna Margitot a Határon Túli Magyar Színházak XIX. Fesztiválján a Kisvárdai Várszínház és Művészetek Háza díjával tüntették ki az előadásában nyújtott kiemelkedő teljesítményéért.

A Molière – Képmutatók cselészövése volt Kovács Frigyes utolsó előadása társulatvezetőként. 2023-ban, amikor többek között szabadkai munkásságának elismeréseként Szenteleky-díjban részesítették,⁴¹ az indoklásban kiemelték, hogy 1997-től újra felépítette a Népszínház Magyar Társulatát és visszahódította a nézőket.⁴² Az általa létrehozott együttes magja azóta is megmaradt. Az igazgatása alatt műsorra tűzött előadások Szerbiában és Magyarországon is jelentős szakmai sikereket értek el, rendszeresen

⁴⁰ Minden évben a vezetőség által felkért szakmai zsűri értékeli az évad alakításait.

⁴¹ sz. n., „Kovács Frigyesé a Szenteleky-díj”, *Magyar Szó*, 2023. szept. 21., hozzáférés: 2024.05.01,

<https://www.magyarso.rs/kultura/a.296073/Kovacs-Frigyese-a-Szenteleky-dij>.

⁴² A díj kapcsán adott interjúban a következőképpen fogalmazott: „A társulatvezetői korszakomat tartom a legsikeresebbnek az életemben. Ki merem azt jelenteni, lehet ennek ellentmondani, hogy a szabadkai Népszínház történetének a legjobb kilenc éve volt, amikor társulatvezető voltam.” HUSNYÁK, „Kovács Frigyes”, 4. perc.

jelen voltak a fontosabb regionális fesztiválok is.⁴³ Az általa lerakott alapokon indult el Mezei Zoltán, a 2006-ban kinevezett új társulatvezető. Kovács Frigyes 2012-ig maradt társulati tag, majd az Újvidéki Művészeti Akadémia beszédtanáraként dolgozott nyugdíjaztatásáig.

Az előadás adatai

Cím: *Molière – Képmutatók cselészövése*. Bemutató dátuma: 2006.05.18. A bemutató helyszíne: Népszínház, Jadran színpad. Rendező: Telihay Péter. Szerző: Mihail Bulgakov. Társulat: A szabadkai Népszínház Magyar Társulata. Fordította: Karig Sára. Dízlettervező: Telihay Péter, Csík György. Jelmeztervező: Csík György. Rendezőasszisztens: Szilágyi Nándor. Súlyó: Kotroba Júlia. Ügyelő: Vrestyák Erzsébet. Fény: Flajsmán Róbert. Hang: Matlári Miklós. Színészek: Kovács Frigyes (Jean-Baptiste Pouquelin Molière, neves drámaíró és színész), Vicei Natália (Madeleine Béjart, színésznő), Béres Márta f. h. (Armande Béjart Molière, színésznő), Körmöci Petronella (Marianne Rivaille, színésznő), Szőke Attila (Charles de La Grange, színész, gúnynevének: Regiszter), Pálfi Ervin (Zacharie Moirron, neves hősszerelmes),

⁴³ 2003-ban a *Nem fájl!* (r. Ilan Eldad) a III. Pécsi Országos Színházi Találkozón és Határon Túli Magyar Színházak XV. Fesztiválján, 2005-ben a *Murlin Murlo* (r. Hernyák György) a Vajdasági Hivatásos Színházak 55. Szemléjén és Határon Túli Magyar Színházak XVII. Fesztiválján, 2006-ban a *Záróra* (r. Mezei Zoltán) a Határon Túli Magyar Színházak XVIII. Fesztiválján és a XVIII. Magyar Stúdiószínházi Fesztiválon, 2007-ben *Emma* (r. Fekete Péter) az 52. újvidéki Sterija Játékokon és a Vajdasági Hivatásos Színházak 57. Szemléjén, a *Molière – Képmutatók cselészövése* (r. Telihay Péter) pedig a Határon Túli Magyar Színházak XIX. Fesztiválján volt látható.

Ralbovszki Csaba (Philibert Du Croisy, színész), Csernik Árpád (Jean-Jacques Bouton, színházi kóppantó, Molière inasa), G. Erdélyi Hermína (L., az uralkodó), Mezei Zoltán/ Mészáros Árpád (Marquis d’Orsigni, „Félszemű” gúnyneven ismert párbajhős), Karna Margit (Marquis de Charron, Párizs érseke), Kálló Béla (Marquis de Lessaque, kártyás), Mess Attila (Az igazságos varga, udvari bolond), Péter Ferenc (Bűvész, zongorával), Szilágyi Nándor (Bartholomé atya, vándorprédikátor). Közreműködik: Szabó Cibolya Gábor, Kovács Károly, Fehér Attila.

Bibliográfia

- b-e. „Társínház-vándorsínház”. *Magyar Szó*, 1987. nov. 17., 15.
- BRETYÁNSZKI BOROS Rozália. *Decennium: A szabadkai Népszínház Magyar Társulata 1995/1996–2004/2005*. Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2005.
- BULGAKOV, Mihail. *Drámák*. Fordította RAB Zsuzsa et alii. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971.
- CSÁKI Judit, „Are You Lonesome Tonight?”. *Kisvárdai lapok*, 2007. jún. 27. Hozzáférés: 2024.05.01.
https://kisvardailapok.theater.hu/?evfolya m=9&szam=7&cikk_id=2196.
- ELBERT János. „A drámaíró Bulgakov”. In Mihail BULGAKOV, *Drámák*, fordította RAB Zsuzsa et alii, 425–441. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1971.
- FRANYÓ Zsuzsanna. „Molière és Kovács Frigyes”. *Magyar Szó*, 2006. máj. 27–28., 11.
- GEROLD László. „Hatalom és művészet. Mihail Bulgakov: *Molière*. Népszínház, Szabadka”, *Híd* 71, 2. sz. (2007): 106–107.
- HUSNYÁK Andrea, „Kovács Frigyes, színész”, *Szubjektív*. Pannon RTV. Hozzáférés: 2024.05.01.
<https://pannonrtv.com/tv/szubjektiv/szubjektiv-kovacs-frigyes-szinesz>.
- KREKITY Olga. „...lelkében mi gondolat lakik...”. *Hét Nap*, 2006. nov. 29.

- L.M. [LUKÁCS Melinda]. „Írók és olvasók találkozhelye”. *Magyar Szó*, 2023. szept. 7. Hozzáférés: 2024.05.01. <https://www.magyarso.rs/kultura/a.295304/Irok-es-olvasok-talalkozohelye>.
- LUKÁCS Melinda. „A király komédiása és a hatalmi harcok”. *Képes Ifjúság*, 2006. máj. 17., 16.
- m.k. [MIHÁJLOVITS Klára]. „A művész és a hatalom viszonya”, *Magyar Szó*, 2006. ápr. 22–23., 11.
- MIHÁJLOVITS Klára. „A Vajdasági Magyar Nemzeti Színház megoldást hozhat?”. *Magyar Szó*, 2001. jún. 9., 7–10.
- MIHÁLYI Katalin és TÓMÓ Margaréta. „Kovács Frigyes vagy Mess Attila”. *Magyar Szó*, 2006. ápr. 28., 1.
- MIHÁLYI Katalin. „Mitől magyar a színház?”, *Magyar Szó*, 1999. okt. 22., 7.
- MIHÁLYI Katalin. „Szenvedély és minőség”. *Magyar Szó*, 2006. jún. 24–25., 11.
- OLÁH Tamás. „The Self-Definitions of the Hungarian Minority in Vojvodina in the Performances of the Tanyaszínház (Grange Theatre)”. *Theatron* 17, 4. sz. (2023): 53–61. doi: [10.55502/the.2023.4.53](https://doi.org/10.55502/the.2023.4.53).
- OLÁH Tamás. „»E tér lesz otthonom«: Kollektív identitásképzés Ljubiša Ristić *Madách-kommentárok* (1985) című rendezésében”. In *A szerb-magyar kulturális kapcsolatok történetéből 3. / Iz istorije crpsko-mađarskih kulturnih veza 3.*, főszerkesztő FARAGÓ Kornélia, 243–257. Újvidék: Szerb Matica, Irodalom- és Nyelvtudományi Osztály, 2023.
- ÖLBEI Lívia. „A főpap varázsgömbje”. *Vas Népe*, 2006. dec. 9., 14.
- SIFLIS Zoltán. „Nem tájékoztattak”. *Magyar Szó*, 2006. máj. 16., 15.
- sz. n. „Pályázat a társulatigazgatói posztra”. *Magyar Szó*, 2006. máj. 10., 15.
- sz. n. „Szabad Líceum-est (A szabadkai színház műsorpolitikájáról)”. *Magyar Szó*, 1999. okt. 9., 9.
- sz. n. „Kovács Frigyesé a Szenteleky-díj”. *Magyar Szó*, 2023. szept. 21. Hozzáférés: 2024.05.01. <https://www.magyarso.rs/kultura/a.296073/Kovacs-Frigyese-a-Szenteleky-dij>.
- SZŐKE Katalin. „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk fintora”. *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104.
- TELIHAY Péter. *Molière – Képmutatók cselszövése*. Népszínház, 2006. előadásfelvétel.
- TÓMÓ Margaréta. „Dráma: A pénznyelő: Csaknem húsz éve tart a Népszínház felújítása”, *Balk Magazin*. 2024. 03. 20. <https://balk.hu/2024/03/20/szabadkai-nepszinhaz-felujitas/>.
- VÉGEL László. „Miről szól Bulgakov története?”. *Családi Kör*, 2006. jún. 1., 9.

(Nem) magamról mesélek.

Urbán András: *Béres Márta One-Girl Show, 2011*

SZABÓ RÉKA DOROTTYA

Az előadás színházkulturális kontextusa

A szabadkai Kosztolányi Dezső Színház mindenkorai társulata jellemzően öt–hat színészből áll. Ez a létszám a független, experimentális alkotócsoportokra jellemző, és a nem konvencionális színházi formáknak kedvez. A kritikus Gerold László két, a KDSZ-ben párhuzamosan jelen levő tendenciát különböztet meg: „Az egyik az alternatív színházakra jellemző kísérletezés, [az intézményben] olyan nem hagyományos darabokat játszanak, amelyeket az alternatív színházak is, a másik pedig a művészszínházakra jellemző gondolati igény.”¹

Urbán András, a teátrumban 2006 és 2023 között igazgatói pozíciót betöltő rendező szerint a KDSZ „kísérletező művészszínház”, amelynek ars poeticája a magyarországi független társulatokéhoz hasonló.² Véleménye szerint „az alternatív és művészi igényesség szerint létrehozott előadás[ok] bárkivel fel tudják venni a kapcsolatot.”³ Mivel a KDSZ – esztétikai megnyilvánulásai ellenére – városi (kisebbségi nyelven játszó) kőszínház, a közönségépítés és a néző–alkotó kapcsolatok megteremtése is fontosabb vállalásai közé tartozik.

¹ GEROLD László, „Alternatív és művészszínház között: Beszélgetés Urbán Andrással, a Kosztolányi Dezső Színház igazgató-rendezőjével”, *Híd* 72, 11. sz. (2008): 78–88, 80.

² TÖLGYESI Gábor, „Szabadkai színjáték Budapesten: *Éljen a szerelem!* és *One-girl show*: két darabbal is vendégeskedik a fővárosban a Kosztolányi Dezső Színház”, *Magyar Nemzet*, 2012. márc. 8., 15.

³ GEROLD, „Alternatív...”, 81.

A posztmodern színházelmélet magyar realizációinak, vagyis az ún. „új teatralitást” képviselő produkcióknak négy csoportja különböztethető meg.⁴ Az ilyen előadások közös jellemzője egyrészt a színházi szituáltság és a reprezentáció felnyitása, másrészt a stíluspluralitás. Az első csoportba sorolhatók azok a szövegcentrikus rendezések, amelyek egy már meglévő, legtöbbször klasszikus irodalmi művet radikálisan, újszerűen értelmeznek. Ebben az esetben elsősorban az alapszöveg nyelve és a dramatikusan helyzetek kimenetele, azok modalitása változik. A klasszikus szövegek szélsőséges interpretációját példázza a KDSZ kollektív brutalizmust hangsúlyozó *Drakula – a pillanat fényei* (r. Urbán András, 2006) című előadása, vagy az Albert Camus *Közöny* című regényével csak az intertextualitás szintjén operáló *The Beach* (r. Urbán András, 2009). A második csoportba tartozó előadások a látványt helyezik középpontba (imagista teatralitás), erős piktorialitás és expresszivitás jellemzi őket. Ilyen például a Tolnai Ottó szövegéből építkező, látványközpontú *A kisinyovi rózsák* (r. Urbán András, 2010). Erős képességük miatt imagista teatralitásról beszélhetünk a Kosztolányi Dezső Színház olyan nem-narratív, performanszszerű előadásaiban is, mint az emberi testet központi látványelemként használó *Brecht – The Hardcore Machine* (r. Urbán András, 2007) vagy *A kisinyovi rózsák továbbgondolt, nonverbális változata, a Rózsák* (r. Urbán András, 2013). A harmadik típusba olyan neoavantgárd rendezések tartoznak, amelyek a „színházszerűség határait

⁴ KÉKESI KUN Árpád, *Tükörképek lázadása* (Budapest: JAK–Kijárat Kiadó, 1998), 85–105.

feszegetik”,⁵ és a lineáris dramaturgiával szemben a színpadi megvalósítás módja kerül előtérbe. Az ilyen előadások hatványozott befogadói aktivitást igényelnek, és gyakran összemoszák a néző- és játéktér nem kizárólag fizikai határait. A közönséget alakító színészek által ez valósul meg a *Nézőművészeti főiskolában* (r. Urbán András, 2019), a folyamatos, többszintű és konkrét színházi önreflexiónak köszönhetően pedig *A csókos asszony lovagjaiban* (r. Urbán András, 2021). Az utolsó csoportba a színházi realizmushoz legközelebb álló, diszharmonikus szépségesszményű előadások sorolhatóak. Az ilyen rendezések sajátja, hogy a *mise en scène* elemei nem harmonizálnak egymással: a realista dramaturgia és játékmód keveredik a plasztikus, művi, szembetűnően konstruált szcenikával. Mivel a Kosztolányi Dezső Színház előadásaira egyáltalán nem jellemző a klasszikus dramaturgia, a negyedik kategóriára aligha lehet példát mondani.

Ennek ellenére láthatjuk, hogy a színház produkciói formájukat és nyelvüket tekintve igen sokszínűek, repertoárjuk a megalapítás óta nagyon komplex és heterogén. A KDSZ „provokál, kérdez, hol szóban, hol csak mozgással, képekben. (Poszt)avangárd, alternatív, radikális. De mára elismert, sőt kultikus.”⁶ Kijelenthető, hogy ebben a színházban „az alkotók többé már nem egy színpadon megteremtett valóságot kívánnak bemutatni, ehelyett az előadások folyamatosan reflektálnak önmagukra mint színházi eseményre, illetve arra a konkrét valóságra, amelybe színházi gesztusként beágyazódnak.”⁷ Folyamatosan tematizálódnak tehát

⁵ Uo., 101.

⁶ SZERBHORVÁTH György, „A szabadkai lány show-ja: Béres Márta a posztháborús nemzedékből”, *Népszabadság*, 2014. febr. 26., 16.

⁷ DEÁK Katalin, „Az »én« mint dokumentum: *Béres Márta One-Girl Show*. Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka”, *Játéktér* 2, 3. sz. (2013): 22–28, 22.

annak a közösségnek az „égető kérdései”, amelyben „Urbán András és színészei élnek, a szabadkai magyarság [közege].”⁸

Szerbiában működő magyar színházként a Kosztolányinak vállalt küldetése, hogy hivat képezzen a szerb (és exjugoszláv), valamint a magyar színházi kultúra között. Ez a gyakorlatban egyrészt a fesztiválszereplésekben mutatkozik meg: a KDSZ produkciói évtizedek óta szerepelnek a különböző közép-kelet-európai és balkáni színházi fesztiválokon. A színház saját szervezésű nemzetközi regionális fesztiválja, a 2009 óta évente megrendezett Desiré Central Station Festival szintén közvetítő funkciót tölt be: a magyar nyelvterületről meghívott előadások mellett a programban minden évben különösen fontos szerepe van a volt Jugoszlávia területéről, legtöbbször Szerbiából, Bosznia és Hercegovinából, Horvátországból és Szlovéniából érkező produkcióknak is.⁹ Másrészt az együttműködések, a szerbiai és magyarországi alkotókkal és alkotócsoportokkal való közös munkák is megmutatják a színház összekötő funkcióját. Harmadrészt a KDSZ előadásában tematikusan is megjelennek a kettős lét, a kisebbségi lét, a „se szerb, se magyar” állapot explicit vagy kulturális referenciaként megjelenő motívumai. „[H]agyomány van annak, hogy a darabokban számos szabadkai vonatkozású történet hangzik el: olyan utalások, amelyeket csak az is-

⁸ Goran CVETKOVIĆ, „A világ színészet”, ford. SZABÓ Réka Dorottya, *Grad Subotica*, hozzáférés: 2024.03.24., <https://gradsubotica.co.rs/desavanje/martaberes-one-girl-show-4/>.

⁹ A félreértés elkerülése miatt fontos tisztázni, hogy a Desiré nem kizárólag a felsorolt régiók előadásait hivatott bemutatni. Évről évre változik a felhozatal, azonban a fent említett területek (szinte) minden alkalommal képviselve vannak a fesztiválon.

merhet, aki ott él.”¹⁰ A produkciók rendszeresen a vajdasági ember tudásköréből építkeznek, viszont a lokális (szabadkai és vajdasági) valóságelemek színrevitele mellett gyakran operálnak általánosabb, szerb és magyar kultúrkörből, aktuális közéletből származó elemekkel is. A színház előadásainak nyelve magyar, de a kivetített szövegfordításoknak köszönhetően a szerb nyelvű közönség számára is elérhetők a produkciók.

Urbán András rendezése, a 2011. május 13-án bemutatott *Béres Márta One-Girl Show* több szempontból is iskolapéldája lehetne a KDSZ elveinek. A produkció a Kosztolányi Dezső Színház és a szegedi MASZK Egyesület 2003 óta tartó együttműködésének tizedik projektje.¹¹ Béres Márta, az egyszereplős előadás színésznője magyar és szerb nyelven egyaránt játszotta a *Showt*. „Ugyanazt kapja mindkét nyelvű közönség, de pusztán attól, hogy más a nyelv, más lesz az előadás hangulata is.”¹² Hogy az intézmény egy előadást két nyelven is műsorra tűzzön, egyáltalán nem jellemző, sőt: a színház történetében (jelen elemzés elkészültéig) ez volt az egyetlen ilyen alkalom.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás koncepciója szerint a mozaikszerűen elrendezett élettörténet-szegmensek által kirajzolódik egy színésznő figurája. A produkció egy „[v]alóságosnak tetsző nő fikatív életének túlhajtott, szélsőségesen pozitív és negatív alternatíváit rajzolja meg telis-tele humorral, iróniával és önreflexióval.”¹³ Az előadás centrumában tehát a nőként létezés áll,¹⁴ de nagyon fontos, hogy Béres nem csak általánosan *egy nőt* játszik, hanem *a színésznőt*. A konstruált alak konkrét – a közönség és az alkotók, vagyis a vajdasági magyar társadalom realitásából ismert – valóságelemek által születik meg. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a produkció a nemzeti kisebbségi létet helyezné a fókuszba. Ilyen szempontból nincs központi szervezőelem: az előadásban megszólaló karakter felépítését tekintve ugyanolyan releváns a többségi nemzethez (a szerbiai szerbekhez és magyarországi magyarokhoz) való viszony, mint a férfiakhoz, a közönséghez, az apához vagy az önmagához való. „A mű nem egyetlen ideológiai rendszer köré szerveződik. A tükör, amelyet a közönségnek tart, többirányú, azaz több arcot mutat. Nem az előadás, hanem a néző feladata lesz állást foglalni.”¹⁵

Deák Katalin az előadás szubjektumspecifikus dokumentarista olvasatára hívja fel a figyelmet. Az, hogy a történelmi, kollektív jelentőségű eseményeket a produkció egy konkrét alany szemszögéből ismerteti, lehetővé teszi, hogy az 1999-es bombázások és egy konkrét abortusz az előadás egyenrangú tematikus elemei legyenek.

¹⁰ TANÁCS István, „Színház Tikviczky bácsi kedvére: A szabadkai társulat különleges: anyagi gondja nincs, Belgrádban és Budapesten is sikert arat”, *Népszabadság*, 2011. márc. 30., 17.

¹¹ [SZERDA Zsófi], „Mától Szeged a színház városa: A Kosztolányi Dezső Színház két előadással szerepel a magyarországi THEALTER színházi fesztiválon”, *Magyar Szó*, 2011. júl. 8., 9.

¹² L. M., „»Bizakodó és optimista vagyok«: Hétfőn és kedden a budapesti Szkéné Színházban lép fel Béres Márta a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *One-girl show* című előadásával”, *Magyar Szó*, 2019. jan. 12., 12.

¹³ LÉNÁRT Ádám, „Hazardjátékok: Thealter Fesztivál 2011”, *Revizor*, hozzáférés: 2024. 03.24., <https://revizoronline.com/thealter-fesztival-2011-2/>

¹⁴ NÁNAV István, „DESZKA-forgácsok: Fesztivál Debrecenben”, *Színház* 47, 5. sz. (2014): 21–24, 20.

¹⁵ DEÁK, „Az »én...«”, 25–26.

„Ez a dramaturgiai döntés a szubjektum és a hatalom viszonyáról beszél, illetve arról, hogy a mikrotörténetekben milyen mértékben jelennek meg a történelmi katasztrófák és milyen mértékben a személyes tragédiák. Itt a szubjektum élményvilága válik dokumentummá, az előadás ugyanakkor úgy szerveződik, hogy az üresen hagyott helyeket a nézők élményei töltsék ki.”¹⁶

Béres Márta az alkotói folyamattal kapcsolatban elmondja, hogy a rendezővel közös döntésük volt, hogy az előadás alapanyagát a színész nő életének egyes szegmensei képezzék. Az alkotói folyamat során Urbán felvetett bizonyos témákat, amikre Béres improvizált – később ezek alapján állt össze az előadás szövege.¹⁷ Elkerülhetetlen tehát, hogy az előadás minden eleme szubjektív legyen. „[A] mű konstrukciójának mintegy atlasz-pontja a béresmártaiság, és a belőle táplálkozó fiktív, kevésbé fiktív vagy talán valós esemény sorok egymásutánja, szinte már végtelene.”¹⁸

„Kiindulópontunk, irodalmi szövegünk nem volt”¹⁹ – nyilatkozta többször is Béres. Ez azért is fontos, mert szövegcentrikus elő-

¹⁶ Uo., 25.

¹⁷ sz. n., „A Béres Márta *One-Girl Show* című előadás megtekinthető hétfőn a Kosztolányi Dezső Színházban”, ford. SZABÓ Réka Dorotyya, *Subotica*, hozzáférés: 2024.03.24, <https://www.subotica.com/vesti/predstavamarta-beres-one-girl-show-u-ponedeljak-u-pozoristu-deze-kostolanji-id33257.html>.

¹⁸ BRENNER János, „Valló-ság? Kosztolányi Dezső Színház: *One-girl show*”, *Híd* 75, 3. sz. (2011): 79–84, 81.

¹⁹ L. M., „»A színház számomra az élni akarás«: Béres Mártát, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Béres Márta One-girl show* című monodrámában nyújtott alakításáért jelölték a Pataki-gyűű Díjra”, *Magyar Szó*, 2011. okt. 27., 9.

adásról van szó, melynek középpontjában – a játszó jelenléte mellett – a többnyire epikus szerkesztett szöveg áll. Balassa Zsófia *Amikor a dráma elbeszélőt keres* című munkájában az explicit narrátorral rendelkező drámák és a *memory-play* leírásakor fogalmazza meg, hogy az ilyen szövegek esetében

„[a] narrátor személyes történeteinek keresztül tematizálódik az elbeszélő helye a dráma fikciós világának rétegzettségében, az ugyanebben a világban játszott szerepe, megjelenési formái, és talán a legfontosabb kérdésként az explicit, konkrét személyként való szerepeltetésével szorosan együttjáró belső nézőpont problémái.”²⁰

Szinte pontosan ugyanez figyelhető meg a *One-Girl Show* vonatkozásában is. A különbség az, hogy Béres nem csak eljátssza a belső fokalizációs narrátort, hanem valóban ő maga a narrátor. A feszültséget a színházi szituáltság teremti meg: mivel a hangzó szöveg sűrűn és explicit módon alkalmazza a színházi önreflexió eszközét (pl. „[a]z Andrással csináltunk egy monodrámát, ahol az életemről beszéltem közvetlenül a nézőkkel”),²¹ minden, ami elhangzik azonnal elszakad Béres személyétől, és színházzá válik.

A színházi keretek hangsúlyozásának egyik eszköze, hogy Béres többször is kitekint a közönségre. Olyan kiszólások jelennek meg a szövegben, mint az előadás első mondataként elhangzó „[n]em tetszik?”, a nézők feltételezett gondolatait kihangosító „[m]ost akkor ez a csak le fog vetkőzni? [v]agy akkor ez csak ilyen magamutogatós színház?”, il-

²⁰ BALASSA Zsófia, *Amikor a dráma elbeszélőt keres: A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2019), 95.

²¹ BÉRES Márta és URBÁN András, *Béres Márta One-Girl Show*, szövegkönyv két nyelven, 2011.

letve a „[j]ó volt, mi?” -féle kérdések.²² A produkcióra reflektáló elemzések rendre kiemelik a közönséggel folytatott aktív kommunikáció improvizációs jellegét. Kétségkívül igaz, hogy Béres fenntartja a kapcsolatot közönségével, azonban fontos hozzátenni, hogy ezek a kérdések és megjegyzések – bármennyire is úgy tűnik, hogy a színésznő itt és most találja ki őket, és célzottan irányítja egyes nézőkhöz – a szövegek könyv részei. Ami viszont valóban kiszámíthatatlan, és ebben (is) rejlik az előadás performatív jellege, az a közönség reakciója. Hogy az előadásban a befogadók felé irányuló kérdésekre vár-e választ, Béres egy interjúban elmondja: „[n]em az van, hogyha mondanak valamit, akkor jó, ha nem mondanak, akkor meg nem jó. Az a jó, ahogy épp történik.”²³ A játész szerint egyébként nem igazán megfelelő a monodráma mint a produkció műfaji besorolása,

„mert nem arról szól, hogy fent vagyok a színpadon, és elszigetelődöm, hanem az egyik fő és engem leginkább foglalkoztató téma az interaktivitás. De nem az a fajta, hogy felcibáljak valakit a színpadra, hanem hogy tudatosítsam a közönségben, hogy ti léteztek nekem, és én is létezem nektek: létezőnk egymásnak.”²⁴

Az előadás flexibilitását támasztja alá az a 2010/2011-es színházi évben évadzáróként játszott alkalom is, amikor „a Kosztolányi művésznője színészkollégáival lépett színpadra.”²⁵

²² Uo.

²³ TÁPAI Renáta, „Ha átnézel a rivaldán: A Kosztolányi Dezső Színház színésznőjével az egyszemélyes előadásról”, *Magyar Szó*, 2011. febr. 18., 9.

²⁴ TÁPAI, „Ha átnézel...”, 9.

²⁵ [TÁPAI Renáta], „Nagyot léptünk előre»: 125 program zajlott a szabadkai Kosztolányi

Az előadás szerb és magyar nyelvű szövegek könyvei között nincs lényegi szemantikai különbség, a denotáció szintjén legalábbis.²⁶ De Béres Márta szerint merőben „más kimondani ugyanazt a szót két különböző nyelven, mert egészen másra asszociálhat és ez kihat az előadásra.”²⁷

A rendezés

Urbán András rendezői munkamódszerének univerzális jellemzője, hogy „az előadás szövegét is a színészekkel hozz[á]k létre”²⁸ – ilyen szempontból tehát a *One-Girl Show* nem tekinthető rendhagyónak. Az elemzés első fejezetében azt is láthattuk, hogy rendezései igen sokszínűek, és a magyar posztmodern színházi tendenciák többségébe beilleszthetők. A szimultaneitás, a stíluspluralizmus és a zsánerkeveredés olyan posztmodern sajátosságok, amik a „jól ismert [...] Urbán András-i nyelv”²⁹ esszenciális elemei, így megtalálhatók a *One-Girl Show*ban is.³⁰

A montázsszerű, nem-lineáris jelenetkezelés filmes hatást kelt. Az előadás bár nagyrészt prózai, de zenés, fizikai színházi és

Dezső Színház most zárult évadában”, *Magyar Szó*, 2011. jún. 30., 9.

²⁶ BÉRES és URBÁN, *Béres...*

²⁷ L. M., „Bizakodó...”, 12.

²⁸ GEROLD, „Alternatív...”, 83.

²⁹ TÖRÖK Ákos, „Ha én egyszer kinyitom a számat”, *7óra7*, hozzáférés: 2024.03.24, <https://web.archive.org/web/20130315083939/http://www.kosztolanyi.org/Sajto/429>.

³⁰ Török Anold remekül összefoglalja a produkció heterogeneitását: „van minden – ének, tánc, rigmus, mozgás, beszéd, harag, cinizmus, nevetés, szomorúság, halott, élő, öreg, fiatal, közepes, nagy, kicsi: csak néhány az alkotóelemek terjedelmes tárházából.” TÖRÖK Anold, „Nőtörténetek egy lányra írva: Béres Márta *One-girl show* – bemutató Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2011. május 13”, *Magyar Szó*, 2011. máj. 17., 9.

performanszszerű jeleneteket is tartalmaz. Béres Márta énekel magyarul, szerbül, professzionális színésznőként és félénk gyermekként egyaránt. Fut, táncol, mászik, fekszik és ül, banánt eszik és vizet köp. Az előadás a megszemélyesített csontváz révén bábszínházi, a ki nem mondott, de megmutatott elemekkel pedig pantomimes eszközökkel is operál. Goran Cvetković írja, hogy „[a] fiatal színésznő egy teljesen új dramaturgiát mutatott be – egyszerre posztdramatikus és költői, verbális és fizikai, zenés és játékos az anyag.”³¹

„Urbán András rendezése olyan jelenetekkel szembesíti a nézőt, amelyek a néző társadalomban elfoglalt helyéről beszélnek, és folyamatosan identitás-kérdéseket feszegetnek. [...] A valóság-effektusok és a teátrális effektusok folyamatos váltogatásával úgy válik gondolkodtatóvá az előadás, hogy éles öniróniájával egyszerre szórakoztatni is tudja a közönségét.”³²

Az eklektikus formaiság a tematikai sokszínűség mellett zsúfoltnak, soknak tűnhet. A rendezés azonban nem esik túlzásokba: a színpadi történések végig problémamentesen figyelemmel követhetők, az előadás minden téren mértéktartó.³³ Nincsenek érzelmileg túlfokozott jelenetek vagy a figyelem megosztását igénybe vevő párhuzamos cselekvések. A heterogeneitás az előadásra

³¹ CVETKOVIĆ „A világ...”.

³² DEÁK, „Az »én...«”, 26.

³³ Ezért írhatja Simon Judit, hogy bár „itt-ott magán hordozta Urbán kézjegyét, de korántsem annyira erős és feszes, mint a vajdasági rendező nagyszínpadi produkciói.” SIMON Judit, „Megújulás előtt a tizedik évébe lépő TESZT”, *Várad* 16, 6. sz. (2017): 93–101, 100.

nagyrészt nem szimultán módon, hanem diakronikusan jellemző.³⁴

Ha az új teatralitás szempontrendszere alapján vizsgáljuk a produkciót, láthatjuk, hogy a *One-Girl Show* kapcsán egyértelműen a neoavantgárd értelmezés színházi szituált-sága figyelhető meg. A szöveg, a rendezés és a színészi játék szintjén egyaránt megmutatkozik a „színházszerűség határainak feszegetése”. A fikció és a valóság, vagyis a színház határátlépéseit láthatjuk például minden interakcióban, vagy akkor, amikor Béres Márta a színpad szélére ülve a játék- és nézőtér határán közvetlenül, szemtől-szembe a közönségnek mesél az apja haláláról.

Mikola Gyöngyi az előadás egyetlen olyan kritikus, aki felhívja a figyelmet arra, hogy a nőlélet tematizáló *Show* rendezője egy férfi. Felteszi a kérdést, hogy vajon „mennyiben lenne más az előadás, ha Béres Márta teljesen szabadon maga állította volna színpadra?”³⁵ A kritikus kifogásolja a színész testének objektumként történő alkalmazását, és a produkciót „az Ideális Színész megtalálásának örömmünnepe[ként]”³⁶ értelmezi. „Ez nem *One-Girl Show*, hanem Urbán András Béres Mártája, az a teremtmény, akivé a fiatal színésznő Urbán színházában vált.”³⁷ Bár Mikola feminista olvasatának kiindulópontja

³⁴ A rendezést ért szinte egyetlen negatív kritikában Markovics Annamária tér ki arra, hogy a banánevés közben a közönséggel felvett szemkontaktus és a megszemélyesített csontváz inkább didaktikus, mint polgárpukkasztó. „Az a színház, amely felvállaltan nem hagyományos előadásokat tűz műsorra, nem kellene, hogy ilyen aprópénzre váltott, szájbarágott mondanivalót akarjon ezüsttál-cán kínálni.” MARKOVICS Annamária, „»Mindenki Mártikája«”, *Kilátó* 50, 23. sz. (2011): 21.

³⁵ MIKOLA Gyöngyi, „Emlékszel még? Ex-Yu társulatok és a Metanoia a Thealteren”, *Tiszatáj* 65, 9. sz. (2011): 64–73, 71.

³⁶ Uo., 73.

³⁷ Uo., 71.

valóban jogos, és az említett tény valóban problematikus lehet, a következtetés talán túl radikális. Béres ugyanis számos interjúban számol be arról, hogy Urbán – rendezői feladatkörét teljesítve – bár vezet és instruál, a színészeknek viszonylag nagy a mozgásterük, hiszen a próbafolyamatok legtöbbször hosszú, közös beszélgetésekkel és improvizációkkal kezdődnek.³⁸

Színészi játék

„Béres Márta színésznőt játszik.”³⁹ Az elemzések nagy része éppen ezt tartja izgalmasnak – a bizonytalanságot, hogy vajon színjáték zajlik-e a színpadon, vagy a játzó őszinte szavai hallhatók. Mivel az elmesélt történet személyes vonatkozásai, vagy legalábbis annak látszata által „minden szavát reálisnak érezzük,”⁴⁰ felmerülhet a kérdés: „színház ez egyáltalán?”⁴¹

A csontváz-jelenetben Béres „elsősorban színészként lép fel, azaz a fikció szintjén mozog.”⁴² Eljártssza, hogy fiatal nőként gyászolja az apját, majd egyszer csak „visszavonja az előző jelenet igazságértékét, amelyben a csontvázal mint érző lényel beszélgetett, és emlékeztet bennünket, hogy mindez csupán kellék, és hogy amit előtte láttunk, (csak) ügyes színészi munka, illúziókeltés volt.”⁴³

Deák Katalin Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színházára* hivatkozva elemzi a színjátékot. Lehmann a *simple acting* (egyszerű játszás, amikor a néző „valósnak ítéli a

színész cselekedeteit”)⁴⁴ és a *received acting* (fogadott játszás, amikor „a néző színészként kezeli az előadót”)⁴⁵ ötvözeteként definiálja az összetett játszás, azaz a *complex acting* fogalmát. Utóbbi azt a színjátszási formát jelöli, aminek hatására a befogadó szinte szimultán érzékeli a játszót színésznek (vagyis saját valóságából származó embernek) és fikciós karakternek.⁴⁶ Deák megállapítja, hogy Béres alakítása a *Show* nagy részében a *simple acting* kategóriájába sorolható – ezt támasztják alá azok reflexiók is, amelyek a realista színjátékot dicsérve a fenti idézetekhez hasonlókat írnak. Az előadás egyes jeleneteiben azonban felismerhető a *received*, s így *complex acting* mechanizmusa is: ezt példázza a csontváz-jelenet illúzióromboló zárata. A posztdramatikus színház eszköztárába tartozó *complex acting* hatása, hogy „[a]z előadás nézőjeként folyton a valós és a fiktív fúziójának játékában találjuk magunkat.”⁴⁷

Az „öntranszformáció”⁴⁸ kapcsán írja Lehmann, hogy a színész – paradox módon – egyszerre törekszik az egyszerűsége és a megismételhetősége. Ennek eszközei, hogy „elutasítja azt, hogy egy karakter hasonmása legyen, »epikus« színészként lép fel, aki csak megmutat, vagy önmagát ábrázolva (Selbst-Darsteller), performerként, aki saját jelenlétét használja elsődleges esztétikai anyagként.”⁴⁹ Béres Márta esetében azt láthatjuk, hogy ennek a két módnak az kombinációja valósul meg. Egyrészt azzal, hogy az elhangzó szöveg egy (vagy több) lehetséges élet narrációja, máris létrejön az epikusság, s

³⁸ GEROLD László, „Egymásra hangolódva: Beszélgetés Béres Mártával, a Kosztolányi Dezső Színház színésznőjével”, *Híd* 72, 11. sz. (2008): 89–92.

³⁹ FÁY Miklós, „A legkedvesebb színésznőm”, *Mozgó Világ* 39, 12. sz. (2013): 116–118, 116.

⁴⁰ DEÁK, „Az »én...«”, 23.

⁴¹ FÁY, „A legkedvesebb...”, 117.

⁴² DEÁK, „Az »én...«”, 24.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo., 23.

⁴⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 157–159.

⁴⁷ DEÁK, „Az »én...«”, 24.

⁴⁸ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 161–164.

⁴⁹ Uo., 161.

részben a távolságtartás is. Béres valójában nem alakít rajta kívül eső szerepeket, csak situációkat mutat meg. „Az »én« színrevitele során nem játssza el az adott jelenetek szereplőit, csak saját személyiségének különböző időszakait: gyerek- és kamaszkorát, az egyetemi élményeit és apja halálának emlékét.”⁵⁰ Másrészt mivel a *Show „áldozata”*⁵¹ a játszó személye, saját jelenléte kerül a középpontba. A produkció állandóságát értelemszerűen a megírt szöveg és a betanult elemek jelentik. Ennek ellenére Béres „[á]llandóan a kívülről érkező reakciókat figyeli, úgy, hogy közben erős színészi jelenléttel viszi végig a színpadi helyzeteket.”⁵² „[T]öbbször is kiválaszt, szemkontaktussal vagy direkt rámutatással, a közönség sorából valakit, akit kifiguráz, vagy akivel beszélgetni kezd.”⁵³ Az Erika Fischer-Lichte által megfogalmazott „játékosok és a nézők együttes testi jelenléte”⁵⁴ így teremti meg a kiszámíthatatlant és megismételhetetlent: „Béres Márta és közönsége szimbiózisba lép, együtt lélegzik.”⁵⁵

A színészi alakítás „hagyományos” megítélése az összes elemzésben pozitív töltetű. „Engedelmes a teste, a hangja, a mozgása, a mimikája – és ő tökéletesen ura mindegyiknek.”⁵⁶ Az előadás formailag és tematikailag is rendkívül változatos és dinamikus, Béres „[m]égis felfokozott energiával lép át egyik karakterből a másikba, nehézség nélkül tart-

⁵⁰ DEÁK, „Az »én...«”, 23.

⁵¹ LEHMANN, *Posztdramatikus...*, 162.

⁵² DEÁK, „Az »én...«”, 26.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. KISS Gabriella (Budapest: Ballasi Kiadó, 2009), 49.

⁵⁵ TÖRÖK, „Ha én...”, 9.

⁵⁶ CSÁKI Judit, „A századik”, *Revizor*, hozzáférés: 2024. 03. 24,

<https://revizoronline.com/a-szazadik-beres-marta-urban-andras-one-girl-show-maszkegyesulet-kosztolanyi-dezso-szinhez/>.

ja kézben a többszereplős jeleneteket is. Látjuk recepciós lányként, saját magát sajnáló rokonként, felháborodott nézőként és nem utolsósorban Béres Mártaként.”⁵⁷

Színházi látvány és hangzás

Az előadás – mint a konvencionális színházi produkciók szoktak – realista *mise en scène*-t sejtető, leengedett vörös függönnyel kezdődik, melynek közepére fókuszál a fény. A különbség az, hogy jelen esetben az előadás nem vár a függöny felhúzásáig, a leeresztett lepel már a produkció része: jelzi, hogy minden, amit a közönség érzékelni fog, színház. „Nagyon könnyű a díszletről beszélnem, annál az egyszerű oknál fogva, hogy nincs”⁵⁸ – írja elemzésében Brenner János. Béres valóban egy díszlet nélküli, üres színpadon játszik végig, így mindössze néhány kellék és jelmez képezi a „látványt”. Az előadásnak csak jelmez- (Béres Márta, Ledenyák Andrea) és fénytervezője (Majoros Róbert) van, díszlettervező nem dolgozott rajta. (A „díszletlenség” alól kivételt jelent a produkció végén játszott jelenet, amikor miközben Béres a havi kiadásait sorolja, a színpad hátsó falára egy tüdő röntgenfelvétele vetül. Ez az előadás egyetlen olyan eleme, aminek elsődleges célja, hogy látványként funkcionáljon.) „Az eszköztelen, díszletlenség színpad kényszeríti a nézőt, hogy csak és kizárólag a történetre figyeljen, és arra az emberre, aki mindezt meséli. Arra az emberre, aki egy széken, egy mikrofonon és egy banánon kívül nem is használ semmit. Azaz mégis: saját testét.”⁵⁹

A lecsupaszított szcenika nem jelenti azt, hogy a térnek nincs jelentősége. Az üres színpad legrelevánsabb funkciója, hogy a játszóra irányítsa a figyelmet – tehát Béres Márta kénytelen színészi eszköztárával be-

⁵⁷ DEÁK, „Az »én...«”, 23.

⁵⁸ BRENNER, „Valló-ság...”, 79.

⁵⁹ MARKOVICS, „»Mindenki...», 21.

tölteni az üres felületet. Kiemelődnek a mozdulatok, és tulajdonképpen azok válnak látvánnyá. Béres mozdulatai mindig igazodnak az előadás narratív szintjéhez. Először magabiztos és elegáns, nagyon „nőies” mozgású, az előadás második felében viszont már jóval nyugodtabb, visszafogottabb és kevésbé színpadias. Fontos, hogy a mozgás sokszor nem csak illusztrálja a szöveget, hanem új jelentésréteget teremtve ki is egészíti azt. Bár a játsszónak valóban saját testével kell betöltenie a színpad egész terét, a fény beállításai segítségére vannak, és meghatározzák, szűkítik vagy bővítik a konkrét játékeret.

Azzal, hogy az előadás középpontjában – a szöveg mellett – a színész teste áll, hangsúlyozódnak a performatív elemek. Fischer-Lichte *A performativitás esztétikájában* azzal az általános megállapítással kezdi a testiségről szóló fejezetet, hogy „[a]z előadások esetében az »alkotó« művész nem választható el az anyagtól.”⁶⁰ A színpadi test performansa önkénytelenül is hangsúlyosabbá válik akkor, amikor egyedül van. Az üres térben elhelyezett, egyetlen test esetében pedig elkerülhetetlen, hogy a néző figyelme annak (szándékolt vagy véletlen) mozdulataira, rezzenéseire irányuljon. Még akkor is, ha azal párhuzamosan végig zajlik a történetmesélés. Az üres színpad a test kiemelése mellett hangsúlyozza a színházi szituáltságot: a befogadó a produkció minden pillanatában érzékeli a színházat mint helyszínt. Vagyis „a Kosztolányi Dezső Színház színpada itt most csak arra jó, hogy a színpadiság, az ún. színpadi tér képzetét [...] keltse bennünk.”⁶¹ A néző- és játéktér elkülönülése is csak részben tekinthető hagyományosnak. „Stúdió-körülmények között, közös térben van néző és játsszó. Így az előadás részlegesen megszünteti az alkotó és befogadó közti hierar-

chikus viszonyt.”⁶² Deák szerint ezt a célt szolgálja az a megoldás is, hogy a megvilágítás miatt a színésznő – egyes epizódokban – látja a közönség első sorait. Ezáltal nem csak kiegyenlítődik a játsszó és a néző szerepe, de az interakció is lehetővé válik.

Béres Márta a kevesebb, mint másfél órás produkció során hat különböző, (a mozdulatokhoz hasonlóan) mindig az aktuális szövegrészhez igazodó jelmezben játszik. Látjuk többek között „farmerban, harisnyakötőben, alabástrom félmeztelenségben, tűsarkúban.”⁶³ Színésznőként elegáns, piros vagy fehér⁶⁴ selyemből készült kisestélyit visel sötét, áttetsző harisnyával, élettörténeteit mesélő civilként pedig egyszerű farmer nadrágban és fekete, hosszúujjú felsőben játszik. A mindenkori közönséget kényszeresen szórakoztató figuraként fekete fűzőben és balettruhára emlékeztető, rózsaszín tüllszoknyában van, majd az apját (egyébként a való életben is) gyászoló megtört nőként fekete férfizakóban, fehér férfi alsónadrágban és fekete harisnyakötőben. Az előadás végén testhez simuló, hosszúujjú, talpig érő fehér ruhát visel, majd a zárójelenetben szürke nadrágban és fehér ingben jár kalotaszegi férfitáncot (koreográfus: Gázsó Tibor). A fekete magassarkú cipő és a mezítláb játsszás jelmezeinek visszatérő kiegészítői.

A produkció a kellékek szempontjából is igen minimalista. Mindössze egy szék, egy pohár víz és egy banán kerül elő a színpadon. Az előadás legfontosabb kelléke viszont a bábszerű, életnagyságú csontváz. Béres nem rendeli magát a csontváz fölé: csak minimálisan mozgatja annak végtagjait, ezzel jelezve, hogy a csontváz szerepe a színpadon a kellék és a báb funkciójával szemben inkább az emberéhez hasonló. Megteremti az illúzi-

⁶² DEÁK, „Az »én...«”, 26.

⁶³ ÖLBEI LÍVIA, „Csárdáskirálynő”, *Vas Népe*, 2011. jún. 11., 12.

⁶⁴ Az előadás első jelmeze a különböző játsszások alkalmával eltért.

⁶⁰ FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, 104.

⁶¹ BRENNER, „Valló-ság...”, 79.

ót, majd lerombolja. Az epizódnak, amikor a játszó a csontváz állkapcsát szájába akasztva nehezítetten beszél, performansz-jellege van.

Az előadás a *Dead Kennedys California Über Alles* című punkszámával kezdődik: ez akkor hallható, amikor a vörös függöny még le van engedve. Az amerikai együttes dalát Kálmán Imre *Csárdáskirálynő*jének az 1961-es, Szinetár Miklós által rendezett feldolgozásából kiragadott és bejátszott *Egy a szívem, egy a párom*-részlete követi. A rendezés „ezzel a gesztussal a színházhoz való viszonyunkra is rákérdez.”⁶⁵ Béres Márta a dalbetét alatt jelenik meg a színpadon. Az előadás a zeneiség tekintetében ettől a ponttól kezdve nagyrészt a színésznő hangjával operál: Béres részletet énekel *Az áldott orvos közeleg* című református dalból, elénekli Silvana Armenulic *Šta će mi život* című művét, valamint részleteket a The Beatles *Love Me Do* és Elvis Presley *Love Me Tender* dalából. Végül pedig az *Ott, ahol zúg az a négy folyó* című ének hangzik el.⁶⁶ A Goblini 7, John Denver *Thank God I'm a Country Boy* és a Pekinška Patka *Elle était si jolie* részleteinek bejátszása a jelentváltást jelzi. Az előadás zárójelenetében egy metronóm és a táncmozdulatok ritmusa hallható.

Az előadás hatástörténete

Az újvidéki Művészeti Akadémia színművész mesterszakán az oklevélszerzés egyik feltétele egy egyszereplős produkció elkészítése. Az így létrejött, legtöbbször saját rendezésű előadások csak nagyon ritkán kerülnek fel a vajdasági színházak repertoárjára – az esetek többségében ezeket a monodrámákat a vizsgaelőadást követően nem, vagy csak néhány alkalommal játsszák. A térség kőszínházaira, így a Kosztolányi Dezső Színházra

⁶⁵ DEÁK, „Az »én...«”, 22.

⁶⁶ A szerb nyelvű előadásverzióban a Béres által felénekelte, magyar nyelvű dalbetétek szerbre fordítva hangzanak el.

sem jellemző a saját produkciós monodrámák bemutatása – a *One-Girl Show* tehát ilyen tekintetben (is) különleges előadás. Urbán András rendezői életművében a *Show* után megszorodtak az olyan kifejezetten posztmodern előadások, amelyekben a színészek a valóságot és a fikciót elkülöníthetlenné téve a saját nevükön játszanak. Ezek többnyire nem adaptációk, hanem szerzői projektumok – ide sorolható például a szintén 2011-ben bemutatott *Dogs and drugs*, de a tíz évvel későbbi *A csókos asszony lovagjai* (2021) és *A trianoni csata* (2022) is. Szintén a *Show* utáni előadásokban figyelhető meg a színházi szituáltság fokozott kihangsúlyozása.⁶⁷ A rendező és a KDSZ munkásságát vizsgálva azt láthatjuk, hogy a *One-Girl Show* után bemutatott produkciók vesztenek performansz-szerűségükből, és ezzel párhuzamosan agitatívabbá, metasínházibbá válnak.

2013-ban a *One-Girl Show* egy tizenkét települést⁶⁸ érintő, a Magyar Nemzeti Tanács tájolási programja keretei között megvalósuló vajdasági turné során olyan délvidéki településekre juthatott el, amelyek – Zentát leszámítva – nem rendelkeznek hivatásos színtársulattal. Bár a sajtó szinte minden alkalomról közönségsikerként számol be, Béres elmondása szerint a vendégszereplések alkalmával vegyes emlékeket szerzett. „Van, amelyik szép, van megható, fájdalmas, bántó, szárnyakat adó [volt].”⁶⁹ A heterogén fogadtatás legfontosabb oka, hogy a turné során a posztmodern előadás olyan, főként idős lakosságú, rurális közegekbe jutott el,

⁶⁷ Lásd az elemzés első fejezetében említett produkciókat.

⁶⁸ Óbecse, Zenta, Kúla, Topolya, Magyarkanisza, Maradék, Torda, Doroszló, Péterréve, Törökbecse, Kishegyes, Gombos, Kupuszina.

⁶⁹ [SZERDA Zsófi], „Sikeres vajdasági turné végén: Béres Márta a One-girl show produkcióval 12 településen vendégszerepelt”, *Magyar Szó*, 2013. jún. 8., 8.

ahol a kőszínházi (leginkább a szabadkai Népszínházban bemutatott) előadások időnkénti látogatásán túl egyedül a Tanyaszínház aktuális produkciója tekinthető meg nyaranta, mindössze egyetlen alkalommal. A vendéjátékok közönsége tehát mindenekelőtt a realizmus színházához volt szokva, ezért a *Show* turnéztatása edukációs szempontból különösen fontos programnak minősült.

A vajdasági helyszíneken túl az előadást nem csak a szerbiai és magyarországi közönség láthatta, de a montenegrói, romániai, szlovákiai és boszniai is. Fontosabb fesztiválszereplései és -díjai közé tartozik a Theater⁷⁰ (2011), a Temesvári Eurorégiós Színházi Találkozó⁷¹ (2011), a Beogradski Internacionalni Teatarski Festival, azaz a BITEF⁷² (2012), az Euro-Underground Színházi Fesztivál⁷³ (2012), a Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválja⁷⁴ (2013, polgármesteri díj) a Štrih Fest⁷⁵ (2015, legjobb színésznő), a Teatar Fest⁷⁶ (2013, legjobb előadás), a Pécsi Országos Színházi Találkozó⁷⁷ (2014) és a Deszka Fesztivál⁷⁸

⁷⁰ [SZERDA], „Mától...”, 9.

⁷¹ LÉNÁRD Róbert, „Önismereti TESZT: Egy fesztivál közepén”, *Magyar Szó*, 2011. máj. 27., 9.

⁷² CVETKOVIĆ, „A világ...”.

⁷³ UJJ János, „One Girl Show”, *Temesvári Heti Új Szó*, 2012. jún. 8., 15.

⁷⁴ NÁRAY, „Válaszúton”, 20.

⁷⁵ L. M., „Európai utakon járva: A Desiré fesztivált a hivatalosan is európainak minősülő fesztiválok listáján jegyzik – Állva tapasztalva ünnepelte Béres Mártát a belgrádi közönség”, *Magyar Szó*, 2015. máj. 28., 8.

⁷⁶ Marko RADOJIČIĆ, „6. Teatar Fest – pozorišni festival u Rakovici: Cela Srbija u Beogradu – Ceo Beograd u Rakovici”, *Belgrade Edt Culture*, hozzáférés: 2024.03.24, <https://bgedtculture.blogspot.com/2013/11/6-teatar-fest-pozorisni-festival-u.html>

⁷⁷ GEROLD László, „Két évad között”, *Magyar Szó*, 2011. aug. 8., 7.

(2014) is. A *One-Girl Show*ban látható alakításáért Béres Márta 2011-ben a vajdasági magyar színészsakma legrangosabb elismerésében, Pataki Gyűrű-díjban részesült.⁷⁹

A produkció utolsó előtti előadására 2023. december 1-én, szerb nyelven került sor az Újvidéki Színházban. Századik és egyben utolsó alkalommal 2023. december 2-án, magyarul láthatta a közönség a KDSZ színpadán: a *One-Girl Show* így tizenkét éven keresztül szerepelt a Kosztolányi Dezső Színház repertoárjában. Az intézmény történetében a *Show*n kívül mindössze egy produkcióért el ilyen magas előadásszámot.⁸⁰ Béres Márta utolsó alkalommal (is) teltház előtt játszhatott – a közönség pedig „szünni nem akaró vastappsal búcsúztatta el az előadást.”⁸¹

⁷⁸ NÁRAY István, „DESZKA-forgácsok: Fesztivál Debrecenben”, *Színház* 47, 5. sz. (2014): 21–24, 22.

⁷⁹ Köszönőbeszédében kitért arra, hogy az előadásnak hála különös kapcsolatot létesíthetett a közönséggel, valamint elmondta, hogy „nagyon rossz itt ülni jelöltként az első sorban éveken keresztül, és semmivel sem jobb, amikor az ember megkapja a gyűrűt, mert azt hiszem, hogy nem kellene versenyezni. Ha van valaki, akivel én versenyezni szeretnék, az csak én magam vagyok.” [TÁPAI Renáta], „Béres Márta nem versenyezne: A tizedik Pataki-gyűrű a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház színésznőjének ujjára került a *Béres Márta One-girl show*ban nyújtott alakításáért”, *Magyar Szó*, 2011. nov. 1., 9.

⁸⁰ A 2007-ben bemutatott *Urbi et orbi* (r. Urbán András) századjára 2023. június 12-én került színpadra.

⁸¹ L. M., „Az utolsó One-Girl Show”, *Magyar Szó*, hozzáférés: 2024. 03. 14., <https://www.magjarszo.rs/kultura/szinhaz/a.300377/Az-utolso-One-Girl-Show>.

Az előadás adatai

Cím: *Béres Márta One-Girl Show*. A bemutató dátuma: 2011. május 13. A bemutató helyszíne: Kosztolányi Dezső Színház. Szerző: Urbán András, Béres Márta. Rendező: Urbán András. Koreográfus: Gázsó Tibor. Zenei szerkesztő: Urbán András. Jelmez: Béres Márta, Ledenyák Andrea. Fény: Majoros Róbert. Társulat: A Kosztolányi Dezső Színház Társulata. Színész: Béres Márta.

Bibliográfia

- sz. n. „A Béres Márta One-Girl Show című előadás megtekinthető hétfőn a Kosztolányi Dezső Színházban”. Fordította SZABÓ Réka Dorottya. *Subotica*. Hozzáférés: 2024.03.24.
<https://www.subotica.com/vesti/predstav-a-marta-beres-one-girl-show-uponedeljak-upozoristu-deze-kostolanji-id33257.html>.
- BALASSA Zsófia. *Amikor a dráma elbeszélőt keres: A mono/lóg drámák drámanarratológiai megközelítésének lehetőségei*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2019.
- BÉRES Márta és URBÁN András. *Béres Márta One-Girl Show*. Szövegkönyv két nyelven. 2011.
- BRENNER János. „Valló-ság? Kosztolányi Dezső Színház: *One-girl show*”. *Híd* 75, 3. sz. (2011): 79–84.
- CSÁKI Judit. „A századik”. *Revizor*. Hozzáférés: 2024. 03. 24.
<https://revizoronline.com/a-szazadik-beres-marta-urban-andras-one-girl-show-maszk-egyesulet-kosztolanyi-dezso-szinhaz/>.
- CVETKOVIĆ, Goran. „A világ színészet”. Fordította SZABÓ Réka Dorottya. *Grad Subotica*. Hozzáférés: 2024. 03. 24.
<https://gradsubotica.co.rs/desavanje/marta-beres-one-girl-show-4/>.
- DEÁK Katalin. „Az »én« mint dokumentum: Béres Márta One-Girl Show”. *Játéktér* 2, 3. sz. (2013): 22–28.
- FÁY Miklós. „A legkedvesebb színésznőm”. *Mozgó Világ* 39, 12. sz. (2013): 116–118.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A performativitás esztétikája*. Fordította KISS Gabriella. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- GEROLD László. „Alternatív és művészsínház között: Beszélgetés Urbán Andrással, a Kosztolányi Dezső Színház igazgató-rendezőjével”. *Híd* 72, 11. sz. (2008): 78–88.
- GEROLD László. „Egymásra hangolódva: Beszélgetés Béres Mártával, a Kosztolányi Dezső Színház színésznőjével”. *Híd* 72, 11. sz. (2008): 89–92.
- GEROLD László. „Két évad között”. *Magyar Szó*, 2011. aug. 8., 7.
- KÉKESI KUN Árpád. *Tükörképek lázadása*. Budapest: JAK–Kijárat Kiadó, 1998.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LÉNÁRD Róbert. „Önismereti TESZT: Egy fesztivál közepén”. *Magyar Szó*, 2011. máj. 27., 9.
- LÉNÁRT Ádám, „Hazardjátékok: Thealter Fesztivál 2011”. *Revizor*. Hozzáférés: 2024.03.24.
<https://revizoronline.com/thealter-fesztival-2011-2/>.
- L. M. „»A színház számomra az élni akarás.« Béres Mártát, a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Béres Márta One-girl show* című monodrámában nyújtott alakításáért jelölték a Pataki-gyűri Díjra”. *Magyar Szó*, 2011. okt. 27., 9.
- L. M. „Európai utakon járva: A Desiré fesztivált a hivatalosan is európainak minősülő fesztiválok listáján jegyzik: Állva tapsolva ünnepelte Béres Mártát a belgrádi közönség”. *Magyar Szó*, 2015. máj. 28., 8.
- L. M. „»Bizakodó és optimista vagyok.« Hétfőn és kedden a budapesti Szkéné Színházban lép fel Béres Márta a szabadkai

- Kosztolányi Dezső Színház One-girl show című előadásával". *Magyar Szó*, 2019. jan. 12., 12.
- L. M. „Az utolsó One-Girl Show”. *Magyar Szó*. Hozzáférés: 2024.03.14.
<https://www.magjarszo.rs/kultura/szinha/z/a.300377/Az-utolso-One-Girl-Show>.
- MARKOVICS Annamária. „»Mindenki Mártikája«”. *Kilátó*, 50, 23. sz. (2011): 21.
- MIKOLA Gyöngyi. „Emlékszel még? Ex-Yu társulatok és a Metanoia a Thealteren”. *Tiszatáj* 65, 9. sz. (2011): 64–73.
- NÁNAY István. „Válaszúton: A 25. Kisvárdai Fesztivál után”. *Színház* 46, 10. sz. (2013): 18–24.
- NÁNAY István. „DESZKA-forgácsok: Fesztivál Debrecenben”. *Színház* 47, 5. sz. (2014): 21–24.
- ÖLBEI Lívია. „Csárdáskirálynő”. *Vas Népe*, 2011. jún. 11., 12.
- RADOJIČIĆ, Marko. „6. Teatar Fest – pozorišni festival u Rakovici. Cela Srbija u Beogradu – Ceo Beograd u Rakovici”, *Belgrade Edt Culture*. Hozzáférés: 2024.03.24.
<https://bgedtculture.blogspot.com/2013/1/1/6-teatar-fest-pozorisni-festival-u.html>.
- SIMON Judit. „Megújulás előtt a tizedik évébe lépő TESZT”. *Várad* 16, 6. sz. (2017): 93–101.
- SZERBHORVÁTH György. „A szabadkai lány show-ja: Béres Márta a posztháborús nemzedékből”. *Népszabadság*, 2014. febr. 26., 16.
- [SZERDA Zsófi]. „Mától Szeged a színház városa: A Kosztolányi Dezső Színház két előadással szerepel a magyarországi THEALTER színházi fesztiválon”. *Magyar Szó*, 2011. júl. 8., 9.
- [SZERDA Zsófi]. „Sikeres vajdasági turné végén: Béres Márta a One-girl show produkcióval 12 településen vendégszerepelt”. *Magyar Szó*, 2013. jún. 8., 8.
- TANÁCS István. „Színház Tikviczky bácsi kedvére: A szabadkai társulat különleges: anyagi gondja nincs, Belgrádban és Budapesten is sikert arat”. *Népszabadság*, 2011. márc. 30., 17.
- TÁPAI Renáta. „Ha átnézel a rivaldán: A Kosztolányi Dezső Színház színésznőjével az egyszemélyes előadásról”. *Magyar Szó*, 2011. febr. 18., 9.
- [TÁPAI Renáta]. „»Nagyot léptünk előre.« 125 program zajlott a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház most zárult évadában”. *Magyar Szó*, 2011. jún. 30., 9.
- [TÁPAI Renáta]. „Béres Márta nem versenyezne: A tizedik Pataki-gyűű a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház színésznőjének ujjára került a *Béres Márta One-girl show*ban nyújtott alakításáért”. *Magyar Szó*, 2011. nov. 1., 9.
- TÖLGYESI Gábor. „Szabadkai színjáték Budapesten: *Éljen a szerelem!* és *One-girl show*: két darabbal is vendégeskedik a fővárosban a Kosztolányi Dezső Színház”. *Magyar Nemzet*, 2012. márc. 8., 15.
- TÖRÖK Ákos. „Ha én egyszer kinyitom a számat”. *7óra7*. Hozzáférés: 2024.03.24.
<https://web.archive.org/web/20130315083939/http://www.kosztolanyi.org/Sajto/429>.
- TÖRÖK Anold. „Nőtörténetek egy lányra írva: *Béres Márta One-girl show* – bemutató Kosztolányi Dezső Színház, Szabadka, 2011. május 13”. *Magyar Szó*, 2011. máj. 17., 9.
- UJJ János. „One Girl Show”. *Temesvári Heti Újszó*, 2012. jún. 8., 15.

A felnövés problematizálásának lehetőségei immerzív színházi keretek között

BOZSAKY BOGLÁRKA

A felnőtté válás folyamata a 21. század elején jelentős átalakuláson ment keresztül: a serdülőkor és a felnőttkor közé beékelődött a fiatal felnőttkor, az ún. poszt-adoleszcencia időszaka. Ezen életszakaszok közötti határlépcsők feldolgozása nem csupán társadalmilag, hanem művészeti, színházi szempontból is egyre inkább szükségesszerű. A felnövés folyamatának vizsgálata a nézőket bevonó, valamint a részvételükre építő színházi paradigmák esetében együtt jár a témáról való közös gondolkodás és közös cselekvés aktusával, amely lehetővé teszi, hogy a résztvevők az alkotókkal együtt foglalkozzanak saját felnövéstörténetük kérdéseivel. Ebbe a műfaji kategóriába illeszkedik az immerzív színházi forma is, amely egyfelől magában hordozza a heterarchikus, az alkalmazott, valamint a részvételi színház sajátosságait egyaránt, másfelől képes arra, hogy kinyissa a produktumot a nézők felé, azaz közös alkotás, illetve az alkotást érintő közös reflexió szülessen, ez pedig legalább annyira, ha nem még inkább része az alkotófolyamatnak, mint maga az előadás.

Az immerzív kifejezés manapság egyre elterjedtebb, nem csupán a színház területén, hanem a médiatechnológiában, különböző művészeti alkotások esetében (képzőművészeti installációk, kiállítások stb.), illetve az oktatásban is. Maga a fogalom latin eredetű, és alámerülést, belemerülést jelent.¹ Az

¹ Theresa SCHÜTZ, „Unter Hundschén: Immersion ist das neue Zauberwort im Theater – Was bedeutet dieser Begriff und was kennzeichnen sogenannte immersive Theaterformen?“, *Theater der Zeit*, 11. sz. (2016): 24–26.

immerzív élmény változást idéz elő, mely változás nem feltétlenül az adott egyénre vonatkozik, hanem például a keresztség rituáléjának esetében (amely fizikai alámerüléssel is járó folyamat) szimbolikus társadalmi, valamint magát az egyént érintő átalakulást is hordoz. Az immerzív élmény mindig átmeneti, valamint meghatározott térbeli és időbeli határokkal rendelkezik.²

Köztudott, hogy Michel Foucault *A szavak és a dolgok* című munkájának alaptézise: a 17. század közepén oldódik fel a reprezentáció működésében az addig szilárdnak hitt világtrend.³ 1992-ben publikált, *Erlebnisgesellschaft (Élménytársadalom)* című könyvében Gerhard Schulze megállapítja, hogy a német társadalom a második világháború után egyre motiváltabbá vált az új élmények szerzése iránt.⁴ Joseph Pine és James Gilmore 1999-es *The Experience Economy* című munkájukban pedig arról írnak, hogy ma ahhoz, hogy egy szolgáltatást vagy terméket minél szélesebb körben lehessen értékesíteni, az adott dolognak egyedi élményt kell kínálnia a vásárló számára.⁵ A fogyasztói szokásokon kívül „a

² Rose BIGGIN, *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

³ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor (Budapest: Osiris Kiadó, 2000).

⁴ Gerhard SCHULZE, *Erlebnisgesellschaft* (Frankfurt–New York: Campus, 1992).

⁵ Pine és Gilmore szerint a vásárlók napjainkban jobban értékelik a szolgáltatásokat,

folyamatos gyorsulásban lévő kétezres évek a mozgóképalkotási stratégiákat is meghatározták, mivel ezek gyorsan változó érzeteket tudnak kínálni a mozgás által, ezért immerzívebbnek hatnak”.⁶ Ma, a videójátékok korában egyre több figyelem összpontosul a témára, ezen kívül „az immerzív élmények iránti fokozott érdeklődés a VR technológia elterjedésének is köszönhető”.⁷ Megfigyelhető továbbá az a jelenlegi tendencia, hogy az esztétikai kapitalizmus⁸ jegyében az élménykínálásra épülő mikrovilágok (például a vidámparkok, wellnessközpontok, éjszakai klubok stb.) célzott és ágazatközi megtervezésénél előtérbe helyeződik az egyesítés vágya.⁹ Az immerzív színházra jellemző belemerülés fogalmát ezért Rainer Mühlhoff és Theresa Schütz a nagy bevásárlóközpontok (pl. IKEA) vásárlót becsalogató technikáival állítja párhuzamba,¹⁰ Robin Curtis pedig az

emiatt pénzt spórolnak a termékeken, hogy azt aztán az élményszerű szolgáltatásokra költsék (étterem, fodrászat stb.). B. Joseph PINE és James H. GILMORE, *The Experience Economy* (Boston: Harvard Business School Press, 1999).

⁶ BAKK Ágnes Karolina, „Immerzív színház analóg terekben – görbe tükrökkel”, *Theatron* 16, 1. sz. (2022): 44–54, 45, <https://doi.org/10.55502/the.2022.1.44>.

⁷ Uo.

⁸ Lásd Gernot BÖHME, *Ästhetischer Kapitalismus* (Berlin: Suhrkamp, 2016).

⁹ Rainer MÜHLHOFF és Theresa SCHÜTZ, „Verunsichern, Vereinnahmen, Verschmelzen: Eine affekttheoretische Perspektive auf Immersion”, Working Paper SFB 1171 Affective Societies 05/17., 8., hozzáférés: 2024.02.17, http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS_series_00000000562.

¹⁰ Uo.

immerzió-fogalom szinonimájaként az illúzió vagy az illúzióteremtés kifejezést jelöli meg.¹¹

Mitől válik immerzív egy színházi produkció?

Mivel az immerzív színházi produkciók alapvetően több színházi kategóriába is beilleszthetők,¹² fontossá válik a paradigma határainak szűkítése. Bakk Ágnes Karolina szerint az immerzív színházi előadás „panoramikus, 360-fokos fizikai környezetben zajlik, amely bár lehatárolt, a díszletelemeknek köszönhetően részletekbe menő felfedezésre vár, miáltal a történetvilág sokszínűsége kibomlik”.¹³ Ezen kívül a „közönség összes érzékére hat, nem csak a hallásra és látásra, hanem a tapintás, ízlelés, hőérzekeles és még az egyensúlyérzékek megszólítása is fontos – mindezek erős immerzív érzetet biztosítanak. Az előadás nem metareferenciális: nem egy másik, ismert történet adaptációja vagy nem drámafeldolgozás”, továbbá „minden külső történés, amely az alkotók vagy előadók akaratán kívül történik, magyarázható az előadás belső endogén történetvilágából. Az előadásnak nincs lefixált szöveggönyve, az előadók rendkívül jól körülhatárolt karaktereket testesítenek meg, a »karakterből« improvizálnak és a résztvevőkkel kerülnek spontán interakcióba, szabad beszélgetéseket folytatnak velük. A résztvevők úgy érezhetik, hogy némi hatással lehetnek az előadás történetvilágára

¹¹ Robin CURTIS, „Immersionseffekte: Intermediale Involvierung in Film und digitalen Medien”, in *Ausweitung der Kunstzone: Interakt Studies – neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, Kristiane HASSELMANN és Markus RAUTZENBERG, 201–220 (Bielefeld: Transcript, 2010).

¹² Lásd devised színház, színházi nevelési előadások, a nézői interakcióra építő színházi paradigmák stb.

¹³ BAKK, „Immerzív színház...”, 47.

(még ha ez illuzórikus is), és fontos megjegyezni, hogy az előadás terén belül nem érvényesek a köznapi szabályok.¹⁴ A produkció atmoszférája kiemelt jelentőségű tehát: „a meghittség és az intimitás atmoszférateremtő erejű, és az előadók–részvevők közötti interakciókból materializálódik. Az atmoszféraérzet meghatározza, hogy a résztvevők miképpen érzékelik a teret, és ingerlik-e őket arra, hogy aktívabbak legyenek az interakciókban. Ezt a fajta intimitásteremtő gyakorlatot diszkurzívnek is tekintem, főként a spontán testi közelséget felvonultató szituációk miatt, amelyek még jobban készítetik a nézőket arra, hogy mélyebb érzéseket is megosszanak egymással – még akkor is, ha a két idegen (a résztvevő és az előadó) akkor találkozott legelőször.”¹⁵ Ez a műfaji meghatározás természetesen vitatható, az immerzív színház műfaját más kutatók ennél sokkal tágabban értelmezik, és az írásom által tárgyalt immerzív színházi produkció sem felel meg teljes egészében a fenti kritériumoknak. Bakk Ágnes Karolina műfaji meghatározása azonban nagyban segítheti az immerzív színházi kategória elkülönítését más, részvételen alapuló műfajoktól.

A nézői szerep kérdései

Az immerzív színházi produkciók kapcsán felmerülhet a nézői szerep vizsgálata,¹⁶ hiszen ezeknél az előadásoknál lényegesebbé válik a befogadási folyamat elemzése, mint például a kisrealista vagy egyéb, hagyományosnak tekinthető színházi paradigmát kö-

vető előadások esetében.¹⁷ A legfontosabb különbség tehát, ami elválasztja az immerzív színházat ezektől a paradigmáktól az, „hogy a nézőket aktív, cselekvő szerepbe helyezi, ahol a résztvevők megfelelő mennyiségű információt kapnak ahhoz, hogy tudják, milyen viselkedési mintázatokat kövessenek”.¹⁸ Ehhez az alkotóknak megfelelő leírásokat, útbaigazításokat kell adniuk a résztvevők számára, ezen kívül „különböző testi és affektív hatásokat kell szinte mérnöki pontossággal megtervezniük, és kellő várakozást kell kiépíteniük nézőikben úgy, hogy az az előadás ideje alatt tovább alakulhasson”.¹⁹ A nézői immerzió megteremtéséhez a médiatechnológia használata, illetve a zenei és egyéb hanghatások járulhatnak hozzá. Az immerzív tapasztalat²⁰ azonban nem csupán a médiatechnológián alapul, hanem szituációs effektek segítségével is építkezik.²¹ „Míg a hagyományos színházi gyakorlatban aktív interakció nem szükséges a történet kibontakozásához, itt a befogadó aktív részvétele nélkül nem, vagy csak kevésbé hozzáférhető a produkció.”²²

A nézői immerziót segítheti továbbá a tér elrendezése, hiszen „mindegyik meghatározásból kiolvasható, hogy az immerzív színház elsőként szembeötlő sajátossága a kö-

¹⁷ Hagományosnak azokat a jellemzően kőszínházi produkciókat tekintem, amelyek nem készítetik nézőiket aktív cselekvésre. A nézőknek így csupán arra van lehetőségük, hogy az elsötétített nézőtéren csendben végigüljék az előadást.

¹⁸ BAKK, „Immerzív színház...”, 46.

¹⁹ Uo., 51.

²⁰ Lásd Liesbeth GROOT NIBBELINK, „Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets the Emancipated Spectator”, *Contemporary Theatre Review* 22, 3. sz. (2012): 412–420, <https://doi.org/10.1080/10486801.2012.690739>.

²¹ MÜHLHOFF és SCHÜTZ, „Verunsichern...”.

²² BAKK, „Immerzív színház...”, 52.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Vö. Elisabeth SWIFT, „What do Audiences Do? Negotiating the Possible Worlds of Participatory Theatre”, *Journal of Contemporary Drama in English* 4, 1. sz. (2016): 134–149, <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0011>.

zönséggel zajló interakció és a számukra biztosított szabad mozgástér”.²³ Az immerzív színházi paradigma vizsgálatánál ennél fogva kikerülhetetlen magának az immerzióknak, azaz a résztvevői bevonódás dimenzióinak elemzése. Rainer Mühlhoff szerint például a SIGNA társulat előadásai során a nézők három bevonódási szint (dimenzió) közül választhatnak: részt vehetnek privát személyként, vendégként, vagy politikai szubjektumként. Az első dimenzió a résztvevő saját magával és az érzéseivel való viszonyát, illetve ennek esetleges megváltozását feltételezi, a második pedig, amikor a néző vendégként vesz részt a produkcióban, egyidejűleg két szerepkört implikál. Egyfelől magának a fikciónak, másfelől magának az előadásnak a vendége, ez a két szerepkör azonban feszültséget teremt az esetleges beavatkozás szempontjából. A fikciót ugyanis megzavarhatja a beavatkozás, az előadás keretrendszere azonban megengedi a nézői beavatkozás aktusát, sőt kifejezetten épít rá. A harmadik dimenzió, vagyis a politikai szubjektumként való részvétel a produkció esetleges politikai utalásaira vagy témafelvetéseire adott reakciót foglalja magában.²⁴ Bakk Ágnes Karolina a dán-osztrák SIGNA *Das Heuvolk* (Szalmanép)²⁵ című előadása kapcsán készített a résztvevőkkel a nézői bevonódásra is rákérdező kérdőívet. A kérdőívől kiderült, hogy azok a nézők kevésbé voltak nyitottak az interakciókra, akik azelőtt nem találkoztak a társulat produkcióival. Ezen kívül „a válaszolók nagy része tisztában volt

²³ Uo., 47.

²⁴ Rainer MÜHLHOFF, „Dark Immersion: Some thoughts on SIGNA’s *Wir Hunde/Us Dogs*”, in *Staging Spectators in Immersive Performances*, szerk. Doris KOLESCH, Theresa SCHÜTZ és Sophie NIKOLEIT, 198–204 (New York: Routledge, 2019), <https://doi.org/10.4324/9780429198274-16>.

²⁵ SIGNA, *Das Heuvolk*, Signa Köstler, Arthur Köstler, Mannheim, 2017.

vele, hogy a történetre csak illuzórikus módon lehet ráhatásuk, megváltoztatni vagy az események folyását elterelni nincs lehetőségük”.²⁶

Az immerzív színház műfaji sajátosságait szem előtt tartva, az egyik legfontosabb kritérium, hogy a befogadóban, vagyis élményszerzőben a produkció terébe való belépés során erős, az előadás atmoszférájára reagáló elvárások alakuljanak ki. „A produkció világába történő belépés, a LARP (live action role-playing, azaz élő akciós szerepjátékok) és a videójátékok műfajában is már ismert fogalomhoz, a varázskörbe (magic circle) való belépéshez hasonlítható.”²⁷ A varázskör szabályrendszer, a játék térbeli és időbeli határát jelzi, fogalmát már Huzinga is említi, azonban a rituális terek lehatárolását jelenti.²⁸ Berger és Luckmann szerint pedig „a valóságok közötti átalakulást a színházi függöny legördülése és felhúzása jelzi”,²⁹ a mindennapitól való elválasztás tehát a függöny leeresztésével azonos. A videójátékok mindennapi társadalmi kötelékből kiemelt teréhez hasonlóan „az immerzív előadások terét is tekinthetjük egyfajta liminális térként, ahol más szabályrendszerek működnek”.³⁰ A varázskör szabályozottsága továbbá erősíti az adott produkció atmoszférikus jellegét, viszont annak érdekében, hogy a néző nyitottá váljon a különböző interakciós helyzetekre, képes legyen kockázatot vállalni, illetve viszonylagos biztonságérzetet alakítson ki, az alkotóknak megfelelő útbaigazításokat

²⁶ BAKK „Immerzív színház...”, 49.

²⁷ Uo., 51.

²⁸ Lásd Johan HUIZINGA, *Homo Ludens*, ford. MÁTHÉ Klára, (Szeged: Universum Kiadó, 1990), 9–36.

²⁹ Peter L. BERGER és Thomas LUCKMANN, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge* (New York: Doubleday & Company, 1966), 39. (Az én fordításom – B.B.)

³⁰ BAKK „Immerzív színház...”, 52.

kell adniuk a résztvevői szerep határainak kijelölésére. A befogadó biztonságérzetét, motivációját, valamint az interakciós helyzetekre való megfelelő felkészültségét segítheti többek között egy új közösséghez való csatlakozás, vagy új tudás megszerzésének lehetősége, valakinek vagy valaminek a megmentése, esetleg a nézők számára nyomozói vagy felfedezői szerepkör felkínálása.³¹

Az atmoszférateremtés fogalma és lehetőségei

Az atmoszféra már Lehmann-nál is a színházi előadás egyik leghangsúlyosabb alkotóelemeként jelenik meg.³² Fogalmának pontos meghatározása mindazonáltal a mai napig problémát jelent. Eredetét tekintve meteorológiai terminus, a Föld légkörét jelenti. A szó a görög *atmos*ból ered, jelentése pára vagy gőz.³³ Andreas Rauh szerint az atmoszféra egyfelől körülveszi a Földet, másfelől az érzéki észlelésünket jelenti, így az időjárás, valamint észleléseink folyamatait egyaránt befolyásolja.³⁴ Yaron Shyldkrot pedig úgy fogalmaz: „az atmoszféra döntő szerepet játszik a színházi produkcióknál. A hívogató előcsarnoktól kezdve az ünnepi nézőterekig, a kocsmaszínházak otthonosságán át

³¹ Uo.

³² Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRCSFALUSI Beatrix, BEREZ Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 181–185.

³³ Yaron SHYLDKROT, „Mist opportunities: haze and the composition of atmosphere”, *Studies in Theatre and Performance* 39, 2. sz. (2019): 147–164, <https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1505808>.

³⁴ Andreas RAUH, „In the Clouds: On the Vagueness of Atmospheres”, *Ambiances*, hozzáférés: 2024.03.01, <http://journals.openedition.org/ambiances/818>, <https://doi.org/10.4000/ambiances.818>.

az underground performanszok utcai találkozóhelyéig, mindegyik esetében az atmoszféra részeivé válunk.”³⁵ A sajátos nézői élményt és magát az atmoszférát az adott épület felépítése, a világítás, a hangok, az illatok, a textúra, a páratartalom, valamint a hőmérséklet együttes jelenléte alkotja meg. „Az atmoszféra a pillanat szüleménye – rögtön érzékeljük.”³⁶ Az atmoszféraérezkelést befolyásolják szociális, kulturális, politikai és történelmi tényezők.

Ha az atmoszférateremtés feltételeiről beszélünk, az atmoszféra fogalmát a kollektív, vagyis egymással megosztott élmény felől kell megközelítenünk, hiszen az atmoszféra megteremtésével az alkotó arra törekszik, hogy a tér anyagi környezetén keresztül alakítsa ki és formálja a nézői/résztvevői élményt. Mindemellett „az immerzív színház egyik fontos kritériuma, hogy az élményszerző (a néző), amint belép a produkció helyszínére, vagy akár csak közelít hozzá, egy erős, az előadás világára reagáló elvárásomagot építsen fel magában.”³⁷ Míg Gernot Böhme³⁸ a színpadot kezeli az atmoszférateremtés paradigmájaként, Shyldkrot szerint a színházi atmoszféra koncepcióját ki kell terjeszteni a színházi épület egészére, hiszen a színházi atmoszféra már azelőtt létrejön, mielőtt belépnénk a nézőtérre.³⁹

Az immerzív színház mint heterarchikus színházi forma

A színházi struktúra szerveződésének szempontjából megkülönböztetünk hierarchikus és heterarchikus színházi formákat. Hierarchikusnak tekinthetjük a művészsínház, a

³⁵ SHYLDKROT, „Mist opportunities...”, 147. (Az én fordításom – B.B.)

³⁶ Uo. (Az én fordításom – B.B.)

³⁷ BAKK „Immerzív színház...”, 52.

³⁸ Gernot BÖHME, *Atmosphäre: Essays zur neuen Ästhetik* (Berlin: Suhrkamp, 1995).

³⁹ SHYLDKROT, „Mist opportunities...”.

rendezői színház, illetve a dramatikus színház kategóriájába tartozó színházakat, a heterarchia pedig a közösségi színházra, a különböző részvételi formákra (tehát például az immerzív színházi produkciókra), illetve a *devised* színházra jellemző.⁴⁰ A heterarchikus színházi formában feloldódik a rendező-dramaturg-színész-stb., sőt gyakran a nézők és játszó, a színész és a szerep, valamint a nézők és a játéktér között lévő hierarchia. A hierarchikus színházi formákkal ellentétben a heterarchikus színházi diszpozitívumban a rendező „lemond egyszemélyes hatalmáról, hogy másféle autoritásokat táplálhasson a próbateremben,”⁴¹ az egyéni vezetéssel szemben a rendszerszintű vezetés érdekli, ennél fogva az önfenntartó munkafolyamatra és kommunikációra törekszik, pedagógiája a felhatalmazásra (*empowerment*) épül.⁴² „A heterarchikus rendező a művészi alkotáson belüli befolyásolási szférák rendszerének csupán egyik szférájaként működik.”⁴³ A részvételnek, immerzívnek, szociálisan elkötelezettnek stb. tekintett színházi formákról elmondható, hogy „elsődlegesen a műalkotás belső felépítésével foglalkoznak, így a közönség szerepe koherensen beilleszthető az alkotás szövetébe. Másképpen fogalmazva: tanúi vagyunk a dramaturgiai konstrukció iránti növekvő érdeklődésnek, ahol a dramaturgiát olyan potenciális rendszerek spektrumaként értik, amelyek nem korlátozódnak

⁴⁰ Az immerzív színházi produkciók is gyakran beleilleszthetők a *devised* színház kategóriájába, hiszen ezek az előadások sokszor kollektív alkotófolyamat eredményeként jönnek létre.

⁴¹ Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, ford. TAMÁS Ágnes és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43, 43, https://epa.oszk.hu/02900/02997/00027/pdf/EP_A02997_jatekter_2022_3_29-43.pdf.

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

sem a drámai színházra, sem önmagában a performanszművészetre.”⁴⁴

Az immerzív színház pedagógiai vonatkozásai

Ahhoz, hogy a felnövés vagy az egyéb határátlépések feldolgozása az immerzív színházi paradigmán keresztül vizsgálható legyen, előbb az immerzív színház pedagógiai vonatkozásait, illetve lehetőségeit kell áttekinteni, illetve ennek műfaji kategóriájába illeszteni az egyes színházpedagógiai irányzatokat.

Az immerzív, vagy más meghatározás szerint a részvételi színház pedagógiai vonatkozásai közül elsőként a TIE műfaja vetődik fel. Golden Dániel meghatározása szerint „ennek a feladatvállalásnak a megvalósulása az angolszász eredetű theatre-in-education (TIE) klasszikus modelljében – amely azóta jelentős átalakuláson ment keresztül a funkciók kibővítésével és integrálásával – még tisztán szétválik: a színházi rész az adott történet egyediségével érzékletessé tesz és felmutat, a nevelési rész a látottak fogalmi értelmezése révén általános tanulságokkal szolgál”.⁴⁵ A TIE-n kívül ebbe a kategóriába tartozik továbbá a drámapedagógia is. „A drámapedagógia mint az interaktív részvétel, azaz a cselekvés révén történő fejlesztő tevékenység az azóta eltelt időben számos nevelési vonatkozással is bíró területen jelent meg.”⁴⁶ A drámapedagógia, ha nem is kiemelten, de szerepel a közoktatásban, nem csupán az általános iskolák tantárgyai között, hanem választható érettségi tárgyként is. A 2012-ben bevezetett NAT Dráma és Tánc, a 2020-as Dráma és Színház néven

⁴⁴ Uo., 33.

⁴⁵ GOLDEN Dániel, „Színház és nevelés Magyarországon”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 76–111 (Budapest: InSite Drama, 2017), 78.

⁴⁶ Uo., 80.

említi a tantárgyat, amelyet a következőképpen ír le: „fejleszti a tanulás kompetenciáit, mert a tanuláshoz kapcsolódó sikeresség megélt élményként jelenik meg, mely más tárgyak tanulásához is pozitív megerősítést ad”.⁴⁷ A drámapedagógia tulajdonképpen egészen az ókorig visszavezethető, 20. századi újjáéledését a különböző reformpedagógiai irányzatok segítették.⁴⁸ Mindenekelőtt azonban a fenti fogalmak egymáshoz való viszonyát kell meghatározni, Vojtek Ildikó például négyféle megközelítést ajánl: „1. A színházi nevelés és a drámapedagógia szinonimák. 2. A színházi nevelés a drámapedagógia része. 3. A színházi nevelés a drámapedagógiából nőtte ki magát, de mára önálló diszciplína. 4. A drámapedagógia a színházi nevelés része.”⁴⁹ Többek között Ciboly Ádám és Golden Dániel is a harmadik megközelítést osztja: Magyarországon a színházi nevelésnek erős drámapedagógiai gyökerei vannak, viszont mára a színházi nevelési program már külön diszciplínának tekinthető, amelyre többek között nagy hatást gyakoroltak a különböző reformpedagógiai irányzatok, a Boal-féle elnyomottak színháza, vagy az alkalmazott színház egyéb műfajai.

A színházi nevelési tevékenységek alapvetően két csoportra oszthatók: az egyik a drámapedagógia eszköztárával, szemléletmódjával dolgozik, a másik nem. „Előbbibe tartozik egy TIE-produkció vagy egy improvizációkból születő diákszínjátész előadás, utóbbiba a Ruszt-féle beavató program vagy az egész osztályos feldolgozó beszélge-

⁴⁷ Nemzeti Alaptanterv 2020, Dráma és színház kerettanterv 5–8. évfolyam számára, Oktatási Hivatal, hozzáférés: 2024.04.09, https://www.oktatas.hu/koznevelés/kerettantervek/2020_nat/kerettanterv_alt_isk_5_8.

⁴⁸ VOJTEK Ildikó, „Drámapedagógia – színházi nevelés – alkalmazott színház: Mi micsoda?“, *Új Pedagógiai Szemle* 70, 5–6. sz. (2020): 59–69.

⁴⁹ Uo., 62.

tés.”⁵⁰ A kifejezetten színházi nevelési céllal létrehozott előadásokon vagy projekteken kívül a különböző immerzív színházi társulatok is foglalkoznak a színház pedagógiai vetületével. Hogy konkrét példát is említsünk, a brit Punchdrunk, vagy a dán-osztrák SIGNA immerzív színházi társulat például készít produkciókat általános iskolás diákok számára is.

A felnevelés (illetve az egyéb határátlépések) feldolgozása pedagógiai szempontból

A posztindusztriális társadalmakban a felnevelés folyamatát, illetve a gyermekkorból felnőttlétbe való átlépést nem kíséri közös feldolgozó munka. Egyes korokban és kultúrákban (például az archaikus társadalmakban) ez eltérő lehet, azonban egyértelműen megállapítható, hogy a nyugati kultúrában a felnőtté válás, illetve a serdülőkori átmenet keretei hiányoznak. A felnevelés folyamatának művészeti célú feldolgozásához elengedhetetlen a különböző életszakaszok átfogó ismerete.

A serdülőkor mint életszakasz

A serdülőkor a családtól való leválás időszaka, amelynél egyidejűleg jelenhet meg a felszabadulás és a veszteség élménye is, s amikor „a család korábbi támogató szerepét a kortárs csoportok veszik át”.⁵¹ Amennyiben a csoporttól való függés hasonlóan erős, mint korábban a családtól való függés, akkor nem segíti a fejlődést, az önállósodást, ha azonban a gyermekkori függés csökken, illetve a csoport lehetőséget ad új helyzetek, szerepek, kapcsolatok kipróbálására, akkor támogatja a serdülő fejlődését. „Az archaikus tár-

⁵⁰ GOLDEN, „Színház és nevelés...”, 83.

⁵¹ K. NÉMETH Margit és KOLLER Éva, *Serdülőkor: normatív krízis vagy deviancia?*, Iskola-pszichológia Füzetek 33 (Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015), 11.

sadalmakban a serdülőkori átmenet pontosan szabályozott és intézményesített, míg a modern társadalmakban az átmenetet biztosító keretek szinte teljesen hiányoznak.”⁵² Az egyén fejlődésének, valamint a (például vallási) közösségek és a társadalom szempontjából a serdülőkor kiemelt jelentőségű, hiszen „ebben az életszakaszban körvonalazódnak a későbbi felnőtt élet keretei”.⁵³ A fejlődési feladatok serdülőkori megoldatlansága vagy megoldási szintje később már nem, vagy csak nagyon nehezen módosítható. Ebben az időszakban nem csupán a szülőkhöz való viszony átalakítására kerül sor, hanem a serdülő saját testéhez, kortárs kapcsolataihoz, felnőtt társadalomhoz való viszonya is megváltozik. Ezen fejlődési krízis során a serdülő megpróbál önállósodni, valamint kísérletet tesz arra, hogy megfelelő távolságba kerüljön szüleitől, amely távolságból bátran meghatározhatja saját identitását.

*A felnőtté válás pszichológiája
és az önértékelés változásának hatásai*

A 20–21. században a felnőtté válás folyamata egyre inkább megnyúlik, és létrejön egy olyan poszt-adoleszcenciának nevezett életszakasz, amely a gyermeki, illetve a felnőtt szerepekből egyaránt építkezik. Az egyén felnőtté válásának folyamatában pedig „egyre fontosabb szerepet tölt be a poszt-adoleszcencia szakasza, amely beékelődik a serdülő – és ifjúkor, valamint a felnőttkor közé.”⁵⁴ Ezt a korszakot késő kamaszkornak, de leginkább fiatal felnőttkornak szokás nevezni, és a húszas éveiben járó korosztály sa-

⁵² Uo., 14.

⁵³ Uo.

⁵⁴ NEULINGER Ágnes és MITEV Ariel, „Fiatal felnőttek családi rítusai és a felnőtté válás jellemzői a családtól való leválás idején”, *Szociológiai Szemle* 27, 1. sz. (2017): 64–89, 66.

játja.⁵⁵ „Eszerint a posztindusztriális társadalmakban a gyermek felnőtté válásának folyamata a következő szakaszokból áll: gyermek, kamasz/serdülő korú fiatal, fiatal felnőtt, felnőtt. A felnőtté válás folyamatának része a fiatal felnőttek családtól való leválása. Mindennek fontos eseménye a családtól való külön költözés, ami a felnőtté válásnak is fontos lépcsője.”⁵⁶ A régebben a felnőttkorhoz társított tevékenységek ma gyakran hamarabb, már serdülőkorban jellemzőek, így a felnőtté válás kulcseseményei jóval távolabb kerültek egymástól. A modern társadalmakban a felnőtté válás alapvetően egy standardizálódott folyamatot jelentett, amely sorrendiségen alapult, hiszen az iskola befejezését a munkavállalás követte, majd a házasságkötés és a családalapítás tette befejezetté a folyamatot. A ma jellemző de-standardizálódás ennek a rendnek a felborulását, valamint új szakaszok létrejöttét feltételezi; például nincs házasságkötés vagy gyermekvállalás az otthonról való elköltözés, a párkapcsolat alapítása előtt stb.⁵⁷

*A felnövés problematizálásának lehetőségei
immerzív színházi keretek között*

A történeti és elméleti áttekintés után a *mire is várunk?* című, a felnövés folyamatát vizsgáló immerzív színházi projekt munkafolyamatát, gyakorlati megvalósulását, valamint az előadáshoz kapcsolódó kutatást tárgyalom.⁵⁸ A projekt részvételi akciókutatásnak

⁵⁵ Vö. SPÉDER Zsolt, *Elköltözés a szülői házból és az első párkapcsolat kialakítása – a felnőtté válás kulcseseményei a mai Magyarországon a '20-asok' körében*, doktori értekezés (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013).

⁵⁶ NEULINGER és MITEV, „Fiatal felnőttek...”, 66

⁵⁷ SPÉDER, *Elköltözés a szülői házból...*

⁵⁸ *mire is várunk?*, Manyi Kulturális Műhely, 2023. Alkotók: Bozsaky Boglárka, Koncsik

tekinthető, hiszen „a részvétel azt jelenti, hogy az adott probléma feltárása, megértése és a megoldások kidolgozása azoknak az aktív közreműködésével valósul meg, akiket az közvetlenül érint”.⁵⁹

*Az akciókutatás,
valamint a részvételi akciókutatás fogalma*

Az akciókutatás Kurt Lewin nevéhez fűződik, aki létrehozta előbb az együttműködő kutatás, majd az akciókutatás fogalmát. „A kettő közötti különbség abban áll, hogy az utóbbiban nagyobb hangsúlyt kap a közreműködés szabadsága, a folyamat és – a társadalmi tanulásból következően – a közösségek.”⁶⁰ Az akciókutatás különböző területeken alkalmazható; például tanulási stratégiák (integrált megközelítés a single-subject stílusú tanulással szemben), tanítási módszerek (hagyományos módszerek helyettesítése felfedezésre épülő eljárásokkal), értékelési módszerek (a saját értékelési eljárások fejlesztése), attitűdök és értékek (pozitívabb attitűdök kialakítása a munkafolyamatok során), a tanárok folyamatos szakmai fejlesztése (új tanítási módszerek kifejlesztése, az analitikai és önismereti készségek javítása), adminisztráció (az oktatási intézmények adminisztratív hatékonyságának növelése). Az akciókutatásnak különbözőféle formái léteznek: részvételi akciókutatás, kritikai akciókutatás,

Bálint, Lerch Elija, Lerch Jonatán, Nádasi Léna Júlia, Nádasi Rozália, Rákóczi Eszter.

⁵⁹ SEBÁLY Bernadett, szerk., *Válságból lehetőség – lehetőségből válság: Szerveződések és önkormányzatok cselekvőképessége a koronavírus-járvány alatt* (Budapest: A Közélet Iskolája, 2021), 14.

⁶⁰ VAMOS Ágnes, „A gyakorlat kutatása a neveléstudományban: Az akciókutatás”, *Neveléstudomány* 1, 2. sz. (2013): 23–42, 25.

diagnosztikai akciókutatás, osztálytermi akciókutatás, empirikus akciókutatás stb.⁶¹

A részvételi akciókutatás (röviden RAK) „kutatási módszerekkel és eszközökkel tárja fel a szükséges információkat, ezáltal válik a tudástermelés egyik formájává. Rahman szerint a RAK lényege, hogy a hétköznapi (hátrányos helyzetű) emberek a saját valóságukat kollektív módon, önállóan vagy kívülállókkal együtt dolgozzák fel, s különösen fontos a folyamat segítségével szerzett tapasztalatokra való reflektálás.⁶² A RAK a problémafelvetést, illetve a probléma megoldását egyaránt magában foglalja, hiszen nem kizárólag magára a problémára fókuszál, hanem a folyamat során felhasználja a fejlődés iránt való érdeklődés területeit is. Az akciókutatás a szemlélődő kutatás kultúrájával szemben „a kutatást a társadalmi változás szolgálatába állítja”.⁶³

Az előadás szerkezete és munkafolyamata

A *mire is várunk?* című immerzív színházi produkció a felnövés folyamatának vizsgálatát tűzte ki célul. Írásom nem az előadás elemzésére vagy értelmezésére, sokkal inkább a nézői immerzió különböző eszközökkel történő megteremtésének, illetve magának a munkafolyamatnak az ismertetésére, valamint a nézői kérdőív kiértékelésére. Az előadás a felnövés állapotváltozásainak tematizálásán túl a nézőkkel való közös tapasztalat-, illetve élményszerzésre, valamint

⁶¹ LOUIS COHEN, LAWRENCE MANION és KEITH MORRISON, *Research Methods in Education* (London–New York: Routledge, 2018).

⁶² ANISUR RAHMAN, „Some trends in the praxis of participatory action research”, in *The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, szerk. Hilary BRADBURY és Peter REASON, 49–62 (Los Angeles: Sage Publications, 2008), 49,

<https://doi.org/10.4135/9781848607934>.

⁶³ SEBÁLY, szerk., *Válságból lehetőség...*, 14.

a különböző fejlődési szakaszok más-más viselkedési stratégiával való feldolgozásának tanulmányozására vállalkozott.

A projekt munkafolyamata az előadás fókuszát tematizáló közös beszélgetésekkel kezdődött, amelyek során a résztvevők a saját felnövésével kapcsolatos élményeiket osztották meg egymással, illetve olyan művészeti alkotásokat (szövegeket, zenéket, festményeket), amelyek kiindulópontjából szolgálhatnak az előadásnak. A csoport kezdetől fogva egyetértett abban, hogy a produkció nem az alkotók vagy a résztvevők közös terápiás folyamata lesz, hanem közös gondolkodás, az immerzív színház műfaji keretével való kísérletezés és részvételi kutatás. A munkafolyamat célja az volt, hogy saját művészeti terméket hozzanak létre a résztvevők, akár egymástól függetlenül, és ezek kapcsolódásaiból alakuljon ki majd az előadás szerkezete. A kapcsolódási folyamatok vizsgálata egyfelől azért vált lényegessé, mert mindegyik résztvevő más nézőpontból tapasztalta meg a felnövést, a kamaszkor és a felnőttkor közötti határátlépést (ezt a különböző élettapasztalatok is befolyásolták, főleg, hogy a legfiatalabb résztvevő 16, a legidősebb 22 éves volt), másfelől a projekt egyértelműen a közönséggel való kapcsolat kialakítására és ennek vizsgálatára törekedett az előadás során. Az egyéni feladatokon kívül az immerzív színház műfajának, valamint a különböző életszakaszoknak az átfogó ismerete jelentette az alapot a tényleges próbafolyamat elkezdéséhez. A korábban tárgyalt életszakaszok éles elkülönítése lehetetlennek tűnt a csoport számára, illetve nem született megállapodás arról, hogy melyik korszaknak mik lehetnek a sajátosságai (hiszen mindegyik alkotó máshogyan élte meg például a prepubertás időszakát). Ebből következően az alkotók végül egyetértettek abban, hogy az életszakaszok helyett a felnövés állapotváltozásaira fókuszáljon a projekt, mert ehhez a csoport hipotézise szerint a nézők is jobban tudnak kapcsolódni.

A két-háromfős próbákon kívül nyáron egyhetes intenzív felkészülést is tartott a csoport, amely során a fókusz az előadás végleges szerkezetének létrehozása, valamint azoknak a szövegeknek, zenéknek, koreográfiáknak a kiválasztása volt, amelyek végül helyet kaptak a produkcióban. Mivel az előadás egyik leghangsúlyosabb eleme maga a nézői immerzió, a próbafolyamat során ennek kialakítása és mérlegelése is zajlott. A csoport az előadás különböző elemeinek (látvány, hangok, szöveg, mozgás) megalkotásánál is az immerzív élmény biztosítására törekedett. A látványvilág megteremtésénél például az egyik szempont az volt, hogy ne különálló látványelemeket használjon az előadás, hanem a közönség is a látványvilág része lehessen. Ehhez a legmegfelelőbb eszköz végül az írásvetítő lett, hiszen a kivetített színek és minták nem csupán a tér különböző elemeinek (falak, bútorok), hanem az emberi testeknek a látványát is átalakítják. Az intenzív felkészülést egy próbaelőadás követte, amely rámutatott arra, hogy mely interakciós stratégiák működnek és melyek nem, valamint segített abban, hogy az alkotók megfelelőképpen tudják kezelni a váratlan technikai problémákat, illetve a közönség esetlegesen felmerülő kérdéseit, elakadásait.

Ezután következtek a helyszíni próbák. Egyfelől a Manyi Kulturális Műhely tere, mivel nem színház-, hanem elsősorban koncertterem, nagyban befolyásolta a nézői elváráshorizontot, mivel már az első pillanatban nyilvánvalóvá tette, hogy az előadás nem passzív, megfigyelői szerepet vár el a közönségtől. Másfelől a helyszín felidézte a kamaszkori koncertek, baráti összejövetelek terét. A helyszíni próbákon az előadás adott térhez való igazítása, valamint a technikai adottságok feltérképezése zajlott. Ezen kívül az alkotók közösen összeállítottak egy kérdőívet a nézők számára, amely az immerzió megvalósulását vizsgálta.

A munkafolyamat során lényegessé vált a felnövés állapotváltozásainak elkülönítése. Habár nyilvánvaló, hogy minden ember más és más sorrendben éli meg az adott állapotváltozásokat a gyermekkorból a felnőttkorba lépés folyamata során, az alkotók számára fontos volt egy lineáris sorrend létrehozása ezen változások kapcsán. A csoport végül a kiskamaszkort, a serdülőkort, valamint a fiatal felnőttkort különítette el és emelte ki, hiszen ezek mindenki életében hangsúlyos életszakasznak számítanak. Ezek sorrendje és intenzitása azonban változó lehet, és a projekt többek között ezt is tanulmányozni szándékozott. Az előadás szerkezete ennélfogva három részre tagolódott: az első a kamaszkori magánnyal és depresszióval foglalkozik, és a nézők még nem válnak benne résztvevőkké, hiszen ennek a résznek a fókusa a kapcsolódások ellehetetlenülése. A második részben a közösségi élmény lett domináns, az előbbi magányból az ingergazdag környezetbe való menekülés, illetve a tömegben létezés alapvető élménye. Az immerziót a közönség aktív bevonása segítette, s ez egyúttal döntéshelyzetbe is kényszerítette a nézőket: csendes megfigyelők maradnak, vagy elkezdenek kapcsolatokat kialakítani egymással és az előadás alkotói-val. A harmadik rész a fiatal felnőttkort, ezzel együtt a saját környezet kialakításának helyzetét tematizálta. A közös feladat (a térben található párnák, takarók, székek, fényfüzerek és egyéb tárgyak segítségével az óvodáskorban közösen vagy egyedül épített kuckókra, bunkerekre emlékeztető menedékhely létrehozása) egyszerre idézte meg a gyermekkort és a felnőttkor kezdetét.

*A nézői immerzió megvalósulása
az előadás során*

A projekt kapcsán a munkafolyamaton, valamint az előadás szerkezeti egységein kívül a nézői immerzió megvalósulása is vizsgálható a felnövés folyamatának tükrében. Az

előadás fokozatosan építette fel a nézői bevonódás szintjeit és lehetőségeit, illetve a nézői aktivitás helyett az immerzív élmény megteremtésére fókuszált, elsősorban a hanginstalláció és a látványvilág segítségével.

A nézői immerzió határainak kijelölését a felkonferáló (interaktor) jelenléte segítette, aki a technikai információkon kívül a bevonódás lehetőségeit is ismertette a közönséggel. Erre azért volt szükség, mert az immerzív színházi előadásoknál kihagyhatatlan, hogy az interaktort (akit Janet Murray játékosnak nevez⁶⁴) az alkotók „beleírják a scriptbe, azaz a játékosnak is legyen szerepe, amelynek segítségével ő is rendelkezhet hatóerővel (ágenciával) az adott produkción belül”.⁶⁵ A *mire is várunk?* esetében a határok kijelölése, a nézői interakció szorgalmazása mellett az interaktor nyitotta és zárta, tehát keretezte az előadást, a résztvevők hozzá fordulhattak bármilyen esetlegesen felmerülő problémával vagy kérdéssel, végeredményében átkötést biztosított nézők és alkotók között. A csoport azt szorgalmazta, hogy a nézők biztonságban, komfortosan érezzék magukat annak ellenére, hogy a műfaj a többségük számára ismeretlen, és a produkció esetlegesen előhívhat bennük kellemetlen kamaszkori élményeket. Ennek biztosítására pedig az interaktor szerepe, valamint az, hogy a nézői interakció nem volt kötelező vagy elvárt, megfelelőnek bizonyult.

A nézői bevonódást egyfelől az előadás elején használt, sötétben végighallgatott nyolc perces hanganyag segítette elő, amely hétköznapi zajok, zörejek (kezdetben természeti hangok: vízcsobogás, madárcsicsergés, majd a város – villamos, metró, építkezés zajai) felhasználásával idézte elő a nézőkben a saját gyermekkori és kamaszkori élményekre való visszaemlékezés állapotát, másfelől a

⁶⁴ Lásd Janet MURRAY, *Hamlet on the Holo-deck* (New York: Free Press, 1997), 107.

⁶⁵ BAKK, „Immerzív színház...”, 52.

tér elrendezése, amely rákényszerítette a résztvevőket, hogy szorosan egymás mellett, illetve az alkotókhoz közel, párnákon vagy székeken foglaljanak helyet. A teljes sötétség után először csupán az írásvetítő fénye világította meg a mozgó, fehér ruhába öltözött testeket, majd a vetítőre helyezett vizestálba fokozatosan csepegtetett festék látványa biztosított átkötést a különböző állapotváltozások között.

A közönség az előadás második részénél került aktív részvételi pozícióba, hiszen a koncert során a nézőknek döntést kellett hozniuk egyrészt arról, hogy alkoholt (pálinkát) vagy üdítőt választanak-e, másrészt pedig, hogy részt szeretnének-e venni az előadás látványvilágának megteremtésében (az írásvetítőre színes mozaikokat helyezhettek, amelyek nem csupán a tér falain, hanem a zenészek fehér ruháin is látszódtak). Az alkohol egyfelől befolyásolta az értelmezést, másfelől viszont elősegít(h)ette az aktív részvételt a koncertszituáció során. A döntésnél a közönség átgondolhatta a saját kamaszkori tapasztalatait ennek kapcsán, illetve azt, hogy az adott szituációban számára melyik választás kedvezőbb. A harmadik résznél (vagyis a közös „kuckóépítés” során) végül a nézők egymással, illetve az alkotókkal is eredményesebben tudtak kapcsolatokat kialakítani, közös döntéseket meghozni, tárgyakat cserélni stb. Az természetesen a saját döntésük volt, hogy mennyire vagy hogyan vesznek részt a közös építésben, az azonban egyértelműen megállapítható volt, hogy ennél a szerkezeti egységnél kerültek a nézők és az alkotók a legközelebb egymáshoz.

A nézői kérdőív és az alkotókkal készített interjú értékelése

A nézői immerzió vizsgálatát az előadás tapasztalatán kívül a résztvevők személyes élményeiről való visszacsatolás segítette, amelyhez a legmegfelelőbb eszköz a kérdőív

volt. Ennek linkjét a nézők már az előadás színlapján is elérhették. A kérdőív összeállításánál a fő szempont magának az immerzióknak a megvalósulása volt, így konkrét kérdések irányultak például a látványvilág, a hangok, a mozgás vagy a szöveg immerzív jellegére. A kérdőív összesen nyolc kötelező kérdést tartalmazott, s a választható lehetőségeken túl, a kérdőív végén a saját gondolataikat is leírhatták a nézők az egyes témákról, illetve jelezhették észrevételeiket, kérdéseiket az előadással kapcsolatban. A kérdőívet a mintegy húsz résztvevőből összesen nyolc töltötte ki. A válaszadók mindegyike az immerzív színház kategóriájába sorolta az előadást, viszont csak három kitöltő jelölte be, hogy látott már korábban immerzív színházi előadást. A „mi segítette leginkább a bevonódást” kérdésnél a kitöltők 50%-a jelölte meg a látványt, egy néző a hangzást, szintén egy az elhangzott szöveget, és kettő az egyéb válaszlehetőséget, amelynek kifejtésénél az egyik a részvételi feladatokat írta, a másik pedig azt, hogy a többféle hatáselem együtt érte el a bevonódást. Az immerziót a kitöltők szerint leginkább a közös kuckóépítés segítette, itt összesen hat néző jelölte be a skálán az ötöst, egy-egy pedig a négyest és a hármast, míg a látványvilág közös megteremtésénél öt kitöltő jelölte az ötöst, egy a négyest, egy a hármast és szintén egy a kettést. Az előadásra adott visszajelzéseknél, azon kívül, hogy többen is kiemelték a kuckóépítést, a közönség direkt felszólításának, illetve egy azonnali, irányított beszélgetésnek a hiánya fogalmazódott meg.

A nézői válaszok ismeretében megállapítható tehát, hogy a résztvevői aktivitás jelentette a legnagyobb nehézséget az immerzió megvalósulása szempontjából. Bár az alkotófolyamat során felmerült a direkt felszólítás lehetősége, a csoport végül közös megegyezéssel elvetette az ötletet, hiszen a produkció nem feltétlenül a feladatokra helyezte a hangsúlyt, sokkal inkább az immer-

zív élmény egészére, vagyis a hanghatások, fények, színek együttes megvalósulására. A kérdőívből egyértelműen kiderül, hogy a csoport hipotézisét igazolva, az előadáson résztvevők többsége a produkció látványvilágát jelölte meg, mint az immerziót leginkább segítő elemet. Ez az eredmény nem váratlan annak fényében, hogy az alkotók is ezt szorgalmazták, illetve a munkafolyamat során ennek megalkotásával töltötték a legtöbb időt. A nézői feladatok közül pedig a közös kuckóépítés vonta be leginkább a résztvevőket, az előadás során ennél a részénél sikerült leginkább megvalósulnia annak, hogy az alkotók és a nézők közösen vegyenek részt a folyamatban. Ennél a feladatnál a csoport célja az volt, hogy a fiatal felnőttkor jellemzőit (saját tér rendezése, kialakítása, komfortossá tétele, tárgyak gyűjtése stb.) összekösse a projekt az ember gyermekkori alapélményeivel. Az előadás utáni kötetlen beszélgetésen is ezt a részt értékelte a nézők többsége a produkció legműködőképesebb pillanatának.

Az alkotókkal készített, előadást feldolgozó beszélgetésekből az derült ki, hogy egyfelől a koreográfia-, illetve zene-, szöveg- és látványkészítés stb. során a csoport tagjai egyidejűleg kerültek vissza abba a tudatállapotba, amelyet az adott időszakban, korszakukban tapasztaltak, valamint a jelenlegi, már felnőtt (vagy fiatal felnőtt) énükkel tudtak reflektálni a múltbeli élményeikre, gondolataikra a projekt készítése idején. Habár maga az előadás, illetve a nézőkkel való interakció alapjaiban nem változtatott ezen, ezeknek az interjúknak az egyik problémafelvetése az volt, hogy a közönség visszajelzései kiszélesítették az alkotók kamaszkorról, valamint a felnőtté válás folyamatáról kialakult perspektíváját, nézeteit. A beszélgetések ezen kívül tematizálták az alkotók immerzív színházi olvasmányélményeinek, valamint ezek valós megnyilvánulásának az ütközését. Annak ellenére, hogy a projekt készítése alatt a csoport tematizálta az

immerzív színház alapvető műfaji sajátosságait és jellemzőit, az alkotók elváráshorizontja nem egyezett az előadásban tapasztaltakkal. A próbákon a csoport tagjai közösen próbálták definiálni az immerzív színházi paradigmát, a beszélgetések során többször felmerült a nézői interakció kérdésköre, az immerzív élmény megteremtése, a szakirodalom, illetve az alkotók saját elképzelése a műfajt illetően. Az alkotók végül úgy döntöttek, hogy a nézőkkel való közös élmény megteremtésére helyezik a hangsúlyt, az előadás után azonban felmerült, hogy több, vagy esetleg más interaktív feladatokat kínálhattak volna a nézőknek, amelyek segítségével a közönség sikeresebben be tudott volna vonódni az adott tudat-, illetve érzelmi állapotba. A közönség visszajelzéseiből ezen kívül az derült ki, hogy egyes nézőknek segítette a bevonódást az előadás szerkezete, másoknak viszont kifejezetten nehézséget okozott a kezdeti csendes, magányos állapotból aktív résztvevői pozícióba kerülni. Mindent összevetve, a nézői kérdőív, valamint az alkotókkal készített közös feldolgozó beszélgetés rávilágított az előadás működőképesebb, illetve kevésbé sikerült részeire, elemeire is, azonban a felnőtté válás állapotváltozásainak vizsgálatához egy átfogóbb, bővebb kutatásra lenne szükség, amely részletesen rámutatna arra, hogy a résztvevők ténylegesen megélték-e a produkció során saját felnőtté válás folyamatuk állomásait. A felnőtté válás állapotváltozásainak vizsgálatát aránylag kevés kutatás célozza, holott a sikeres identitásalakítás érdekében szükség lenne a különböző felnőtté válás szakaszok értelmezésére. A projekt persze nem feltétlenül tett eleget ennek az igénynek, viszont a nézők visszajelzéseiből megállapítható, hogy a résztvevőket alapvetően érdekelte az előadás problémafelvetése, és szívesen kapcsolódtak a saját serdülőkori élményeik felidézéséhez. A csoport a jövőben ennek a projektnek a folytatását tervezi, amely már a gyermekkori

és felnőttkori problémákat is tematizálná, a jelenlegi, serdülőkori rész feljavításával együtt.

Összességében tehát megállapítható, hogy az immerzív színházi paradigma beleilleszthető a pedagógiai céllal létrehozott kezdeményezések elképzeléseibe, hiszen alkalmas arra, hogy közös feldolgozó folyamatot hozzon létre a résztvevőkkel, elmosva ezzel a klasszikus színházi paradigma által kialakított határokat. Az immerzív színház műfaji kategóriájának pontos kijelölése persze bizonytalan, viszont a Rose Biggin által használt immerzív élmény fogalma kiterjeszthető a komplex színházi nevelési előadásokra is. A *mire is várunk?* című projekt, illetve az ehhez készített kérdőív és az alkotókkal való beszélgetés kapcsán kirajzolódik, hogy a személyiségfejlődés szempontjából érzékeny problémafelvetések feldolgozása a résztvevőkkel való közös cselekvés és gondolkodás alkalmas működőképes produktum létrehozására, amelyben nem csupán az alkotóknak, hanem a nézőknek is hangsúlyos szerepe van. Ehhez, valamint a *mire is várunk?* című produkcióhoz kapcsolódva, a művészet alapú részvételi akciókutatásoknál „az esztétikai horizontot, a pedagógiai horizontot meg a tudományos horizontot is komolyan kell venni ahhoz, hogy érvényes válaszaink legyenek”.⁶⁶ A tanulmányom által tárgyalt akciókutatás is erre törekedett, viszont mindezek fényében jelenlegi állapotában kezdetlegesnek és hiányosnak mondható, kibővítése azonban szerepel a csoport jövőbeni tervei között. A résztvevőkkel készített kérdőív, valamint az alkotókkal való feldolgozó beszélgetés mellett szükség lenne még a nézők és alkotók együttes reflexiójának vizsgálatára, valamint az előadás előtt a résztvevők saját felnövésélményét és elváráshorizontját tematizáló előkészítő fog-

lalkozásra. Mindezen hiányosságok mellett azonban a projekt sikerültebb elemei hozzájárultak a nézői immerzió megteremtéséhez, valamint a felnövés témájáról való közös gondolkodás elindításához.

Bibliográfia

- BAKK Ágnes Karolina. „Immerzív színház analóg terekben – görbe tükrökkel”. *Theatron* 16, 1. sz. (2022): 44–54.
<https://doi.org/10.55502/the.2022.1.44>.
- BERGER, Peter L. és Thomas LUCKMANN. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. New York: Doubleday & Company, 1966.
- BIGGIN, Rose. *Immersive Theatre and Audience Experience: Space, Game and Story in the Work of Punchdrunk*. London: Palgrave Macmillan, 2017.
- BÖHME, Gernot. *Ästhetischer Kapitalismus*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- BÖHME, Gernot. *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*. Berlin: Suhrkamp, 1995.
- COHEN, Louis, Lawrence MANION és Keith MORRISON. *Research Methods in Education*. London–New York: Routledge, 2018.
- CURTIS, Robin. „Immersionseffekte: Intermediale Involvierung in Film und digitalen Medien”. In *Ausweitung der Kunstzone. Interakt Studies – neue Perspektiven der Kunstwissenschaften*, szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE, Kristiane HASSELMANN és Markus RAUTZENBERG, 201–220. Bielefeld: Transcript, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *A szavak és a dolgok: A társadalomtudományok archeológiája*. Fordította ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2000.
- GOLDEN Dániel. „Színház és nevelés Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 76–111. Budapest: InSite Drama, 2017.

⁶⁶ Oblath Mártont idézi NOVÁK Géza Máté, „Alkalmazott színház Magyarországon”, in CZIBOLY, szerk., *Színházi nevelési...*, 22–74, 72.

- GROOT NIBBELINK, Liesbeth. „Radical Intimacy: Ontroerend Goed Meets the Emancipated Spectator”. *Contemporary Theatre Review* 22, 3. sz. (2012): 412–420.
<https://doi.org/10.1080/10486801.2012.690739>.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Fordította MÁTHÉ Klára. Szeged: Universum Kiadó, 1990.
- K. NÉMETH Margit és KOLLER Éva. *Serdülőkor: normatív krízis vagy deviancia?* Iskolapszichológia Füzetek 33. Budapest: ELTE Eötvös Kiadó, 2015.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*, fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- MÜHLHOFF, Rainer. „Dark Immersion: Some thoughts on SIGNA’s Wir Hunde/Us Dogs”. In *Staging Spectators in Immersive Performances*, szerkesztette Doris KOLESCH, Theresa SCHÜTZ és Sophie NIKOLEIT, 198–204. London–New York: Routledge, 2019.
<https://doi.org/10.4324/9780429198274-16>.
- MÜHLHOFF, Rainer és Theresa SCHÜTZ. „Verunsichern, Vereinnahmen, Verschmelzen: Eine affekttheoretische Perspektive auf Immersion”. Working Paper SFB 1171 Affective Societies 05/17. Hozzáférés: 2024.02.17.
http://edocs.fu-berlin.de/docs/receive/FUDOCS_series_00000000562.
- MURRAY, Janet. *Hamlet on the Holodeck*. New York: Free Press, 1997.
- NEULINGER Ágnes és MITEV Ariel. „Fiatal felnőttek családi rítusai és a felnőtté válás jellemzői a családtól való leválás idején”. *Szociológiai Szemle* 27, 1. sz. (2017): 64–89.
- NOVÁK Géza Máté. „Alkalmazott színház Magyarországon”. In *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 22–74. Budapest: InSite Drama, 2017.
- PINE, B. Joseph és James H. GILMORE. *The Experience Economy*. Boston: Harvard Business School Press, 1999.
- RADOSAVLJEVIĆ, Duška. „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”. Forította TAMÁS Ágnes és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó. *Játéktér* 11, 3. sz. (2022): 29–43.
https://epa.oszk.hu/02900/02997/00027/pdf/EPA02997_jatekter_2022_3_29-43.pdf.
- RAHMAN, Anisur. „Some trends in the praxis of participatory action research”. In *The Sage Handbook of Action Research: Participative Inquiry and Practice*, szerkesztette Hilary BRADBURY és Peter REASON, 49–62. Los Angeles: Sage Publications, 2008.
<https://doi.org/10.4135/9781848607934>.
- RAUH, Andreas. „In the Clouds: On the Vagueness of Atmospheres”. *Ambiances*. Hozzáférés: 2024.03.01.
<http://journals.openedition.org/ambiances/818>,
<https://doi.org/10.4000/ambiances.818>,
<https://doi.org/10.4000/ambiances.818>
- SCHULZE, Gerhard. *Erlebnisgesellschaft*. Frankfurt–New York: Campus, 1992.
- SCHÜTZ, Theresa. „Unter Hundschen: Immersion ist das neue Zauberwort im Theater – Was bedeutet dieser Begriff und was kennzeichnen sogenannte immersive Theaterformen?”. *Theater der Zeit*, 11. sz. (2016): 24–26.
- SEBÁLY Bernadett, szerk. *Válságból lehetőség – lehetőségéből válság: Szerveződések és önkormányzatok cselekvőképessége a koronavírus-járvány alatt*. Budapest: A Közélet Iskolája, 2021.
- SHYLDKROT, Yaron. „Mist opportunities: haze and the composition of atmosphere”. *Studies in Theatre and Performance* 39, 2. sz. (2019): 147–164.
<https://doi.org/10.1080/14682761.2018.1505808>.

SPÉDER Zsolt. *Elköltözés a szülői házból és az első párkapcsolat kialakítása – a felnőtté válás kulcseményei a mai Magyarországon a '20-asok' körében*. Doktori értekezés. Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2013.

SWIFT, Elisabeth. „What do Audiences Do? Negotiating the Possible Worlds of Participatory Theatre”. *Journal of Contemporary Drama in English* 4, 1. sz. (2016):

134–149. <https://doi.org/10.1515/jcde-2016-0011>.

VAMOS Ágnes. „A gyakorlat kutatása a neveléstudományban: Az akciókutatás”. *Neveléstudomány* 1, 2. sz. (2013): 23–42.

VOJTEK Ildikó. „Drámapedagógia – színházi nevelés – alkalmazott színház: Mi micso-da?”. *Új Pedagógiai Szemle* 70, 5–6. sz. (2020): 59–69.

Nők a kortárs magyar monodrámákban

HEMZŐ CSENGE

A kortárs színházi szcénában egyre nagyobb népszerűségnek örvendő monodráma műfajának a magyarországi szakirodalomban egyelőre elég hányattatott a sorsa: kevesen és keveset foglalkoznak vele, pedig a posztmodern színház és a 21. századi társadalom, amely kifejezetten igényli az önmagával és a múlttal való szembesítést, egyre gyakrabban teszi ezt egy-egy kiemelt alakon keresztül, akinek a történetével valamilyen társadalmi problémára vagy megélt traumára próbál reflektálni.

Tanulmányomban monodrámákat vizsgállok, amelyek főszereplői olyan női karakterek, akik egy valós szereplőről lettek mintázva, vagy több létező személy interjúból lettek összegyúrva. Azért tartom fontosnak ezen drámák mélyrehatóbb elemzését és összehasonlítását, mert az utóbbi évek színház- és filmművészete az eddig elnyomott női történetek virágkorát hozta el, de mivel ezek még a közelmúlt és a jelen tendenciái, kevés szakirodalom foglalkozik a témával, holott olyan női sorsok és élettörténetek kerülnek reprezentálásra, amelyek nem csak a nézők, de a szakma szempontjából is kifejezetten fontosak és érdekesek.

A monodráma

Rövid műfaji tisztázás

Terjedelmi korlátok miatt nincs módunk a monodráma műfaji definíciójának részletes tárgyalására, ezért csak annyira érintjük, amennyire a kutatás szempontjából lényeges.

A monodráma műfaji definiálásánál a szakirodalom nem egységes. Balassa Zsófia, aki Magyarországon szinte egyedüliként kutatta részletesebben a monodráma történe-

tét és szakirodalmát, egy cikkében így fogalmaz:

„A monodráma mint drámai műfaj rendkívül diffúz fogalom, történetileg és földrajzi helyenként más és más, folyamatosan változó jelentéstartalommal bír, még az igencsak alapos strukturalista drámaelmélet-íróknak is beletörnek a bicskájuk abba, hogy minden lehetséges változatát, megvalósulási módját kategorizálják, definiálják. Az egyszemélyesség kapcsán rokon számtalan más előadó-művészeti műfajjal: a stand-up, a slam poetry, a storytelling és a verses estek is közel állnak hozzá. Ez utóbbi ráadásul nagy hagyománnyal bír kőszínházi keretek között is. A legelterjedtebb, viszonylag szűk műfajleírásként is értelmezhető definíció, amikor a dialogikus drámákban is használt monológforma kiterjesztett, hosszú, egészet alkotó változatát értjük monodráma alatt. Azaz a monodráma egy önmagában, dialogikus környezet nélkül álló hosszú monológ.”¹

Ezen gondolatmenet alapján határozom meg a tanulmányban tárgyalt drámákhoz szükséges közös metszetet. A monodrámára ernyőfogalomként tekintek, s alatta értek minden olyan színházi produktumot, amelyben egyetlen ember tartózkodik a játéktérben, és általa ismerhetjük meg az előadásban elhangzó történetet.

Győrei Zsolt, drámaíró, dramaturg tanulmányában az elemzési szempont a színész-

¹ BALASSA Zsófia, „Csak egy színész”, *Színház* 54, 11. sz. (2021): 5–8, 5.

szerep kapcsolódása, pontosabban, hogy a színpadon lévő színész egy vagy több szerepet, illetve egy szerepet sem alakít.² Ez a kategorizálás előremutató a színész szerepének vizsgálata szempontjából, azonban sok homályos és pontatlan részletet tartalmaz, különösen az „egy színész – néhány szerep” bekezdés alatt tárgyalt előadások, amelyeknél nem világos, hogy egy összeollózott előadásszöveg, amely például egy valós ember naplóbejegyzéseiből áll össze, miért nem tekinthető szerepnek. Azonban a tanulmány végkonklúziója, amely a műfaji meghatározásra utal vissza, így szól: „a fentiekben jólrosszul körvonalazott típusok mindegyike él és virul, visszakanyarítva minket a kilencvenes évek színházi lexikonjának – ezek szerint bölcsen szűkszavú – definíciójához: monodráma egyszerűen mindaz, amit egyetlen színész ad elő”.³

Ezzel el is érkeztünk a monodráma origójához: a színészhez. Ugyanis nélküle aligha lehetséges létrehozni egy monodramát, még a műfaj tág kereteit ismerve sem. A színész mint a néző legfőbb kapaszkodója és bástyája, egyedül kénytelen megbirkózni minden feladattal és teherrel, amin egy többszereplős előadáson osztozni lehet a kollégákkal. Viszont a színpadon egyedül állva és meghajolva a sikert és a gratulációkat is ő zsebeli be, annak ellenére, hogy természetesen egy egész csapat munkájának gyümölcse a színpadra került előadás, kezdve az írótól a rendezőn át egészen a díszletépítő és világozó, hangosító kollégákig.

Monodráma a kortárs magyar színpadokon

Az, hogy mi érdekli manapság az alkotókat és a nézőket leginkább az egyszemélyes történetek világából, elég jól kirajzolódik, ha vetünk egy pillantást a legrégebben futó és

² GYŐREI Zsolt, „Egy, csak egy legény van talpon”, *Színház* 54, 11. sz. (2021): 2–4.

³ Uo., 4.

legismertebb, legtöbb kritikai és közönség-sikert bezsebelő monodramákra. A monodramák tartalmi és szövegforrási kategorizálására nem találtam kanonizált, elfogadott rendszerezést, így én magam az előadásokat öt nagyobb kategóriába sorolnám az alapján, mik találhatók meg jelenleg a magyar színpadokon. Balassa Zsófia nem bocsátkozik kategorizálásba, egy ún. „valóságossági skálán” helyezi el az előadásokat annak függvényében, mennyire ragaszkodnak konkrét szövegekhez, amelyek a valóságban is elhangoztak,⁴ de részletes kifejtéssel nem foglalkozik.

Az első kategóriába tartoznak azok az előadások, amelyek egy-egy ismert történelmi, irodalmi személy életútját mutatják be, leginkább jelentős magyar személyiségek életéről van szó, de természetesen akad közöttük más ország jeles szülöttje is. Az egyik legrégebben műsoron lévő életrajzi monodráma az Örkény Színház színpadán a névadóról készült előadás, Bereményi Géza és Mácsai Pál szerkesztésében, utóbbi főszereplésével. Nem véletlen kerül elő gyakran az a kritikai/nézői visszahang, hogy Mácsai Pál szinte egygyé vált Örkény István életrajzi történeteivel.⁵ De készült előadás Szabó Magda,⁶ József Attila,⁷ Fedák Sári⁸ vagy Latabár Kálmán⁹ életéből is. Ebből kiolvasható az a tendencia, hogy a magyar színházi szcénának kiemelten fontos a magyar kultú-

⁴ BALASSA, „Csak egy...”, 5.

⁵ Uo., 6.

⁶ *Agyigó. Egy nő sorsa a XX. században, azaz Szabó Magda, az ember*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Nagyvárad Erzsébet, Gózon Gyula Kamaraszínház.

⁷ *Mondjad, Atikám!*, rendezte és játssza: Vecsei H. Miklós, Pesti Színház.

⁸ *Fedák Sári*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Szűcs Nelli, Nemzeti Színház.

⁹ *A Latabárné fia*, rendezte: Győrei Zsolt, Peller Károly, játssza: Peller Károly, Spinoza Színház.

ra, színház- és irodalomtörténet fontos alakjainak továbbörökítése.

A második csoport a civil történetek színpadra helyezése, amelyek általában valamilyen súlyos traumát, nehéz szociális dilemmát vagy társadalmilag párbeszédet igénylő élethelyzetet mutatnak be. Ilyen például Királyhegyi Pál szinte a teljes 20. századot megélő kalandos élete, aki a sorscsapásokat is humorral fűszerezve meséli, s a holokauszt után komikusként is él tovább,¹⁰ vagy a Fullajtár Andrea pályáját berobbantó *Csendet akarok!* a Katona József Színház Sufnijában, amely egy hajléktalan nő történetét meséli el, akivel Csalog Zsolt, a darab szerzője személyesen beszélgetett.¹¹

A harmadik kategóriába sorolom a színész saját élete által ihletett darabokat, ahol a színpadon megjelenített karakter egésze, vagy bizonyos részei az öt játszó színész életéből táplálkoznak. Ezek az előadások átmenetet képeznek a dokumentarista, olykor verbatim módszerek és a fikció által létrehozott szövegek között. Ide sorolom például Takács Nóra Diána koncertszínházi estjét az Örkeny Stúdiójában, ahol már ismert dalok mellett a színésznő életéből ihletődött történetek is megszólalnak Kiss Judit Ágnes dalszövegeinek segítségével.¹² A fiatalkorát dolgozza fel Vilmányi Benett az *1v1 zenés stand-up* című estjében, amelynek a Jurányi adott otthont, és közel három évig műsoron is tartotta.¹³ Itt hívnám fel a figyelmet a műfaji keretek tág értelmezésére és a vékony határvonalakra, ugyanis mindkét említett

¹⁰ *Első kétszáz évem*, rendezte: Bánki Gergely, játssza: Szabó Zoltán, Gólem Színház.

¹¹ *Csendet akarok!*, rendezte: Csalog Zsolt, játssza: Fullajtár Andrea, Katona József Színház.

¹² *T.N.D.*, játssza: Takács Nóra Diána, Örkeny István Színház, bemutató: 2022.06.03.

¹³ *1v1 zenés stand-up*, írta, rendezte, játssza: Vilmányi Benett, Jurányi Produkciós Közöségi Inkubátorház, bemutató: 2021.11.20.

példám erősen feszegeti a klasszikus értelemben vett színdarab megnevezés alatt futó előadásokat, már ha csak a címetek is vesszük figyelembe. Azonban mindenképp fontosnak tartom őket a monodráma egy-egy alfajának tekinteni és említést tenni róluk, egyrészt a fejezet elején alapul vett műfaji definíció kereteibe való beletartozás miatt, másrészt a műfaj sokrétűségének bemutatása céljából.

A negyedik csoportba a száz százalékos fikciós drámákat sorolom. A négy kategória közül ez a legkevésbé jellemző manapság. A tendencia azt mutatja, a 21. századi alkotók és nézők éheznek a valóság beemelését az egyszemélyes előadásokba, valamiféle igazságkeresés és hitelességre való törekvés motivációjából. A jelenben kifejezetten kevés teljesen fikciós monodráma keletkezik, ámde klasszikus darabokat még elővesznek olykor. Ilyen például Eberhard Streul *A kellékes*¹⁴ című darabja Parti Nagy Lajos átíratában, amelynek főszereplője egy színházi kellékes (Kern András), s amely 2008 óta fut, először a Pesti Színház, majd a Belvárosi Színház színpadán, Ilan Eldad rendezésében.¹⁵ Egy másik jelentős előadás a 2018-ban bemutatott *Margarida asszony* a Karinthy Színházban, amely Roberto Athayde brazil szerző műve az 1970-es évekből.¹⁶ A darab egy tanárnőt állít a katedrára, aki végig az osztályához, azaz a nézőkhöz beszél. A tanárnő szerepét a magyar színháztörténet legjelentősebb színésznői öltötték magukra, elsőként Psota Irén a Várszínházban 1981-ben, jelenleg pedig Balázs Andrea, a Karinthy Színház művésze. Végezetül, az egyik

¹⁴ Eredeti cím: *Die Sternstunde des Josef Bieder*, ősbemutató: 1982.

¹⁵ *A kellékes*, rendezte: Ilan Eldad, játssza: Kern András, ford. Parti-Nagy Lajos, Pesti Színház, bemutató: 2008.09.28.

¹⁶ *Margarida asszony*, rendezte: Böhm György, játssza: Balázs Andrea, Karinthy Színház, bemutató: 2023.09.28.

legismertebb, a monodrámák klasszikusaként is emlegetett darab, Gogoltól az *Egy örült naplója* is nagy sikerrel fut már 2016 óta Bodó Viktor rendezésében, Keresztes Tamás főszereplésével a Jurányiban, amely egyaránt lett szakmai és közönségsiker.¹⁷

Az ötödik, egyben utolsó kategória a verses/mesés estek, felolvasószínházak, egy-egy konkrét, eredetileg nem színpadra szánt mű előadása. Példaként Berecz András mesemondó estjei szolgálnak a Nemzeti Színházban, valamint Csöre Gábor *Toldija* a Pesti Színházban.¹⁸

A kategóriák rövid áttekintését azért tartottam fontosnak, hogy megvizsgáljuk, a női történetek milyen keretek között tudnak legjobban kibontakozni, és ennek milyen formái jelennek meg a kortárs magyar színpadokon.

Női történetek a kortárs magyar színpadokon

A női történetek dömpingszerű felszínre kerülése Magyarországot is elérte az utóbbi évtizedben. Ennek okai meglehetősen sokrétűek, és feltehetőleg közrejátszik benne az a társdramai tendencia, amely igyekszik lebontani a patriarchátus által uralt művészet-felfogást, és észrevehetővé tenni a sokáig árnyékba kényszerített női reprezentációt.

Ezen, többségében feminista olvasatú történetek elbeszélésére a monodrámá kiváló műfajnak mutatkozik, ugyanis erősíti a nő mint önmagában is megjeleníthető entitás létét és ábrázolását azzal, hogy a főszereplő magára marad a színpadon, s férfi karakterek csupán verbálisan, az elbeszélés eszközeivel jelenhetnek meg (kivételesen ez alól a fényképek, vetítések, bábok használata).

¹⁷ *Egy örült naplója*, rendezte: Bodó Viktor, játssza: Keresztes Tamás, Jurányi Produkció Közösségi Inkubátorház, bemutató: 2016.07.22.

¹⁸ Arany János: *Toldi*, rendezte: Paczolay Béla, játssza: Csöre Gábor, Pesti Színház, bemutató: 2014.04.04.

Magyarországon a női történetek nagy számban képviseltetik magukat az általam felvázolt kategóriák mindegyikében. A legnépszerűbb és leginkább elfogadott altípus az ismert irodalmi vagy történelmi személyiség életéből készült előadás. A férfiakkhoz képest itt még jelentős lemaradásban vannak az ismert női sorsok, ami valószínűleg épp annak a patriarchális világrendnek köszönhető, amelyben a nők kevesebb megnyilvánulási lehetőséget kaptak, így kevesebb azoknak a közéletileg ismert női szereplőknek a története, akiknek a személye nyilvánosságot kapott az évek során. Tehát az arányok nem a jelenlegi kor világszemléletét tükrözik vissza, hanem az elmúlt korokét, hiszen ezekből táplálkoznak ezek az előadások. Ebbe a kategóriába tartoznak többek között a Szabó Magdáról,¹⁹ Fedák Sáriról,²⁰ Mezei Máriáról,²¹ Sisi királynéről²² vagy Karády Katalinról²³ szóló előadások, amelyek ugyan különböznek a szövegek forrásanyagainak válogatási módszereiben és a színész-szerep felfogásában, de közös magjuk, hogy az egyébként ismert személy élet-történetét és műveit még közelebb hozzák a közönséghez.

A civil, közéletileg egyáltalán nem, vagy csak egy szűk réteg által ismert szereplőről, illetve akár továbbra is névtelenségben maradó, de valós személyekről készült előadások közé tartozik az a három monodrámá,

¹⁹ *Agyigó. Egy nő sorsa a XX. században, azaz Szabó Magda, az ember*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Nagyvárad Erzsébet, Gózon Gyula Kamaraszínház.

²⁰ *Fedák Sári*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Szűcs Nelli, Nemzeti Színház.

²¹ *Hoztam valamit a hegyekből*, rendezte: Dávid Zsuzsa, játssza: Tóth Augustza, Nemzeti Színház, bemutató: 2015.10.10.

²² *Szerelmünk, Sisi*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Gubík Ági, Spinoza Színház.

²³ „*Jó a rosszat elfeledni...*”, rendezte és játssza: Gregor Bernadett, Új Színház.

amelyet a következő fejezetben részletesebben elemzek (*Pedig én jó anya voltam, Egyasszony, Emma*). Ezen kívül ide sorolom még a *Palit*,²⁴ mely Maléter Pál özvegyének és a kettejük szerelmének történetét mutatja be, és a *Megmondta professzorasszonyom*²⁵ című előadást is, amely egy rákbeteg nő történetét meséli el. Mindkét előadás a verbatim színházi gyakorlatot követi. Az eddig háttérben maradt feleségek sorsa népszerű anyagnak bizonyul, Maléter Pál özvegyén túl íródott monodrámá Kertész Imre feleségének élettörténetéből is.²⁶ Illetve, hogy külföldi példát is említsünk, a rendszerkritikus orosz újságíró, Anna Politovszkaja feljegyzéseiből és cikkeiből is készült egy monodrámá, nem sokkal a halála után egy olasz szerző, Stefano Massini tollából, amelyet itthon a Katona József Színház Sufnijában tűztek műsorra.²⁷

A one-woman-show kategóriájába sorolom Liptai Claudia²⁸ és Szinetár Dóra²⁹ önálló estjeit, vagy Mészáros Piroska *Call girljét*³⁰, amelyben a telefonközpontos történeteit dolgozza fel.

Fikciós, író által megírt monodrámákból az egyik legújabb a Centrál Színház bemuta-

²⁴ *Pali*, színpadra alkalmazta: Lengyel Anna, játssza: Szamosi Zsófia, PanoDráma, bemutató: 2016.10.23.

²⁵ *Megmondta professzorasszonyom*, rendezte: György Zoltán Dávid, játssza: Kőszegi Mari, PanoDráma, bemutató: 2019.05.13.

²⁶ *Albina. A nő a Nobel-díj mögött*, rendezte: Czeizel Gábor, játssza: Csákányi Eszter, Spinoza Színház, bemutató: 2022.09.14.

²⁷ *Az átnevelhetetlen*, rendezte: Pelsőczy Réka, játssza: Fullajtár Andrea, Katona József Színház, bemutató: 2020.02.22.

²⁸ *Clauságok*, írta és játssza: Liptai Claudia.

²⁹ *Egy életem*, rendezte: Lévai Balázs, játssza: Szinetár Dóra, Centrál Színház.

³⁰ *Call girl*, írta: Mészáros Piroska, Boronkay Soma, játssza: Mészáros Piroska, Centrál Színház.

tója, a *Prima Facie* (Az ártatlanság vélelme):³¹ egy ügyvédnő története, aki nemi erőszak áldozatait képviseli, és maga is áldozattá válik. De ilyen a Grecsó Krisztián regényéből készült monodrámá-adaptáció, a *Vera* is a Kőszegi Várszínházban.³² A két kategória, a fikciós és a saját élet alapján írt darabok határán húzódnak meg Ágens alkotásai, akinek monodrámái, stand-up comedy estjei régóta állandó eseményei a Pincészínháznak.³³

Verses, mesés estekből meglehetősen kevés szerepet vállalnak a nők, kivétel ez alól a kifejezetten gyerekeknek létrehozott előadások. Felolvasószínházi formára is kevés példa akad, de ilyen például Polcz Alaine regénye, az *Asszony a fronton*, amely a Centrál Színházban került bemutatásra Tompos Kátya előadásában.³⁴

Mi a közös pont ezekben az előadásokban? Szinte minden női történet a női elnyomottság – női erő felszínre törésének skáláján mozog, s azt próbálja megmutatni, hogyan lehet feldolgozni a feldolgozhatatlant, hogyan lehet kitörni az elnyomásból. Ám olykor egyszerűen csak megmutatnak egy olyan történetet, amely eddig az ismeretlenség homályába merült, pedig érdemes arra, hogy a világ megismerje. Ezek érvényesek a következőkben elemzett drámákra (*Emma, Pedig én jó anya voltam, Egyasszony*) is, amelyek történetének ismertetésére területi korlátok miatt nincs lehetőség, azonban az elemzések megértéséhez ezek ismerete feltétlenül szükséges.

³¹ *Prima Facie, Az ártatlanság vélelme*, r: Pus-kás Samu, j: Martinovics Dorina, Centrál Színház, bemutató: 2023.04.29.

³² *Vera*, színpadra alkalmazta és játssza: Gris-nik Petra, Kőszegi Várszínház.

³³ *Kurtizánképző; Anyalét; Úr-Kurzus*, mindet írta és rendezte: Ágens.

³⁴ *Asszony a fronton*, rendezte: Seres Tamás, játssza: Tompos Kátya, Centrál Színház.

Magány a színpadon

Közhelynek számít, hogy a monodrámá magányos műfaj. Első hallásra talán logikusan hangzik, amennyiben arra gondolunk, a színész egyedül áll a színpadon. Aligha kétséges azonban, hogy ennél sokkal összetettebb helyzetről van szó. Az egyedüllét ugyanis nem feltétlenül egyenlő a magánnyal. S azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a monodrámá előadója csak a színpadon van egyedül, valójában nagyon is sok ember veszi körbe: a közönség.

A monodrámá alapszituációja, hogy egyetlen ember van jelen a térben, és ő beszél, ami már önmagában is számtalan kérdést felvet: ki ő, kihez beszél, hogyan beszél, miről beszél és miért beszél.³⁵ Balassa Zsófia tanulmányában amellet érvel, hogy a monodrámák antiutópisztikus jellegűek, a közös jellemzőjük a hiány folyamatos reprezentálása, amelyre több drámát hoz példának: többek között Csehov *A dohányzás ártalmassága* című művét, amelyben „Nyuhin, a darab hőse már nem is próbálkozik párbeszéddel, a sötét nézőtérnek, az arctalan tömegnek címezve mondja el előadásnak álcázott panaszáradatát, ezzel egyértelműsítve a párbeszéd hiányát.”³⁶

Az általam elemzett drámákban azonban közel sem ez a helyzet. Mindhárom drámá szorosán épít a nézővel való párbeszédre, még akkor is, ha nem vár aktív válaszadást a nézőtérrel. Az *Egyasszony* és a *Pedig én jó anya voltam* frontális nézőtérrel dolgozik ugyan, de a stúdiószínházi kialakításnak és a félfény használatának köszönhetően a színész nem egy sötét tömegnek magyaráz, hanem arcokat lát, sőt, ahogy Tenki Réka

fogalmazott, „szemekbe kell nézni”, ami a rendező külön kérése is volt, és amit módszeresen gyakoroltak a próbafolyamat alatt.³⁷ A közönséggel legkevésbé interakciót kereső előadás az *Egyasszony*, azonban ebből is érdemes egy gesztust kiemelnünk. A főszereplő arról mesél, hogyan autóznak közösen Zsuzsival, a kislányával, miközben ő – legtöbbször mozgalmi dalokat – énekel neki, majd bele is kezd egybe. A dal végén hosszú szünetet tartva a közönségre néz, arcán értetlenség tükröződik, majd hozzáteszi, „ő ekkor hangosan kacag.” Egyértelműen érzékelteti a közönséggel, hogy partnerként tekint rájuk a beszélgetésben, várja a reakciót, amely nyilvánvalóan elmarad, majd a főszereplő legyint, hozzáteszi, „na mindegy,” majd halad tovább a történetmesélésben. Értelmezésemben ez egy olyan direkt gesztus, amely éppen nem a hiány reprezentációja, sokkal inkább a jelenlevőségé. A szerzői szándék nem vár tényleges választ, jelen esetben valódi nevetést – hiszen tisztában van vele, hogy a drámái szituációból nem következik, hogy a néző nevet, azonban érzékeltetni akarja vele, mielőtt túlságosan is elfeledkezne arról, hogy ő is jelen van ebben az élő helyzetben, hogy ő sem maradhat kívül, itt kell lennie, be kell vonódnia. Ha a *Pedig én...-t* vizsgáljuk, a darab nyitó gesztusa, hogy a főszereplőt alakító Pogány Judit a háza előtt sepregetve érkezik a színpadra, majd hirtelen észreveszi a közönséget, aminek láthatóan egyáltalán nem örül. Az előadás így az első pillanattól érzékelteti, hogy a közönség része az előadásnak, hiszen látjuk, amint konstatálja valaki, hogy van(nak) valaki(k) a házában, ami egyértelműen frusztrálja, és ellenségként is kezeli a betolakodókat. A főszereplő úgy érzi, bizonygatnia kell valamit, magyarázattal tartozik annak, aki nézi, mintha a nézőtérén mindenki azért lenne ott, hogy vallassa, hibáztassa őt, ké-

³⁵ BALASSA Zsófia, „Monodrámák közelről: A monodrámá mint antiutópia”, in *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, szerk. BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 54–67 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2012), 57.

³⁶ Uo., 58.

³⁷ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

telkedjen benne. „Azt az egyet akarom bizonyítani, hogy milyen anya vagyok,” hangzik el a darab elején egyenesen a közönség tagjainak szemébe nézve, jelezve, hogy olyan narratívát fognak hallani, amelynek végén a főszereplő reményei szerint a vele szemben ülők felmentik őt mint anyát, mert sikerül meggyőznie őket arról, hogy mindent jól csinált. Ez az alapszituáció és a mondat egy bírósági meghallgatás hangulatát idézi fel, ahol a vádlott valójában nem tényleges, verbális választ vár az őt meghallgatóktól, hanem megértést és felmentést. Az, hogy ki legyen mondva: nem voltál rossz anya, nem a te hibád, a főszereplő egész lényének mozgatórugója, azonban konvencionálisan nem releváns a szituációban, mert az anya tisztában van vele, hogy nem fogja hallani ezt a mondatot – ahogyan egyetlen kérdésre sem fog választ kapni, amit a darab során a közönséghez szegez. Az előbeszédyszerűséget, amelynek fontos eleme, hogy van kihez beszélnie, számtalan eszközzel érzékelteti, használja többek között a „Na”, „Nézz oda”, „Na már”, „Nézd már”, „Így ni” kifejezéseket, amelyeket akkor szoktunk mondani, ha valaki néz minket, miközben egy adott tevékenységet végzünk, amely éppen sikerült/nem sikerült, mi pedig ezt verbálisan is konstatáljuk. A líraelméletben ezt a jelenséget hívják hypotyposis-nak.

Az *Emma*, eltérően az előbbi két előadástól, térkonceptiójával megbontja a frontális nézőteret, a székek a terem két oldalán helyezkednek el, egymással szemben, Kerekes Éva Emmája pedig ezen a „páston” jár-ke, megy ki az oldalajtókon, áll meg emberek mellett. (Ezt azért is fontos kiemelni, mert alapjában véve változtatja meg a nézőkhöz való viszonyulást.) Az *Emmában* szó sincs a nézők sötét foltként való elrejtéséről és a hozzájuk szóló végtelen, reménytelen panaszaradról. Az előadás egésze alatt jól látható minden egyes néző arca, tekintete, amelyeket Kerekes Éva ki is használ: szemekbe néz, arcokhoz szól, sőt, gyakran tény-

legesen is megszólítja a nézőket, visszakérdezéssel („Nem?”, „Ugye?”), amelyre választ is vár, és annak idejét is meghagyja a nézők számára. Kerekes Éva minden előadáson máshogyan használja az interakció eszközét, attól függően, hogyan reagál rá a közönség. A velük való kommunikációról, az ún. „együttrezgésről” így nyilatkozott:

„Különös, mert azt hiszem, hogy csukott szemmel is meg tudnám állapítani, hogy ki fordul felém olyan energiával, akivel nagyon jó kapcsolódni. Van, aki zártabb, de semmiképpen nem fér bele egy olyan ítékezés, hogy most ő akkor miért így néz, vagy miért úgy néz, hanem mondom, ez a mélyebb rétegbe való leereszkedés tulajdonképpen föloldja ezeket az elkülönültségeket. Egyszerűen összeolvadunk. Aki nagyon kivonja magát, azt nem birizgálom, tehát tiszteletben tartom, de ha én nagyon – nem is tudom, milyen állapot ez – bevonódom, engedem, minél inkább engedem, hogy ne a valós sztori legyen, ami elől van, hanem ennek az elkülönültsége, hogy oldódjon fel. Amikor ez oldódik, akkor mindenkit, azt érzem, hogy együtt vagyunk. Nagyon felemelő.”³⁸

Fontosnak tartottam a színpadon játszókat is megkérdezni arról, ők magányos műfajnak gondolják-e a monodrámát, mivel ők gyakorlati szempontból egy új perspektívát tudnak nyújtani a téma alapos körüljárásához. Tenki Réka a következőt gondolta a kérdésről:

„Én nem érzem magányosnak. Én szeretem. Az előadás előtti 5 perc, míg be nem lépsz, az pusztítóan magányos. Az tény. Ott az borzasztó, hogy kezdődne már, de még nem kezdődik, te már ké-

³⁸ Interjú KEREKES Évával, készítette: HEMZŐ Csege, 2024.02.17.

szen vagy, de még nem ültek be, és akkor ott dobog a szíved, és akkor az van, hogy... És ez nem az izgulás, egyszerűen csak az, hogy már feltolult benned minden, hogy kezdjük már el. Beléptem, onnantól kezdve megnyugszom. Csak hadd lépjek már be. És ott szar, hogy egyedül vagyok, hogy nem tereli el valaki a figyelmem, aki ugyanúgy készül, és még ha nem is beszélgettünk.”³⁹

Kerekes Éva is hasonlóan vélekedett a kérdésről, kiegészítve azzal, hogy: „inkább felszabadító, hogy nagyon-nagyon támogató ez a helyzet. Nagyon úgy érzem, hogy meg volt támogatva kezdettől fogva, és a saját magam stabilitása nagyon nagy bizonyosság, hogy van az a helyzet, amiben meg tudok állni.”⁴⁰

Pogány Judit is egyetértett, amikor erről kérdeztem: „Én ezt nem érzem, hogy közben én egyedül vagyok. Tehát annyira kialakul egy olyan, mintha egy kupolában lenne az ember a közönséggel. Tehát én állandóan érzem az ő csendjüket. Azt, hogy vesznek levegőt, nem vesznek levegőt, néha egy-egy halk kis nevetést.”⁴¹

Összességében tehát megerősíthető az előfeltevés, miszerint a monodrámák a közhi-elelemmel ellentétben általában nem annyira magányos műfaj. Sokkal nagyobb hangsúly helyeződik a közönséggel való kommunikációra, mint egy olyan előadásnál, ahol a színészek egymással folytatnak párbeszédet. Így válnak a nézők maguk is aktív résztvevővé anélkül, hogy akár csak megszólalnának vagy felmennének a színpadra.

Női traumafeldolgozás a színpadon

Ahogy Nathan Devan Singh megjegyzi, a színháznak megvan a hatalma, hogy olyan ijesztő dolgokat vizsgáljon, melyekről nem beszélünk és nem is beszélhetünk minden nap.⁴² A *Theatre of Trauma* című könyv a traumafeldolgozást vizsgálja posztdramatikus módszerekkel, amelyek nagyrészt nem a verbális, hanem a nonverbális történetmesélésre építenek, és olyan eszközökkel mutatják be a traumát, érzékeltetik a szereplő belső világát, amelynek központjában nem a szöveg, hanem a vizuális megjelenítés áll.

Az általam tárgyalt monodrámák éppen az ellenpólust képviselik. A színpadon nem látunk megjelenített erőszakot, traumát okozó cselekvést, de még csak párbeszédés szituációt sem, kivéve, ha a főszereplő saját maga formálja meg a partnerét, akivel folytatja a beszélgetést. Ennek az érdekessége abban rejlik, hogyan hat egy trauma szimplán az elmesélés alapján, s milyen eszközökkel tudják fokozni az elérni kívánt hatást, illetve, hogy szükséges-e egyéb eszközöket bevetni, vagy elég erővel bírnak a ki-mondott szavak.

Az *Egyasszony* esetében konzekvens módszerrel látunk. A főszereplő a szimmetrikusan elrendezett kórházi széksorok jobb szélére ül, a közönségnek oldalt, mintha szembe fordulna a beszélgetőpartnerével, aki jelen esetben az orvosa, és így veszi tudomásul a rossz híreket. Ily módon egyrészt elhitei a nézővel, hogy bevonódott a cselekménybe egy tényleges résztvevő, akinek a jelenlétét érzékeltetjük azzal, hogy szembe fordulunk vele, és el a közönségtől. Másrészt eddig minden információ a néző szemébe mondva hangzott el, ezért kiemelődnek azok a pillanatok, amikor egy-egy rossz hírről szerez tudomást a főszereplő. Más a helyzet azonban

³⁹ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁰ Interjú KEREKES Évával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.17.

⁴¹ Interjú POGÁNY Judittal, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.04.07.

⁴² Nathan Devanand SINGH, *Theatre of Trauma*, The Theatre School MFA in Directing Theses, 2017, 11.

a szülésjelenetnél és a terhességmegszakításnál, illetve a halálhír tudomásul vételénél is, ezeket ugyanis frontálisan meséli el. Az első traumatikus élményt, a szülést könnyed, gyermeki hangvétellel, a másodikat, a terhességmegszakítást magából kikelve, a halált pedig csendesen, elfogadóan, de végtelen szomorúsággal a hangjában meséli, ezzel is bejárva egy olyan karakterívet, amelyet a nőábrázolásról szóló fejezetben részletesebben kifejtünk.

A *Pedig én...* főszereplőjének traumái is sokszorosak. A fia összes bűnét, beleértve az ellenük elkövetett támadást és a többi, fegyházbüntetéssel sújtott vétséget is egészen a gyilkosságig, és a fia elvesztését is fel kell dolgoznia. Tehát nem csak annak a traumájával kell megküzdenie, hogy a saját fia mennyi bűnt követett el (és e küzdelem nem sikerül: az egész darab alatt egyszer sem mondja ki, hogy *bűn*, mindig *bajként* hivatkozik mindenre, amit tett, egészen addig, amíg fel nem hívják a kivégzés után, hogy menjenek be azokért a holmikért, amikkel a fiú azt a *bűnt* elkövette), hanem azzal is, hogy el kell temetnie a saját gyereket, akit a világon mindennél jobban szeretett. Molnárné fokozatosan nyílik meg előttünk, és fedi fel a trauma feldolgozásának fázisait. Tagad, szégyell, takargat, aztán szépen lassan kifakad és azon kapja magát, hogy ordítva kérdezi a nézőket, miért, miért bántotta azt a gyereket az ő kislánya? Ahogy a néző, úgy maga Molnárné sem tud válaszolni a kérdésre, hiába próbál magyarázatokat keresni, ráfogni a gyerekkori bélcavarodás utáni műtétjére: „Akkor sértettek meg nála valamit, ott szúrták el”. Az előadás tovakodó rendezői effektusok nélkül dolgozik, így minden a karaktert megformáló Pogány Juditra van bízva, neki kell úgy átadnia Molnárné lelkiállapotát, hogy az a néző számára önmagában is elég érdekes legyen. Az, hogy a figyelmet sikerül fenntartani, pont a realista színjátszásnak köszönhető, az eszköztelenségnek, amelynek jóvoltából Pogány Juditot már nem Po-

gány Juditként, hanem Molnárnéként figyeljük meg, az pedig, hogy tudjuk, Molnárné valóban létezett, és ezek valóban az ő szavai voltak, nagyobb hitelt ad mindennek, amit a színpadon látunk és hallunk.

Az *Emmában* a fókusz a férfiaktól elszelvedett traumákon van (amely az *Egyasszonyban* is előjön). A főszereplő beleszeret a másik férfibe, engedi magát a vágyai és ösztönei által vezérelni, és a fiatal éveit, a Budapestre költözését óriási szabadságként éli meg, amelynek elvesztése az igazán nagy trauma számára. Többször tesz utalást szövegszinten is erre: „Vajon az embernek nem lett volna elég egy pindurkával kevesebb szabadság?” Még Rousseau gondolatát is idézi: „A szabadság nem azt jelenti, hogy mindenki azt tehet, amit akar, hanem hogy senkinek nem kell azt tennie, amit nem akar”.⁴³ Az, hogy a férj hogyan válik erőszakossá, fokozatosan tárul elénk, de a visszaemlékezések során már meglehetősen egyértelműnek tűnik: Emma felidéz egy korai pillanatot, amikor rátette kezét a férfi kezére, aki elvette azt, majd visszatette, hogy az ő keze legyen felül. Az előző két előadástól eltérően az *Emma* kevésbé törekszik a realista bemutatásra, a tér, amit korábban már bemutattam, lehetőséget ad a szövegbeli időugrások leválasztására, az ajtó, a vetítő, a vödör, a falra rajzolás mind-mind elemelik a történetet a valóságtól és egy alternatív univerzumba helyezik. Mivel Emma története több nőből lett összegyúrva, következetes lépés, hogy az előadás kevésbé él a realista színházi eszköztárral, s inkább olyan történetet akar bemutatni, amely bárkivel megtörténhetett volna. Jól használja viszont az eszköztárat arra, hogy az átélt traumákat közelebb hozza a nézőkhöz. A legnagyobb hatást keltő történet, a legfájdalmasabb, a legbrutálisabb trauma elmeséléséhez a teljes sö-

⁴³ *Emma*, rendezte: DÁVID Attila, játssza: KERESKES Éva, Örkény Színház, bemutató: 2023.05.19.

tétséget választják, a főszereplő kilép a térből és a kinti folyosóról meséli el, hogyan erőszakolta meg a férje a konyhapadlón. A darab tetőpontjaként értelmezhető történethez tehát nem használnak semmilyen vizuális elemet, még a színész mimikáját sem láthatja a néző, pusztán a történetet hallja, a szavak ereje hat rá.

A női test reprezentációja

Nem kerülhetjük meg a női test megjelenítését sem a három előadásban belül, hiszen „a színház az a reprezentációs forma, melynek többnyire a test az egyik tipikus médiuma”.⁴⁴ Az előadások nőábrázolásai nagyban eltérnek egymástól. Az, hogy hogyan érzékeltetjük, mutatjuk meg a karakter női attribútumait, nagyban vezeti a néző tekintetét: azt, hogy hogyan közelíti meg a szereplőt.

Az ún. *male gaze*, azaz a férfitekintet által reprezentált nőábrázolás ellen leginkább az *Emma* megy, ahol a főszereplő a kibontott haján kívül semmilyen tipikusan női attribútumot nem visel. Sötétszürke kapucnis pulóver, sötét farmernadrág, sportcipő: szinte beleolvad a fekete falakkal körülvett térbe. Ez a meglehetősen depresszív hatást keltő öltözék a főszereplő belső lelkiállapotának kivetüléseként is értelmezhető, illetve az erőszak, az elnyomás, a rengeteg őt nőiségében ért támadás okozta trauma hatására kívülről igyekszik eltakarni mindazt, ami a férfitekintetet előhívhatja: ezért a bővebb pulóver, a sötét nadrág, ezért nincs feltűnő smink, sem magassarkú cipő. Fontos, hogy a nézői tekintet se egy szexuális tárgyat lásson maga előtt, hanem egy olyan nőt, akit megtörtek a férfiakkal szerzett tapasztalatai.

A megtörtség az első, amit a *Pedig én...* Molnárnéjáról is elmondhatunk. A színpadra

⁴⁴ SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók: A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban* (Veszprém: Panon Egyetemi Kiadó, 2006), 43.

belépve egy otthonkában, mellényben, köténykében sepregető idős nőt látunk, akinél az előbb említett két jelzőből az idős a dominánsabb. Hangsúlyosabban érzékeljük a főszereplő korát, mivel nehezen járkal, pisz-mog, kapkod, görnyed, hebeg-habog és jajong, mint a női mivoltát. Egy-egy apró mozzanat, mint a hajigazítás a tükörben ugyan fel-felhívja figyelmünket a nőiségre, de összességében az előadás több mint feléig két dolog dominál: Molnárné kora és anyai szerepe. Utóbbi megjelenését, amely az egész darab origóját adja, össze lehet ugyan kötni a nőiséggel, hiszen a szülés tekinthető a női princípium beteljesítésének, amelynél a közvélekedés szerint nincs nőiesebb dolog a világon, azonban minden erre utaló jel csak verbalizálva van: vizuálisan nincs megjelenítve semmi, ami felidézné bennünk a klasszikusan női attribútumokat. Egészen addig, amíg a főszereplő el nem megy fürdeni. Leveti az otthonkáját, elhúzza a függönyt, majd kilépve mögüle már hosszú, kiengedett hajjal, köntösben tér vissza. Ez az a pont, ahol valami olyan vizuális váltást tapasztalunk, amely egy pillanatra elfeledteti a megtört idős asszony eddigi képét, és visszahozza a nőt, akit eddig gondosan rejtegetett. Megfürdik, szép fekete ruhát ölt fel, megfésülködik, tehát világos: készülődik valami-re/valahová. Hamarosan kiderül: a temetőbe indul, hogy meglátogassa a fiát. Tehát nőiségének kibontakozása visszavezet az anyasághoz való szerepéhez, amelyet már csak úgy élhet meg a fiával, hogy virágokat visz a sírjára.

Az *Egyasszony* nőképe teljesen más. Az előadás nem egyetlen pillanatot, nem egy idősávet merevít ki, hanem hosszú évekig tartó folyamatot, amelynek változását a megjelenített nőalakon is végigkövethetjük. A darab nyitó pillanatában a főszereplő még nincs jelen, majd elhangzik egy mondat: „Maga hét hetes terhes, gratulálok! Jöjjön vissza szülés után!” Csak ezek után lép ki a színpad hátsó felében elhelyezett kórházi el-

választó mögül egy kissé ijedt, kajla, éretlen benyomást keltő lány, majd a táskájával leül a nézőkkel szembeni kórházi székre és vi-gyogrogva közli: „Felnőtt lettem”. Követke-zésképp, az anyai hír tudata maga a születés pillanata, a darab kezdete és a felnőtté válá-sé is, s opozícióban áll a vizuális megjelení-téssel. Egy felkötött hajú, izgő-mozgó, gyermekien lelkes és tudatlan lány ül előt-tünk, ártatlan és naiv benyomást kelt a sportcipőjében, narancssárga gombos egy-beruhájában. Az idő előrehaladtával az ott-hon töltött időszakot a cipő levételével, a na-rancssárga köpeny kigombolásával jelzi. Amikor először mesél a férje erőszakos visel-kedéséről, idegesen, egyre vadabbul, kény-szeresen kezdi dörzsölni azt a széket, ame-lyiken akkor ült, amikor a rossz híreket kapta orvosaitól. Az ütés említésének pillanatában dermed meg, majd hirtelen kibontja lófarok-ba fogott haját, egy pillanatra elgondolko-dik, aztán hirtelen mozdulattal újra össze-fogja, de ezúttal már kontyot csinál belőle. Ez is egy korszakváltást, a főszereplő fejlő-désének vonalát érzékelteti. Közvetlenül ez után teljesen leveszi a narancssárga köpenyt, ahogy az új terhességére irányul a fókusz. A viselkedéséből mostanra eltűnt minden gyermeki naivitás, nincs lábrázás, magas hanghordozás, kacarászás. A terhességmeg-szakítás után cipőt vesz fel, farmerkabátot, így egy, a hétköznapi megélő nő képe tár-ul elénk, aki küzd az őt ért elemekkel, de fo-lyamatosan fejlődik, egyre kevesebb benne a düh, a lázadás, és egyre több az elfogadás, a megbékélés. Majd a válás és az új szerelem a külső reprezentációban is elhozza a sztereo-tipikus „Nőt”. Fekete túsarkú, piros térdkö-zépig érő ruha, magabiztos kiállás, szemlé-letváltás: „Nem hagyom magam megalázni”, hangzik el a kulcsmondat, amely – a fősze-replő fejlődését tekintve – az egész előadá-son átívelő folyamat egyik fontos lezárása. A kislánya halála előtt magára ölti a fekete ka-bátot. Fontos, hogy nem veszi le alóla a piros ruhát, nem öltözik át, csak magára veszi a

gyászt, a fájdalmat, de nem engedi el azt a fontos változást, amely az új házasságával megszületett benne. A fekete kabát a gyász és fájdalom mellett saját gyávaságát is elfe-di, hiszen tudja, hogy a kislánya nem fogja megérni a reggelt, mégis hazamegy, mert nem tudja végignézni a pillanatot. Az öltö-zékek tehát mindig reprezentatívak a fősze-replő élethelyzetét, lelkiállapotát illetően, és kiválóan megfigyelhető rajtuk az az ív, ame-lyet az őt ért hatások befolyásolnak.

Az anya

Az elemzett előadások közül kettőben erő-sen jelen van a szülőktől látott/hallott/tapasztalt viselkedésforma továbbörökítése, illető-leg az esetlegesen fennálló problémákról va-ló beszélgetés hiánya. Világosan látszik, hogy vannak kifejezetten olyan, a nőkben évtizedek óta rögzült metódusok, amelyeket a mostani generáció már elkezdett levetköz-ni magáról.

Az Egyasszonyban érdemes megfigyelni a főszereplő és az édesanyja közötti kommu-nikációt és annak hiányát. „Huszadszor hall-gatom meg anyám történetét a saját szüle-tésemről: a hashajtótól szült meg, amit egy nappal a császármetszés előtt kapott, ami-kor felkészítették a műtetre. Gyakorlatilag ez minden, amit a terhességről és a szülésről tudok”, mondja a főszereplő az előadás ele-jén. Már ebből is világosan kiderül, hogy nin-csenek megfelelő információi arról, hogyan zajlik a folyamat, mire számíton, milyen kör-ülmények fogják majd fogadni a kórházban. Tehát az édesanyja, aki már átélte ezt, nem készítette fel, nem történt meg az erről való kommunikáció, holott talán az egyik legevi-densebb és legfontosabb beszédtema egy anya és lánya között magának a szülésél-ménynek a kibeszélése. Ez az őslélmény köti össze őket, és ezt a mintát örökíti tovább majd az ő gyermeke is, így kiemelten fontos, hogy őszintén átadják az anyák a tapasztala-taikat a lányaiknak. Ebből az is látható, hogy

a főszereplő fiatalságának éveiben, a kései szocializmusban még mindig mennyire tabunak számított a szülés tényleges problémáiról való kommunikáció. Az egyetlen információ, amit kapott az édesanyjától, az volt, hogy „ne jajgasson, mert az ciki”. Tehát ahelyett, hogy valós, segítő jellegű információkat kapott volna a leendő anya az édesanyjától, ami a saját szülésélményét tehetné volna könnyebbé, olyan útravalóval indult neki e testileg-lelkileg megterhelő folyamatnak, amely további görcsöket okozott benne, hiszen a közvélekedés szerint nem élheti meg a fájdalmát. A szülés minden nő életében az édesanyjával való ősi kapcsolódásként értelmezhető, hiszen átél valami olyat, amit előtte a saját édesanyja is átélt vele. A születés csodája mellett gyakran elfelejtünk beszélni a szülés traumájáról, amit a jelen helyzet jól bemutat. Bejárkáló vízvezeték-szerelő, postás, aki csak úgy benézhet a várjódó nők lába közé, a szülésorvos, aki téniszezni menne, ezért siettetni a szülő nőt, indokolatlanul beadott injekciók, megválaszolatlan kérdések, nyakra tekeredett köldökzsinór, ezek után pedig a tájékoztatás teljes hiánya. A rendelkezésre álló terjedelem miatt a szociális ellátórendszer hiányosságait nem áll módomban bővebben kifejteni, de mindenképp fontosnak tartottam rá felhívni a figyelmet, ahogy teszem ezt a másik két előadás elemzése során is.

A főszereplő és az édesanyja közti kommunikációs szakadék felfedezhető még akkor is, amikor a kislányáról szóló diagnózist ismerteti az édesanyjával a telefonban. „Nem baj, kislányom, ha így esett, tesszük a dolgunk”, érkezik rá a válasz. Az édesanya nem enged teret a gyermeke számára e fájdalom megélésében, hanem erősíti benne annak elnyomását.

Vizsgáljuk meg azt a momentumot, amikor hazaérkeznek az orvostól a főszereplő második terhessége alatt, miután megtudták, hogy valami „nem ötös” a babával! Így hangzik a részlet: „Fakó hangon közöljük,

hogy a doktor szerint valami nem ötös a terhességgel. Szeretnék bocsánatot kérni, de nem nagyon találok a szavakat. Egészen biztos vagyok benne, hogy mindez az én hibám, ez a büntetésem, amiért el akartam hagyni a férjemet. Anyu közben tovább pucolja a borsót... – Majd meglátod, kicsim, örülök a babának. Minden rendben lesz!” Tehát a nő megtudja, hogy valami nincs rendben a terhességével, és az első dolog, ami eszébe jut, hogy bocsánatot kérjen. Ez jól rámutat a terhességgel és az anyasággal kapcsolatos, generációk óta hordozott viselkedésformára, ami lehet ösztönszerű, vagy a társadalmi elvárások által generált is, miszerint a „női princípium” beteljesítése, hogy egészséges utódokat hozzanak világra, és amennyiben ez nem teljesül, úgy a nőiségükön esik csorba. A főszereplő pedig nem csak a világ felé szeretné kommunikálni ezt a bocsánatkérést, hanem kifejezetten az édesanyjának, mintha szégyellné, hogy ami az édesanyjának sikerült, az neki nem, így nem tud teljesjogú nővé válni.

Még egy fontos pillanatot szeretnék kiemelni. A karácsonyi ebédkor a nő és családja vendégségbe mennek az édesanyjáékhoz, ám mielőtt odaérnek, ismét verekedésbe torkolló vitája támad a férjével, ahol a férj bántalmazza a gyereket kezében tartó nőt. Az ajtón beérve ezúttal nem fedi el az erőszak nyomait, egyenesen elmondja az anyjának, mi történt, aztán meg is pofozza a férjét, aki ennek hatására hazaparancsolja a családot. Ez megfelelő alkalom lett volna, hogy az édesanya kiálljon a lányáért, hiszen már nyíltan is kiderült számára, hogy a lánya bántalmazó kapcsolatban él, mégsem tett semmit. Ez ismételten arra enged következtetni, hogy az anya nem tud megfelelő mintát nyújtani a lányának, még egy ilyen egyértelmű helyzetben sem tud kiállni érte, tehát a probléma rendszerszintű, az édesanya sem rendelkezik cselekvési mintákkal, így nem tud mit tovább adni a lányának sem.

Ennél súlyosabb helyzettel találkozhatunk az *Emmában*, ha az édesanyával való viszonyt – különösen a férfiakkal való tapasztalatokat – vizsgáljuk. Amikor a fiatal Emma elmeséli az édesanyjának, hogy Bíró Ferenc, az akkori munkásuk biciklizés közben a fenekét akarta nézni és megalázó helyzetbe kényszerítette, az édesanyja válasza az volt rá, hogy hülye, és csak féltékeny rá. Amikor pedig évek múlva Emma hazatér a gyerekeivel, menekülvén a bántalmazó férje elől, az édesanyja el akarja küldeni: „Hazaérünk, anyu lebasz, hogy többet ilyen férfit nem találok az életben, hogy meg vagyok bolondulva, hogy ott hagytam, hogy mit akarok a két gyerekkel csinálni, a gatyámat is leperelek ezek rólam, hogy Bíró Ferenc is ezt csinálja velem. Küldött, hogy inkább Sanyi, mint Bíró Ferenc.” Következésképp az édesanya ugyanazokat a traumákat szenved el, mint a lánya, és annyira nem lát ebből kitörési lehetőséget, hogy hajlandó a saját lányát is visszaküldeni ahhoz az emberhez, aki bántalmazza őt. Elkönnyveli, hogy ez a nő sorsa, meg kell becsülni, amit a férfi ad, legfőképpen az anyagi biztonságot, és ezért cserébe eltűnnek, hogy úgy viselkedjen vele a férfi, ahogy csak akar. A problémát tehát ez az előadás is rendszerszintűnek mutatja, a generációs különbség azonban az, hogy Emma már lát kiutat abból a börtönből, amelybe a férfi által került, és nem hajlandó visszamenni az ismert rosszba, inkább megbirkózik az ismeretlennel. Az már egy újabb felmerülő kérdés, ahogy az *Egyasszony*nál is utaltam rá, hogy a szociális ellátórendszer miért nem képes megvédeni ezeket a nőket, miért jutnak el addig, mint Emma, aki egy újabb erőszakos cselekményt megakadályozandó végül megöli a rátámadó férfit, amiért letöltendő büntetést kap.

A közönség

Végezetül azt szükséges – ha csupán felületesen is – körüljárunk, hogyan hat a közön-

ségre egy-egy ennyire megrázó, elgondolkodtató, „mélylélektani” előadás. Az olyan érzékeny, társadalmilag tabusított témákat érintő előadások, mint az általam elemzettek, különlegesen erős reakciókat is kiválhatnak a nézőkből. Felszínre hozzák a saját elszenvedett traumáikat a megalázó kórházi szituációkról, a férfiktól elszenvedett bántalmazásokról, a beteg vagy elvesztett gyermekeikről, a párkapcsolati vagy anyaságbeli kudarcokról stb., s gyakran a férfiakat is szembesítik saját viselkedésükkel, férjként vagy apaként elkövetett hibáikkal, nehéz élethelyzeteikkel. Sűrűn mesélik el az előadás után a főszerepet játszó színésznek saját élményeiket, azonosítva a színészt az előadásban szereplő, a tragédiákat elszenvedő nővel. Erről kérdeztem Tenki Rékát, aki így válaszolt:

„Rengeteg minden volt. Anyi születéstörténetet hallgattam végig eddig, hogy nem tudom összeszámolni, mert valahogy annyira intim lesz a közeg, és annyira emberi, annyira megszűnik a színház és a nézőtér közötti negyedik fal. Annyira részeseivé válnak a történetnek, meg nekem, hogy tudják, hogy nem, de mégis olyan, mintha azt hinnék, hogy ez velem történt. Úgy beszélgetnek velem, mintha szakértője lennének ennek. Közben én néha nagyon zavarban voltam eleinte, hogy rád zúdítanak egy egész életet. Hogy a gyerekek ekkor és ekkor halt meg, az egyik fogyatékos, a férjem ver, és ott állsz, és egy idegen ember odajön és elmondja azt a legféltettebb dolgot, amit az ember nem is tudom, kinek merne elmondani. És valahogy azt érzem, hogy annyira felszakítja az előadás ezeket a sebeket, hogy így... annyira azt hiszik, hogy velem lehet erről

beszélgetni, hogy mindenbe beavatnak.”⁴⁵

Arra, hogy hogyan reagál és küzd meg ezekkel, így reflektált:

„Kezdetben próbáltam, azt vettem észre, hogy elkezdek tanácsokat osztogatni, mintha tényleg szakértője lennék ennek. Aztán nagyon elszégyelltem magamat. Semmit nem tudsz erről az egésze, te másfél, oké, két hónapot plusz másfél órát foglalkozol ezzel. De te nem, te nem tudod ezt. Neked fogalmad nincs. És akkor rájöttem, hogy a legbölcsebb dolog az, ha hallgatok. Ha végighallgatok. És megdicsérem, vagy részvétet nyilvánítok, vagy bármi. Ez is egy gyászfeldolgozás egyébként, ez az előadás sok mindenkinek.”⁴⁶

Kerekes Évának is feltettem a kérdést, ő milyen nézői visszhangokkal találkozott, így emlékezett róla:

„Nagyon sokakkal az utcán is találkozom, vagy megszólítanak. Meg volt, aki írt, ilyen magán oldalán, és akkor ezt kiküldték a színházba. Általában, akikkel beszéltem, azt mondták, hogy van egy olyan hatása, hogy itt a térben megnyílnak, és utána egy kicsit később, mint ahogy a traumáknak a természetű, hogy ha nagyon megnyílik, akkor visszazár.”⁴⁷

A legintenzívebb emlékeket Pogány Judit idézte fel, aki mesélt a különböző vendégjá-

⁴⁵ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁶ Interjú TENKI Rékával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.11.

⁴⁷ Interjú KEREKES Évával, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.02.17.

tékokról, ahol az előadással járt, többek között a szegedi Csillag Börtönben és a tököli Fiatalokorúk büntetés-végrehajtási intézetében is. Sőt, volt olyan előadás, amelyen a főszereplő fia által meggyilkolt kislány egész osztálya jelen volt, illetve egy alkalommal a történetben szereplő megkéselt kisfiú, aki azóta már felnőtt férfi lett, szintén eljött az előadásra.

„Szóval, hogy nagyon-nagyon kemény közegben is jártam vele, és mindenhol volt közönségtalálkozó, és utána óriási vallomások, hogy kilenc oldalas, ilyen nagy, francia kockás lapokra írt leveleket kaptam, hogy bár az ő anyja lett volna ilyen, mint ez a Molnárné, vagy az ő anyja sokkal jobb volt, mint ez a nőszemély. Ilyen vallomásokat küldtek férfielemek az anyag miatt, annyira hatott rájuk. Volt egy olyan, aki hozzászólt, hogy nagyon mérges volt rám, és ezt egyáltalán nem szerettem hallgatni, és ha nem a falnál ült volna bent, akkor ő ki is ment volna, mert őneki ez nagyon fájt. Mondom, ezt most köszönöm szépen, mert akkor már elértük a célt, ami miatt idejöttünk ezzel az anyaggal.”⁴⁸

Ezeknek az előadásoknak feladata és kihívása, hogy az igazságot a hamis pátoz elkerülésével vigyék színpadra, illetve, hogy védjék a történet valódi főszereplőjét és a közönségben ülő érintetteket is egy esetleges újabb trauma elszenvedésétől, amellyel, hogy elindítják a témáról szóló dialógust.⁴⁹

⁴⁸ Interjú POGÁNY Judittal, készítette: HEMZŐ Csenge, 2024.04.07.

⁴⁹ ANTAL Attila, „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feldolgozása”, in *Színházi politika # politikai színház*, szerk. ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 49.

Az, hogy a közönség reakciói ennyire nyíltak, sokrétűek és őszinték, azt jelenti, hogy az előadás elérte a célját: társadalmi párbeszédet kezdeményezett, és tett valamit azért, hogy ledöntse a témákat övező tabukat.

Bibliográfia

ANTAL Attila. „Személyes trauma a színpadon: A társadalmi tabuk feldolgozása”. In *Színházi politika # politikai színház*, szerkesztette ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, 43–56. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.

BALASSA Zsófia. „Csak egy színész”. *Színház* 54, 11. sz. (2021): 5–8.

BALASSA Zsófia. „Monodrámák közelről: A monodrámák mint antiutópia”. In *A magyar színháztudomány kortárs irányjai*, szerkesztette BALASSA Zsófia, P. MÜLLER

Péter és ROSNER Krisztina, 54–67. Pécs: Kronosz Kiadó, 2012.

Carol MARTIN. *Theatre of the Real*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

GYŐREI Zsolt. „Egy, csak egy legény van talpon”. *Színház* 54, 11. sz. (2021): 2–4.

SCHULLER Gabriella. *Tükörképrombolók: A tekintet eltérése a poszt/feminista színházban és performanszokban*. Veszprém: Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.

SINGH, Nathan Devanand. *Theatre of Trauma*. The Theatre School MFA in Directing Theses, 2017.

Interjú KERÉKES Évával. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.02.17.

Interjú TENKI Rékával. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.02.11.

Interjú POGÁNY Judittal. Készítette HEMZŐ Csenge. 2024.04.07.

A közzereplői és drámaírói identitások egymásra vetülése Göncz Árpád és Csurka István munkásságában

FARKAS NOÉMI

Az utóbbi évtizedekben a magyar színházi struktúra kőszínházi és független területén létrejött előadásokkal kapcsolatban egyaránt előtérbe került egy olyan diskurzus, amely a színház és politika „paradox, ambivalens kapcsolatával” foglalkozik.¹ A jelenkori magyar színházat, így a társadalmilag kritikus szegmensét is alapvetően formálták a 20. századi előzmények, az akkori drámairodalmi és színházi tendenciák, így megértéséhez fontos figyelembe venni ezt a történelmi kontextust.

A magyar drámairodalom 1960-as évektől a rendszerváltásig tartó időszakának két legfontosabb aspektusa a nemzetközi modern drámához való felzárkózás kísérlete és a kettős beszéd mint a társadalmi-politikai diskurzus eszköze volt.² Kulcsár Szabó Ernő a magyar drámairodalom 1945 utáni helyzetéről írott tanulmányában kifejti, hogy a 20. század második felében a magyar drámairodalom jelentős távolságba került a nemzetközi színtértől, különösen az új dramaturgiai formák terén. Ez az elmaradás főként a hagyományos, naturalista beállítottságú színházi nyelv dominanciájából eredt, amely nem tudta megközelíteni az európai dráma legújabb irányzatait. Örkény István groteszk és abszurd drámái ebben a korszakban hoztak újdonságot, és jelentős hatást gyakoroltak a későbbi drámaíró nemzedékekre is.

A korszak másik meghatározó eleme a szocialista kultúrpolitika cenzúrája, annak

erősödése vagy éppen lazulása az egymást követő évtizedekben. A szovjet éra alatt a politikai színház gyakran rejtett formában jelent meg, ahol a kimondatlan, sorok között olvasható üzenetek voltak a legfontosabbak. A „kettős beszéd” gyakorlata nemcsak a művek esztétikai formájára, hanem a nézők és az alkotók közötti interakcióra is hatással volt, megteremtve egy olyan színházi nyelvet, amelyben a kimondott és a kimondatlan jelentések szorosan összefonódtak.

Göncz Árpád és Csurka István az 1980-as évek társadalmi és kulturális dialógusainak, politikai folyamatainak fontos szereplői voltak. Mindkettőjüknél megfigyelhető egy tendencia, amelyre Pályi András egy interjúban fel is hívta Göncz figyelmét, ti. hogy sokan az ellenzéki értelmiségiek közül ebben az időszakban abbahagyták az írást, hogy politikusként fellépve szerepet vállaljanak. A két szerző alkotói pályája eltérő ütemben ért véget. Göncz (bár néhány interjúban nyilatkozott róla, hogy a 2000-es években voltak még kivitelezendő drámatervei) a nyolcvanas években írta utolsó színműveit. Csurka Istvántól változó gyakorisággal egészen haláláig jelentek meg új művek. A haláluk óta eltelt egy évtized lehetőséget ad rá, hogy megkíséreljük egy „utókor” által képzett olvasat létrehozását.

Az 1956 utáni konszolidációs periódus e két szerzőjének egyes életrajzi szempontok szerint hasonló, más vonatkozásban nagyon eltérő pályaképének felrajzolásával és drámaírói munkásságának áttekintésével vizsgálhatóvá válik a kérdés, hogy a késő Kádárkorban és a rendszerváltás éveiben milyen egyéni és társadalmi-kulturális tendenciák és körülmények között vált a két (elsősorban

¹ ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és P. MÜLLER Péter, szerk., *Színházi politika # politikai színház* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2018), 10.

² Vö. KULCSÁR SZABÓ Ernő, „Játéknyelv és világkép”, *Jelenkor*, 1. sz. (1993): 52–61.

drámában gondolkodó) író közéleti szereplővé. A dolgozat célja a továbbiakban áttekinteni a témához tartozó fontosabb előadások történetét, és a recepciójuk összegyűjtésével képet kapni a színháztörténeti hatásukról.

Életrajzok a „rövid 20. században”

Göncz Árpád és Csurka István életrajzai együttesen szemléltetik az értelmiségi pályák lehetőségeit Magyarországon a második világháború utáni fél évszázadban.³

Göncz Árpád 1922-ben született Budapesten, 17 éves volt a második világháború kezdetekor. A háború alatt egyetemre járt, 1944-ben szerzett jogi diplomát, az egyetemi felmentés lejártával a háború utolsó évében kapta meg behívóját. A háború után belépett a Kisgazdapártba és a parlament feloszlásáig (kisebb szünetekkel) titkárként vett részt a párt munkájában. Többször megkísérelték beszervezni az állambiztonsági szervezetbe, sikertelenül. Az 1956-os forradalomban való szerepvállalásáért 1957 májusában letartóztatták, és 1958. augusztus 2-án a Bibó-per vádlottjaként életfogytig tartó börtönbüntetésre ítélték. A végül 1963-ban amnesztiával végződő 6 éves fogságból a leghosszabb időt Vácott töltötte, ahol 1960 márciusában egy éhségsztrájkban is részt vett. Szabadulása után elsősorban műfordítóként dolgozott. 1988-ban alapító tagja volt a Történelmi Igazságtétel Bizottságnak és a Szabad Demokraták Szövetségének, az 1990-es parlamenti választások után parlamenti képviselő és először ideiglenes köztársasági elnök lett, majd augusztus 3-ával megkezdődött rendes államfői mandátuma.

³ Az itt összefoglalt életrajzokhoz elsődleges forrásként a Göncz Árpád Alapítvány honlapját (https://www.gonczarpad.hu/goncz_arpad_eletrajza) és a Digitális Irodalmi Akadémia honlapját (<https://dia.hu/dia-szerzok/csurka-istvan/eletrajz>) használtam.

Két cikluson át volt a Magyar Köztársaság elnöke, 2000-ig. 2015-ben halt meg, Budapesten.

Csurka István 1934-ben született, egy fél nemzedékkal Göncz után. 5 éves volt a háború kitörésekor, családja 1941-ben Nagyváradra költözött, mikor az erdélyi területeket átmenetileg visszacsatolták Magyarországhoz. A háború után sokszor költözött a család, végül Békésen telepedtek le hosszabb időre, Csurka itt végezte korai tanulmányait. 1952-ben felvételt nyert a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakára, Háy Gyula osztályába. A főiskolai évek alatt már jelentek meg prózai írásai, de az '56-os események megakasztották a bontakozó írói karriert. Részt vett az októberi diáktüntetések szervezésében, és nemzetőrségi vezető volt egy diákszállónál, de a fegyveres harcokból kimaradt. Szerepvállalása miatt 1957-ben letartóztatták és egy fél évig internáló táborban tartották, ahonnan akkor szabadulhatott, amikor aláírta a BM II/5-1. osztály szervezési okmányát. Ezután vizsgák nélkül átvehette főiskolai diplomáját. 1963-ban együttműködés hiánya miatt kizárták az állambiztonsági szolgálat hálózatából. 1964-ben mutatták be először színházban drámáját, a hetvenes években népszerű színházi szerző volt. 1973-ban egy éves szilenciumra ítélték a szigligeti alkotóházban botrányt keltő viselkedéséért, antiszemita és rendszerellenes megnyilvánulásaiért, de futó darabját nem vették le a repertoárról. A második publikálási tilalmára 1986-ban került sor, ekkor a Szabad Európa Rádióban felolvasott *A véres kard* című szövege és *Az elfogadhatatlan realitás* című esszéjét okán. 1987-ben részt vett a Magyar Demokrata Fórum megalapításában, 1990 és 1993 között a párt parlamenti képviselője volt. 1993-ban kizárták a pártból, megalapította a MIÉP radikális jobboldali pártot, 1998 és 2002 között frakcióvezetőként, 2012-ben bekövetkezett haláláig elnökként képviselte a pártot.

Az itt röviden összefoglalt életrajzok a politikusi karrierre fókuszálva mutatják be a két pályát. A generációs különbségen és azon kívül, hogy milyen módon találtak a hatalmi rendszer elnyomó gyakorlatával, olyan általánosabb átfedéseket figyelhetünk meg, mint a sorsfordító események sűrűsége az 1950-es években és a hangsúlyos szerepvállalás a rendszerváltást megelőző és azt követő időszakban. Politikusi pályájuk nagyon eltérő módon alakult, akár ideológiai szempontból nézve, akár onnan, hogy melyikük milyen pozíciókat töltött be, és hogyan viszonyult hozzájuk szűkebb politikai közösségük.

Göncz-drámák és a recepciótörténet

Göncz Árpád írói tevékenysége már 1941-ben elkezdődött, ekkor jelentek meg első cikkei a *Pesti Hírlap*-ban. Első nyomtatásban publikált műve, a *Sarusok* című regény 1964-ben, 42 éves korában jelent meg. Visszaemlékezéseiben Göncz arról számolt be, hogy a Magvető Kiadónál Kardos György igazgató döntése miatt csak öt évvel a megírása után és cenzúrázott formában jelenhetett meg a könyv.⁴ A következő könyve már drámakötet volt: 1979-ben *Magyar Médeia; Sarusok; Rácsok* címmel szintén a Magvetőnél jelent meg első három színműve. Interjúkból tudható, hogy ezek közül a *Rácsok*-at írta meg legkorábban, a *Sarusok*-at a regényből adaptálta, és a *Magyar Médeia* kapcsán is említette egy interjúban a kiadó tartózkodását a megjelenéstől, így nehéz pontosan megállapítani, melyik dráma milyen cenzori megítélés alá esett.⁵ A kötet megjelenésekor azonban a *Magyar Médeiát* már ismerhette a József Attila Színház közönsége.

⁴ GÖNCZ ÁRPÁD, *Gyaluforgács: Esszék, jegyzetek, interjúk*, szerk. MAKAI TÓTH Mária (Budapest: Pesti Szalon, 1991), 288.

⁵ Uo., 296–310.

Magyar Médeia

Az 1976-os bemutató jelentette Göncz Árpád megjelenését színházi szerzőként, valamint Dömölky János, a Magyar Televízió rendezőjének bemutatkozását is színházi rendezőként. Gönczöt a korabeli napilapok beharangozó cikkei elismert műfordítóként, valamint a két évvel korábban megjelent *Sarusok* szerzőjeként mutatták be.⁶ A sajtó párhuzamba állította Göncz és Dömölky színházi debütálását azzal, hogy a *Magyar Médeia* színészeként Szemes Mari ekkor alakított először monodrámában főszerepet.⁷ A darab a József Attila Színház huszadik évadában került bemutatásra.

11 évvel a bemutató után, Göncz első köztársasági elnöki évében a Magvető *Mérleg* címmel Göncz mind a hat drámáját tartalmazó gyűjteményt jelentetett meg. Ebben a kiadásban Göncz a *Magyar Médeia* szövegére mint az előadás fő alkotóinak, a rendező, a színész és az író „közös munkájának rögzíthető végeredményére” hivatkozik.⁸ A dramaturgikus szöveg eleji színleírásban érzékletes képet kapunk az 1976-os rendezés díszletéről és hangvilágáról, olyan, erősen értelmező mondatokkal, mint a karról szóló rész: „célját tekintve időkulissza: a történet időtlenségét hangsúlyozza”.⁹

A szöveg kapcsolata az euripidészi pre-textussal a vendégszövegekben és a drámai narratíva fordulatainak néhány elemében érhető tetten: ilyenek a válás mint kiindulópont, az ajándék küldése az új feleségnek, és a gyermek(ek) halála a zárlatban. Az euripidészi szövegből beemelt részletek Kerényi Grácia fordítását felhasználva egy dramatur-

⁶ [n. n.], „Magyar monodrámá”, *Esti Hírlap*, 1976. febr. 14., 98.

⁷ KÖRMENDI Judit, „A Magyar Médeia próbáján”, *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.

⁸ GÖNCZ ÁRPÁD, *Mérleg: Hat dráma* (Budapest: Magvető Kiadó, 1990), 9.

⁹ Uo.

giai szempontból nehezen meghatározható alakot (Kar) hoznak létre, aki csak hangként (az előadásban Médeia hangjaként) van jelen.

A történet egy polgári lakásban játszódik, annak is egyetlen szobájában. Deák Médea (volt Jászóné, becenevén Mada) két napjából látunk egy-egy jelenetet, amelyekben a friss válás után hazaérkező nő végignéz az elmúlt évek történésein. Szembesíti magát a veszteségeivel, az áldozatokkal, amelyeket hozott és amelyek jelenlegi helyzetéhez vezettek. Vádló szavait az odaképzelt volt férjhez intézi, akitől nemrég egy levelet kapott: ez a levél átveszi Jászó András helyét a konfliktusban, az ott olvasott mondatok eskalálják tovább Mada mono-vitáját. Ez a konfrontáció minden másnál fontosabb szerepet tölt be Mada jelenében. Tinédzser fia, Kisandris több alkalommal eredménytelenül próbál kapcsolatot teremteni vele (telefonál, felhangosítja a zenét a szobájában). Míg Mada csak az elérhető bosszú lehetőségére fókuszál, fia meghal. Hogy balesetben vagy öngyilkosságban, azt nem lehet megállapítani.

A szöveg explicit módon a válás feletti gyász, a harag és a féltékenység érzéseinek és a párkapcsolati dinamikák alakulásának a témájával foglalkozik, amelyben a társadalmi szint két formában jelenik meg: egyrészt Médea mint a középkorú, értelmiségi nő prototípusa és azonosulási felülete, másrészt a Kádár-korszak hétköznapi (családi) kapcsolataiban megjelenő történelmi és társadalmi tényezőként. Médea múltbeli alakja úgy körvonalazódik, mint az alsóbb rétegből származó András segítője, aki általa tudott előre jutni a társadalmi ranglétrán. Most, hogy jobb kilátásai vannak, a férfi elhagyja korábbi támogatóját, és utalást tesz rá levelében, hogy Médeának jobb lenne, ha mielőbb diszsidálna.

A kritikák túlnyomó többsége azon a társadalmi szinten vizsgálta az előadást, amely azt mutatta be, „miképpen hatnak a törté-

nelmi változások egy házasságra”.¹⁰ A házasság történetének a monológokban felfelbukkanó részletei kapcsolódási pontokat teremtenek az 1950–70-es évek társadalmi-történelmi eseményeihez.¹¹ Dömölky rendezésében vegyes visszhangra leltek ezek a kapcsolódási pontok (Pirityi-tanya, pufajkások, tábornok-lány) és azok megfeleltetési az euripidészi előkép eseményeivel. Az egyik oldalon „önkéntesen, kívülről berángatott analógiáról” beszél a recenzens,¹² a másikon „telitalálatként” értékeli az euripidészi váz jelenbeli megfeleltetését, és egyértelműen a közönség figyelmébe ajánlja a *Magyar Médeia*-t, mint a válás, a kor „nagy magyar tragédiájának” szemléletes bemutatását.¹³ A kritika a „lélektani megfelelés, frappáns, korszerű azonosság”¹⁴ hiányán túl az antik hősnő „tragikus izzását” kérte számon Göncz szövegén.¹⁵

Az explicit, társadalmi-magánéleti témán túl, a monodráma jellegének köszönhetően metaszinten tematizálódik a kapcsolatteremtés és a párbeszéd létrejöttének nehézsége, lehetetlensége. Göncz monodráma-ként vezeti fel a szöveget, amit indokol, hogy az utolsó oldalig nem jelenik meg Médeán kívül más megszólaló. A monodráma nem volt példa nélküli műfaj ekkor a budapesti kőszínházakban.¹⁶ A fővárosi színházakra jellemző lélektani realista játék ha-

¹⁰ A.G., „Magyar Médeia”, *Magyar Nemzet*, 1976. márc. 13., 104.

¹¹ BUDAI Katalin, „Arcuk van, nevük van”, *Élet és Irodalom*, 1980. febr. 9., 10.

¹² FENCSEK Flóra, „Magyar Médeia”, *Esti Hírlap*, 1976. márc. 8., 66.

¹³ (p.l.), „Katolikus szemmel”, *Új Ember*, 1976. ápr. 1., 58.

¹⁴ RAJK András, „Magyar Médeia”, *Népszava*, 1976. márc. 10., 79.

¹⁵ LÉTAY Vera, „Színésznő a magasban”, *Élet és Irodalom*, 1976. márc. 27., 13.

¹⁶ VÖ. GYÁRFÁS Miklós, „Egyedül a színpadon”, *Színház* 10, 6. sz. (1977): 46.

gyományosan csak kivételes esetekben alkalmaz monológot, olyan helyzetekben, ahol a beszélő alak állapota megindokolja ezt a természetestől eltérő viselkedést.¹⁷ Míg a posztdramatikus monodráma előadások esetében a színpadi fikciós világ és a nézőtér határai elmosódnak, a néző válik a „másik szereplővé” és a színház „mint szituáció válik hangsúlyossá”,¹⁸ a *Magyar Médeianál* a színpadi fikció, a „negyedik fal” végig intakt marad. Az így nézve „kevert” eszköztárú előadásban a férj szüntelenül jelen van, az asszony vele kerül konfrontációba, de ennek a kitárulkozásnak a lényege az egyoldalúságában rejlik: András nincs ott valójában, hogy képviselje a saját álláspontját vagy hogy elfogadja Madáét. A dráma második részében megjelenik, mint a dráma idejében jelenlévő „szereplő”, de valójában itt sem kap hangot. Mint a rendőr kivételével mindegyik „mellékszereplő”, ő is egy telefonhívás általunk nem hallott végén kap helyet, a néző/olvasó csak Médea oldalát ismeri meg a beszélgetésből.

Az antik dráma átültetése egyszemélyes előadásba felerősíti a történet analitikus olvasatát, hiszen minden cselekménymozzanat az egyetlen drámai alak szemszögén átszűrve kerül prezentálásra. Médeia monológja valójában egy dialógus, amely interperszonális helyett *intrapersonálisan* jön létre.

Ennek a megoldásnak az a dramaturgiai következménye, hogy megmutatkozik Médea alakjának egy olyan kettőssége, ahol a magában könyörtelenül haragtartó és sértett ember kifelé nagyvonalú és látszólag önreflektív. Ugyanez a „publikus” persona jelenik meg egy másik telefonbeszélgetés

során, ahol régi kollégájával és udvarlójával beszél (Ágh/Aegheus). A személyes „térben” csak fia tud megjelenni, a szintén hangtalan tinédzser, de Médea kommunikációjában itt is nagy ellentét figyelhető meg. Míg féktelen folyású, érzelmek által elárasztott monológjában, amelyet a fiktív volt férjhez intéz, a gyerekért való aggodás és a fiú visszahúzódása miatti szemrehányás jelenik meg, addig a Kisandrissal való beszéd mindig elutasító és kizáró, a fiút hallgatásra utasító. A reflektálás pillanatában fel is teszi magának a kérdést, hogy „miért őt bünteti”, mikor „nincs mása a világon”, de a gondolat nem folytatódik a kapcsolatteremtés irányába, visszakanyarodik oda, ahol a harag öngizolásává válhat. Ezek a „lélektanilag finoman ábrázolt jelenetek” azok, ahol jól működik a monodráma-szerkezet.¹⁹

Dömölky János színházi rendezőként kezdőnek számított, mikor 38 évesen vállalta, hogy megrendezi az első drámai művel jelentkező, de addigra már fordítóként ismert és elismert Göncz monodramáját a József Attila Színház vezető színésznőjével, Szemes Marival. A rendezés erősen szöveg- és színészcentrikus megközelítést valósított meg, nagyban támaszkodva Szemes színpadi jelenlétére és gyakorlatára. Dömölky az antik Médeia-történet „mondandóját” kereste Göncz szövegében, s valószínűsíthetjük, hogy ebben nagy szerepe volt öt évvel korábbi *Médeia*-filmrendezésének. Egy nyilatkozata alapján első színházi munkájánál is úgy akart eljárni, mint televíziós rendezéseinél, ahol saját értelmezése szerint az „értelemmel hat az érzelmekre”, és az euripidészi szövegrészek hangsúlyozásával kívánta aláhúzni „a téma korokon átívelő aktualitását”.²⁰ Dömölky rendezésében főként a szí-

¹⁷ Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS Adrienn et al. (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2005), 285.

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRISFALUSI Beatrix, BEREZS ZSUSZA és SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 150.

¹⁹ HAVAS ERVIN, „Médeia, mai ruhában”, *Nép-szabadság*, 1976. márc. 19., 67.

²⁰ KÖRMENDI JUDIT, „A Magyar Médeia próbáján”, *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.

nészvezetést dicsérték a kritikák, egyéb beavatkozásait, például a hangzás eszközeit zavarónak és ellentmondásosnak ítélték.²¹ Összességében elmondható, hogy Göncz szövegének és Szemes játékának túlerejével szemben Dömölky nem tudott markáns rendezői látásmódot érvényesíteni.²²

Göncz számos nyilatkozatában tette egyértelművé, hogy a dráma létrejöttének fő motivációja: egy jutalomjáték létrehozása Szemes Mari számára.²³ A kritikus közmegegyezés szerint Szemes játéka az előadás abszolút erénye volt. Ez néha az előadás – és a dráma – közreműködésével, néha az azoknak tulajdonított nehézségek ellenére fogalmazódott meg a recenziókban.²⁴ Szemes játéka Médeia önreflexióját nagyon koncentrált cselekvésnek mutatja: a gondolkodás és önmaga konfrontálása elsődleges tevékenység; nem valami közben gondolkodik, hanem ül a közönséggel szemben és kimondja gondolatait. Ezek az önreflexív pillanatok a valódi monológok, ezek tagolják a hosszabb periódusokat, amikor egy odaképzelt másikkal beszélget.²⁵

Az 1976-os budapesti bemutató után majdnem tíz évig nem vette elő egy rendező sem a darabot. (Dömölky és Szemes 1982-ben felújították az előadást a budapesti Játékszínházban.) A következő interpretáció a Nagyvárad Állami Színházban született meg 1984-ben, Szentmihályi József rendezésében, Médeát Bathó Ida alakította. Az előadás zenei szerkesztője Dankó János, díszlet- és jelmeztervezője Marie-Jeanne Lecca volt, akik hat évvel később szintén részt vettek Szentmihályi színrevitelében, mikor Bathó

²¹ HAVAS, „Médeia...”, 67.

²² A.M., „Magyar Médeia”, *Film Színház Muzsika*, 1976. márc. 13., 13.

²³ Sz.B., „120 percig egyedül a színpadon”, *Népszava*, 1976. márc. 6., 44.

²⁴ [n. n.], „Egyedül...”, *Hétféői Hírek*, 1976. márc. 8., 92.

²⁵ Uo.

Idával újra bemutatták a darabot Nagyváradon.

Göncz első drámakötete 1990-ben jelent meg, ekkor ő a Magyar Írószövetség elnöke. Ugyanebben az évben megválasztják a rendszerváltás utáni első magyar köztársasági elnöknek. Innentől lehet a *Magyar Médeia* háttörténetét a szerző közszereplői életútjának alakulása felől vizsgálni. A következő év februárjában a debreceni Csokonai Színház tűzi műsorára a *Magyar Médeiat*.²⁶ Sokatmondó Antall István beszámolójában, hogy a bemutatóról szóló négy bekezdésből csak egyet szentel az előadás sommás véleményezésének; több figyelmet fordít arra a párhuzamra, ami Göncz és két másik poszt-szovjet állam prominens közméltósága (Václav Havel és Karol Wojtyła) között fedezhető fel, akiknek színdarabjai „nem feltétlenül művészi érvényességük okán” kerültek nagy számban megrendezésre.²⁷

Göncz esetében az 1991-es év korábban nem látott magyarországi sikernek számít a *Magyar Médeia* tekintetében. A környező országokban a nyolcvanas évek során több színházban is lefordították és feldolgozták a darabot. Adela Gáborová 1987-ben Nyitrában bemutatott előadása 1991 januárjában Budapesten vendégszerepelt. Figyelemre méltó, hogy egy erről tudósító cikk úgy fogalmaz: Göncz „1990 novemberében, *mint a Magyar Köztársaság elnöke* jelen volt a darab ötvenedik előadásán”.²⁸ Az előadást követő közönségtalálkozó valóságos politikai eseményé alakult, ahol a csehszlovák-magyar

²⁶ 1991.02.09., Csokonai Színház, Debrecen, r. Berényi Gábor, Kisandris: Bálint Péter, Révész Béla (szerepkettőzés), Rendőr: Tóth Zoltán, Matkó Sándor (szerepkettőzés), Jászóné Deák Médea: Jancsó Sarolta

²⁷ ANTALL István, „Médeia él”, *Mai Nap*, 1991. febr. 11., 10.

²⁸ MOTESÍKY Árpád, „Médeia szlovákkul Budapesten”, *A Hét*, 1991. ápr. 19., 8. Kiemelés tőlem – F. N.

határon élő szlovákok hétköznapijainak fontos nyelvhasználati problémáival fordultak az elnökhöz.²⁹ A januári budapesti vendég-előadás reprezentatív politikai jellegű volt.

A Csokonai Színház produkciója az első Mittelfest fesztivál nyitóelőadásaként volt jelen az olaszországi Friuli tartománybeli Cividale városban. Egy szimbolikus gesztussal felérő módon öt nyelven adták elő a darabot, a magyar és az olasz államfő személyes részvételével.³⁰ Megfogalmazódott a remény, hogy ez a fesztivál lehet „a kommunizusból kilépő Közép-Európa kulturális segerszemléje és szellemi egymásra találása”, ami által könnyen értelmet nyer a darabválasztás reprezentatív jellege: egy témájában az antik európai hagyományokat és az éppen maguk mögött hagyott szocialista jelenkort összekötő dráma, amelynek szerzője az egyik tagország frissen kinevezett köztársasági elnöke, és amelyben „az öt országból érkezett közönség saját sorsára ismert, a negyven év közös tragikumára”.³¹ 1998-ban a Pécsi Horvát Színház mutatta be Göncz *Médeiáját*, Bagossy László rendezésében, két szereposztásban, horvát és magyar nyelven. A következő évben a szekszárdi Magyarországi Német Színház tűzte műsorra németül.

A *Magyar Médeia* máig Göncz legtöbbször játszott darabja, és az egyetlen, amelyet az elnökségét megelőzően mutattak be. A szöveg színházi értelmezései során nem merült fel az autobiografikusság kérdése, megmaradt egy klasszikus téma aktualizálásának interpretációs horizontjában, a társadalmi és lélektani modernizálás egy kísérleteként.

²⁹ Uo.

³⁰ [n. n.], „Ötnyelvű Médeia Cividaleban”, *Népszabadság*, 1991. jún. 20., 2.

³¹ MAGYAR Péter, „Negyven év közös tragikum”, *Zalai Hírlap*, 1991. aug. 3., 7.

Rácsok

A *Rácsok* első bemutatójának³² körülményei közül két részlet is szemléletes: nem Magyarországon, hanem New Yorkban, a Riverside Shakespeare Company előadásában került megrendezésre, Göncz elnöki mandátumának második évében. A bemutató létrejöttének háttéréről Molnár Éva több orgánumban is megjelent cikkéből, amelyben Székely András rendezővel (az USA-ban André de Székely, 1919–2008) készített interjúját is feldolgozta, kiderül, hogy az Emanuel Alapítványtól (Emanuel Foundation for Hungarian Culture) érkezett a felkérés az akkor az amerikai ABC televíziós társaság alnökeként dolgozó Székelyhez, hogy válassza ki Göncz Árpád egyik darabját és vigye színre New Yorkban, a Broadway egyik társulatával. Székely úgy gondolta, hogy a *Rácsok* az egyetlen Göncz-dráma, amelynek befogadása az amerikai közönség számára nem jelentene problémát. Az előadást, amelynek színreviteléhez társrendezőként Vámos László is csatlakozott, a november 10-i bemutató után egy hónapig játszották a 299 fős nézőtérrel rendelkező Playhouse 91 Off-Broadway színházban.³³

A *Rácsok* formailag és tematikusan is különbözik a *Magyar Médeiától*. A – Göncz megnevezésében – „fekete komédia” nem meghatározott, de lazán behatárolt térben és időben játszódik: a szerző annyi instrukciót ad, hogy a költészet és a vasrácsok létezésének idején történjenek az események. Emmanuelnek, a tíz éve börtönben raboskodó elítéltnak nyilatkozatot kell tennie, hogy a jelenlegi hatalmi rendszer, a Kéve tizenkét évvel korábbi megalakulásakor írt himnusz szerzője nem ő volt, hanem az Elnök. Ezt

³² Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Székely András és Vámos László, Riverside Shakespeare Company, 1991.

³³ MOLNÁR Éva, „Göncz-dráma a Broadwayn”, *Kisalföld*, 1991. júl. 26., 7.

Emmanuel megtagadja, ám amikor azzal szembesítik, hogy büntetésének végrehajtását megszakítják és korábban kiengedik, Emmanuel kétségbe esik és könyörög, hogy ne engedjék szabadon, inkább megírja a kívánt tárcát. Az Ügyészek hajthatatlanok; Emmantuelt végig vezetik rabtársai termén és kitzasztítják a börtönből. A második felvonásban megtudjuk, hogy Emmanuel nem követett el semmit; azért zárták be, mert ő írta a himnuszt, és az Elnöknek az megtetszett. A tárgyalásán felesége azt vallotta, hogy nem ép az elméje, szeretője viszont, hogy igen, és ezután zárták be tíz évre. Mikor Emmanuel kimondja, hogy ártatlanul is vissza akar menni, a két nő egyszerre kérleli és parancsolja, hogy egyen és ne akarjon visszamenni: van már saját börtöne, ez a lakás. Emmanuel megpróbál kimenekülni, de az ajtó zárva van és a rácsok az ablakon nem engedik. A harmadik helyszínen a bolondok háza, ahova Emmantuelt azért szállítják be, mert nem hajlandó enni. Az őt kezelő Orvosnő feladata, hogy eldöntse, Emmanuel őrült-e vagy sem. Ide érkezik az Elnök, aki arra kéri Emmantuelt, hogy írjon még verseket, amelyek az Elnök neve alatt jelennének meg. Emmanuel haragjában nekítámad az Elnöknek, de lefogják, és az Elnököt kiviszik a teremből. Az Orvosnő megállapítja, hogy Emmanuel nem bolond, elkíséri egy magánzárkába, ahol Emmanuel hálás és végre elfogadja a felajánlott ételt. Az Orvosnő ad neki egy guriga WC papírt és egy darabka ceruzabelet, és Emmanuel kérdésére, hogy mégis kinek írjon, a mű zárósorában a válasz az, hogy „magának”.

A három helyszínen a szerzői utasításokban szinte az azonosságig hasonlít egymásra (fehér falak, az ajtók elhelyezkedése, a háromosztású, rácsos ablak). Ebben a térben zajlik Emmanuel küzdelme a szabadulás ellen. Az első két felvonás végén az Emmanuel racionalitását a szabadulás ellenzése miatt megkérdőjelező alakok az ellentétükké válnak: a két Ügyész és a két nő is tisztában van vele,

hogy a kinti lét, az otthonlét Emmanuel számára a rosszabb börtön. Az első felvonásban Emmanuel ellenkezése inkább a „10 év után minden szoba börtön” felfogás mentén értelmezhető, de a második felvonás otthoni jelenetei rávilágítanak, hogy „ebben az Elnök által kisajátított társadalmi létben másként nincs esélye az önmegtartásnak”,³⁴ csak a börtönbe visszatérés végletesre kiélezett döntésében.

Emmanuel alakjába nem nehéz belelátzni Gönczöt. Az elnök író sokszor beszélt a fogóság idején megkezdett fordítói tevékenységéről, a börtönbeli bajtársi kapcsolatokról, az amnesztia idejének felfokozott érzelmi feszültségéről. Emmanuel ételt elutasító és csak a zárkában elfogadó gesztusában ott mozog az 1960-as váci éhségstrájk emléke. Az is tudható, hogy nem Göncz, hanem felesége nyújtotta be helyette a kegyelmi kérelmet 1963-as szabadulása előtt.

Emmanuel viszonya a szabadság fogalmához nem csak Göncz életrajzi adatainak vonatkozásában értelmezhető úgy, mint a hatvanas évek rendszerellenes nemzedékének illúzióvesztése. Emmanuel mindig később érkezik a helyszínekre. Ezek a terek már valaki másnak a fennhatósága alatt vannak (ezredes, feleség, orvos), neki nincs beleszólása, hogy mi és hogyan történjen, nincs autonómiája saját döntései felett. Minden helyszínen az a kihallgatósoba, ahol valatják, és a helyszínek keretét a cellából jövő és cellába érkezés adja: a bolondokházában a zárka funkcionálisan ugyanaz a cella, ahonnan az első felvonásba érkezik, csak itt már nincs kivel megossza a verseit. Ezek miatt a közvetlen és átvitt utalások miatt érthető, hogy miért vonakodott a Magvető éveken keresztül kiadni a drámát,³⁵ és miért megírása után majdnem harminc évvel, egy új politikai rendszerben, egy New York-i

³⁴ ABLONCZY László, „Göncz Árpád: Rácsok”, *Alföld* 34, 8. sz. (1983): 92–94, 94.

³⁵ GÖNCZ, *Gyaluforgács*, 296–310.

színház mutatta be elsőnek a darabot, ahol annak groteszk hangvétele és kettős jelentése egyaránt dekódolhatatlan volt.

Az amerikai bemutató szinte szóról szóra vitte színre a Göncz-szöveg dialógusait, Katharina M. és Christopher C. Wilson hű fordításában. Az alakok megformálása – Emmanuel (Gery Goodrow) kivételével – végig a Broadway-en megszokott illusztratív játékmódot követte, a karakterek túlzó bemutatása inkább a dikcióban, mint a fizikai vagy metakommunikációs eszközök használatában valósult meg. A mellékalakok a sztereotipikusság szintjén mozogtak, Emmanuel – a szövegben is követhető hullámvonal mentén – hol aktivizálódott, hol passzívan állta a környezete hatásait. Az Elnököt alakító Richard Thomsen nagyon animált (nagy gesztusokkal, túlzó artikulációval teli) játékában volt a leghangsúlyosabban megfigyelhető a „mindenki önmaga karikatúrája” szervezőelvre vonatkozó szerzői utasítás. Összességében, a két magyar rendező törekvései a szerzői leírások minél pontosabb színrevitelét célozták.

A New York-i előadás recepcióját leginkább abban a párhuzamosságban, kettőségben lehet megragadni, ahol az amerikai sajtóban olvasható kritikák tekinthetők az elsődleges, közvetlen színtérnek, míg a magyar lapok beszámolóí főként a tengerentúli írások, mintsem az előadás visszhangjai voltak. Az 1967-ben írt dráma ilyen távoli bemutatójáról, amelyet a köztársasági elnök első hivatalos USA-beli útjára időzítettek, a magyar sajtó pontatlan, szelektív és szóbeszédhangulatú cikkekben számolt be. A hazai lapok nagy sikerről és zsúfolt nézőterekről tudósítottak,³⁶ illetve arról, hogy milyen nagy a megértés az amerikai nézők és színészek részéről az előadás témáját – és az ezzel azonosított magyar emberek helyzetét – illető-

³⁶ FAZEKAS Erzsébet, „Göncz-ősbemutató”, *Mai Nap*, 1991. nov. 11., 32.

en.³⁷ A *Magyar Fórum*ban megjelent *New York Post*-beli írásról beszámoló cikk volt az egyetlen, amely elmarasztaló kritikát közvetített a magyar olvasóknak.³⁸

Mind az amerikai, mind a magyar sajtóról elmondható, hogy nem a valódi recepció szándékával írtak az előadásról, hanem a politikai prezentáció motiválta ezeket a beszámolókat, és nem tudtak elvonatkoztatni a szerző személye kapcsán előtérbe kerülő életrajzi párhuzamoktól.³⁹ Az elnök amerikai útja kapcsán az előadásról is kérdezték egyes újságok, Göncz ezekben következetesen elutasította az autobiografikus olvasat lehetőségét.⁴⁰

A *Rácsoknak* további négy bemutatójáról érhetők el információk, ezek (időrendi sorrendben) Temesváron,⁴¹ Tiranában,⁴² Budapesten⁴³ és Tokióban⁴⁴ kerültek színre. További előadásokról utalások szintjén lehet olvasni (Bécs, Párizs, Kijev).⁴⁵ A fentiek közül a temesvári előadás a (kritikákban, beszámolóokban) legjobban dokumentált, erről és ennek recepciójáról szólnék csak részletesebben.

³⁷ [n. n.], „Göncz-darab New Yorkban”, *Pesti Hírlap*, 1991. nov. 11., 9.

³⁸ STOLMÁR G. Ilona, „Elnöki megszegényítés”, *Magyar Fórum*, 1992. jan. 30., 6.

³⁹ Claire KENNETH, „A *Rácsok* – New Yorkban”, *Taps*, 1992. febr. 1., 17.

⁴⁰ GYÖRFFY Miklós, „Göncz Árpád vándoréletrajzai”, *168 óra*, 1991. nov. 19., 17.

⁴¹ Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Laurian Oniga, Csiky Gergely Állami Színház, 1992. 02. 29.

⁴² Göncz Árpád: *Irons*, R. Mihai Luarasi, Tirana Nemzeti Színház, 1995.

⁴³ Göncz Árpád: *Rácsok*, R. Geréb Attila, Ruttkai Éva Színház, 1999. 03. 11.

⁴⁴ Göncz Árpád: *Iron Bars*, R. Kajidzsama Takehisa, Tokyo Metropolitan Art Space, 2000.

⁴⁵ KERESZTÉNY Gabriella, „Göncz Árpád: Mi itt, Magyarországon sínen vagyunk”, *Szabad Föld*, 1992. márc. 17., 3.

A temesvári Csiky Gergely Színház 1991/92-es évadában nehézséget jelentettek a szűkös anyagi források, és a színészeket és rendezőket is érintő létszámhiány.⁴⁶ Laurian Oniga az évad közben szerződött a színházhoz, ahol február végén mutatták be a Göncz-darabot. A négy hónappal korábbi, New York-i rendezéssel ellentétben Oniga erős scenografikus gesztusokkal tért el a drámaszöveg által kínált színpadra állítás lehetőségeitől. Az előadás a színház három különböző terébe helyezte a három felvonást, a helyszínváltáshoz szükség volt a nézők aktív részvételére. A produkció az utcáról indult: a színház földszinti ablakaiban kényszerzubbonyos fehér alakok fogadták a nézőket, és ők vezettek később az előcsarnokba, majd onnan az emeleti társalgóba. A második felvonás a színpadon zajlott, a nézők szobaszínházi körülményeket idéző térben, bútorok között követték az eseményeket. A harmadik felvonásban a színészek birtokba vették a nézőteret, amelyet rácsok választottak el a nézőknek helyet adó színpadtól. A rendezés arra tett kísérletet, hogy a nézőt nem a megfigyelő, hanem a meg tapasztaló pozíciójába helyezze. Oniga fizikai hatások (kényszerzubbonyos figurák terelték a nézőket), erős hanghatások (hangszóróból szólt az első felvonás szövege, a kényszerzubbonyosok híres világirodalmi szerepek szövegeit motyogták) használatával vonta be a nézőt egy olyan élménybe, amely váratlanul és nehezen értelmezhetően tér el a színházlátogatás hagyományos rituáléjától. Ez a „nem jó helyen levés” élménye kötheti össze a néző tapasztalatát Emmanuel szabadság elől menekülő vergődésével, a kiszolgáltatottság érzése az, ami „egy sorba taszítja a nézőket a darab hőseivel”.⁴⁷ A ren-

⁴⁶ DARVAY NAGY Adrienne, „Kigyúl a fény, a némaság fölámul...”, *Világszövegség*, 1993. ápr. 13., 28.

⁴⁷ GAZDA Árpád, „Zsarnokság-massza”, *Romániai Magyar Szó*, 1992. márc. 7., 5.

dezés – felismervén, hogy „nem lehetett a klasszikus realista színház eszközrendszerével életre kelteni” a darabot⁴⁸ – ezt a tapasztalatot helyezte az előtérbe, szemben a gönczi szöveg történetességével.⁴⁹

A temesvári *Rácsok* nevezhető Göncz első igazi színházi sikerének, bár Göncz drámaírói megítélése szempontjából nem beszélhetünk olyan „fordulópontról”, mint amelyet az előadás a Csiky Gergely Színház történetére vonatkoztatva jelentett. A társulat részt vett vele a Magyar Színházak Kisvárdai Fesztiválján, ahol nekik ítelték a nagydíjat, és a főszereplő-színházigazgató Makra Lajosé lett a legjobb férfi főszereplő díja.⁵⁰ Oniga rendezését az I. L. Caragiale Fesztiválra is meghívták, és a temesvári társulat tizenöt év után először szerepelt a bukaresti szemle műsorán.⁵¹

A *Rácsok* nem magyar nyelvű bemutatóinak esetében valószínűsíthető, hogy az előadás létrehozását kizárólag annak diplomáciai eszközként való alkalmazása motiválta. Komoly recepciója csak a szöveg színpadi újraértelmezésére kísérletet tevő temesvári előadásnak volt.

Mérleg

Göncz második legtöbbet előadott drámája egy nő és egy férfi 23 év utáni újratalálkozását mutatja be. Az 1980-as évek közepén keletkezett,⁵² de kiadásra csak a rend-

⁴⁸ PONGRÁCZ P. Mária, „Fekete játék a szabadsággal”, *Reggeli Délvilág*, 1992. márc. 23., 4.

⁴⁹ BÉRCZES László, „Történelmünk sebeiről”, *Színház*, 1992. aug. 20., 5.

⁵⁰ SZEKERNYÉS János, „A színházi évad nyitányaként”, *Temesvári Új Szó*, 1992. szept. 19., 2.

⁵¹ DARVAY NAGY, „Kigyúl a fény...”, 28.

⁵² Az ősbemutató kritikáinak nagy részében tévesen az szerepel, hogy eredetileg 1967-ben íródott a mű. Feltehetően a 1991 decemberében tartott premiert beharangozó *Pesti Műsor* novemberi számában közölt té-

szerváltás után kerülő szöveg hasonló témákat mozgat, mint a *Magyar Médeia*: az 1950–70-es évekbeli magyarországi történelmi-társadalmi változások és traumák hatásait az egyéni élettapasztalatban és a férfi–nő kapcsolatban, valamint ezek kibeszélhetőségét. A sablonosnak mondható alaphelyzetben (nagy szerelmek elválnak és később találkoznak) a magyar történelem kulisszája révén mutatkozik meg több réteg: a pár az 1956-os forradalom idején találkozott, egy rövid időt együtt töltöttek, majd a nő emigrált, és azóta nem tért vissza, míg a férfi Magyarországon élte le az azóta eltelt két évtizedet. Ahogy a *Magyar Médeiában* a férfi alakja csak a Médeát megformáló színész játéka révén körvonalazódik a nézők számára, a *Mérlegben* a két szereplő dialógusa megidézi múltbeli, fiatalkori önmagukat, mondhatni verbálisan megtestesítik őket. A *Rácsok* után Göncz ebben a drámában is arra tett kísérletet, hogy nemzedéke sarkalatos kérdéseire választ találjon.

A *Magyar Médeia* 1982-es játékszíni felújításán kívül Gönczöt nem játszották Budapesten, drámáit nem adták ki az 1990-es Magvetőnél megjelent kötetig. A dráma *Kő a kövön* címmel 1991-ben megrendezett ősbemutatója kapcsán a kritikák egyszerre neveztek érthetetlennek és magától értetődőnek, miért nem mutatták be a művet a megírása óta eltelt években.⁵³ Ezeken a Göncz-szöveg aktualitását hol homályosan, hol explicit módon említő kritikákon kívül volt olyan recenzens is, aki szerint „divatos témája” nem kellő indok arra, hogy „leporolják ezt a

ves információt vették át a többi lapban. Lásd Sz.Á., „Néző – bemutatók decemberben”, *Pesti Műsor*, 1991. nov. 15., 41.

⁵³ Pl. TAKÁCS István, „Sorstörédek”, *Új Magyarország*, 1991. dec. 28., 7.; MOLNÁR Gál Péter, „A köztársasági elnök úr”, *Népszabadság*, 1991. dec. 27., 8.

meglehetősen szürkécske darabot”.⁵⁴ S bár megfigyelhető, hogy Göncz „politikusi népszerűségével párhuzamosan íróként is mind ismertebbé vált”,⁵⁵ a kilencvenes évek bemutatói közül talán itt azonosítható a legkevésbé a színrevitel fő okaként a friss köztársasági elnöki kinevezés.

A Nemzeti Színház várszínházi játszóhelyének kamaratermében létrehozott ősbemutató során elhangzó szöveg szinte teljesen megegyezik a drámaszöveggel, és a húzást vagy egyéb jelentős dramaturgiai változtatást nélkülöző szöveggönyv a dráma lassan fodrozódó tempóját adja vissza.⁵⁶ Viszonylag egyszerű, de jól követhető térdramaturgiával húzza alá a rendezés a két szereplő viszonyának kis amplitúdójú változásait: a szűk térben a proxemika és a gesztusok válnak jelentőssé. Kiemelt pillanat, mikor a Férfi (Oszter Sándor) vallomásként megmutatja a Nőnek (Bánsági Ildikó), hogy magánál hordja a plakátlapot, amelyet a Nő házában falán talált, mikor már túl későn akart utána menni: itt kifordulnak a nézőtér felé, leválik egymásról az eddig egymásra tapadó figyelem, és az addig következetesen lélektani realista játékmód egy pillanatra elemeltté válik.⁵⁷ Ezen a pillanaton kívül a játékmód megmaradt a figurák lélektani hitelesítésének szintjén. Az említett kiemelés egyfajta melodramatikus olvasatot erősít: a rendezés az érzelmekre fókuszál, a politikai/történelmi témák másodlagosak maradnak.⁵⁸ Loósz Mária, akinek ez a várszínházi előadás volt az első színházi rendezése, átveszi Göncz szerzői instrukcióinak jelentésképző metódusát, és többnyire követi is azok irányvonalait. A zárlat utolsó gesztusánál változtat: míg Göncz-

⁵⁴ (boda), „Göncz-dráma Ercsiben”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1992. szept. 4., 5.

⁵⁵ Uo.

⁵⁶ R.K., „Lélekmarcangolás”, *Pesti Hírlap*, 1992. jan. 4., 11.

⁵⁷ Felvételen: 1:22:15.

⁵⁸ R.K., „Lélekmarcangolás”, 11.

nél a Nő szétolja a gyertyatartókat az asztal két végébe és égni hagyja őket, az előadásban a kezébe veszi a két gyertyát és együtt elfújja őket; ugyanolyan jelentéssel teli a mozdulat, de ellentétes jelentésű. A jelértékű színészi akciók és az alakokban zajló érzelmek megmutatására törekvő játékmód egy olyan térkezeléssel párosult, amely nem segítette elő a nézők akadálytalan bevonódását: Loósz „a nézőtér vízszintjénél egy mindössze körülbelül harminc centiméterrel magasabb dobogóra helyezte a játékot, színpad gyanánt”.⁵⁹ A naturalista díszlet (Bakó József egy nem használt lakás terét jelölve a régi bútorokkal) és a főként a színészi beszédek és hallgatások által teremtett atmoszféra így korlátozottan tudott hatni.

A *Kő a kövön* egy szűk, értelmiségi réteg élettapasztalatának egy szegmensét mutatja be, és ez a réteg a közönség soraiban ülve megélhette, hogy reprezentálva van a színházban, ezzel párhuzamosan pedig a színpadi alakokkal történő azonosulás által a saját élettapasztalataikkal való szembesülésre is ösztönzően hathatott, ha a szöveg tematikája által kiváltott ellenállás nem akadályozta a befogadást.⁶⁰ Egyes recenzensek megkérdőjelezték, hogy van-e relevanciája az előadásnak egy romantikus drámai olvasat megvalósításán kívül.⁶¹

A következő évben a bécsi Volkstheater Akzent Stúdiójában mutatták be a darabot *Bilanz* címmel, Erich Margo rendezésében. A fordítást Kőváry György készítette, aki a *Magyar Médeia* és a *Rácsok* szövegét is átültette német nyelvre. Ezt követően 1997-ben Geréb Attila rendezésében játszott a *Mérleg* címmel a budapesti Ruttkai Éva Színház, majd egy évvel később a székesfehérvári Vörösmarty Színház Borbáth Otíliaival és Nagy

Miklóssal a főszerepekben. Az utóbbi előadást 2003-ban felújították és több városba is utaztatták; ebben a verzióban ismét Oszter Sándor játszotta a Férfi szerepét.

A szerző születésének 100. évfordulója alkalmából a Terminal Workhouse a Csokonai Művelődési és Rendezvényházzal, illetve a Göncz Árpád Alapítvánnyal közösen hozta létre a legújabb Göncz-bemutatót. A centenáriumi rendezvényre való felkérés után a társulat választotta ki a *Mérleget* Göncz drámái közül, és Göncz köztársasági elnökké iktatásának 41. évfordulóján, 2022. augusztus 3-án tartotta meg a premiert. Az előadás erős húzásokkal és helyenként a színészek (Varga Mária és Zsótér Sándor) improvizációinak beépítésével dolgozta fel a szöveget (dramatrug: Boronkay Soma). Mindebben érzékelhető a szándék, hogy a darab eltávolodjon a Göncz életére való utalásoktól. A szöveg mellett az inkább elemelt, mint lélektani realista játék, a színpadi vizualitás és a zenei megkomponáltság egy olyan párhuzamos drámát visz színre, „amiben nem a mai kulturális és politikai kontextusokra ráolvasható tanulságok a fontosak”, bár az előadás marketingjében központi szerepet kapott a 2020-as években hétköznapi relevanciával bíró „menni vagy maradni” kérdés szándékos hangsúlyozása.⁶² Az aktualizálhatóság kérdését boncolgató kritika viszont a két szereplő viszonyának jelenidejűségében, és a két színész figyelmi egymásrahangoltságában találta meg az előadás legfőbb érényét.⁶³

A Göncz-darabok bemutató- és recepciótörténete összekapcsolható a szerző politikai pályájának alakulásával: bemutatóinak száma jelentősen megnövekedett, mikor köztársasági elnök lett, ám valódi recepciójuk

⁵⁹ Szűcs Katalin, „Hangszínjáték”, *Vasárnapi Hírek*, 1991. dec. 22., 10.

⁶⁰ (boda), „Göncz-dráma...”, 5.

⁶¹ VEIZER Tamás, „Idő a kövön”, *24 óra*, 1992. febr. 13., 4.

⁶² HERMANN Zoltán, „Nippek”, *Színház.net*, 2022.09.02., <https://szinhaz.net/2022/09/02/hermann-zoltan-nippek/>.

⁶³ Uo.

pont ettől lehetetlenült el. Amikor nem egy reprezentatív esemény kapcsán, felkérésre került bemutatásra Göncz-darab, akkor lett önértékén is jelentős sikere és visszhangja. Ezekre az 1976-os *Magyar Médeia*, az 1991-es *Kő a kövön* és az 1992-es *Rácsok a jó példa*. Nem tekinthetünk el ugyanakkor a cenzúra hatásától sem a bemutatók létrejöttének tekintetében. Göncz első drámakötetéből a *Sarusok* a mai napig nem került bemutatásra.

A Csurka-drámák recepciója és az önéletrajziség

Csurka István színházi szerzőként 1964-ben debütált a Vígszínházban *Színhős* című darabjával, Both Béla rendezésében. Már a következő évben színre került *Az idő vasfoga* a színház főrendezője, Várkonyi Zoltán színrevitelében. Ezzel a két előadással kezdődött Csurka vígszínházi írói pályája, ahol a legtöbb ősbemutatója valósult meg. Az első két bemutató után Horvai István lett Csurka állandó vígszínházi rendezője: 1976-ban az *Eredeti helyszínt*, 1977-ben a *Versenynapot*, 1978-ban a *Házmestersiratót*, 1979-ben a *Deficitet* vitte színre. A hetvenes évek bemutatódömpingje után a nyolcvanas években (párhuzamosan Csurka politikai szerepvállalásának előtérbe kerülésével) egy lassú leszálló ágat figyelhetünk meg, ahol az 1981-es *Reciprok komédia* után, 1984-ben egy már ismert darabját (*Ki lesz a bálánya?*) emelték a repertoárba, és az 1987-es *Vizsgák és fegyelmik* (szintén Horvai-rendezés) ősbemutatója után véget ért Csurka vígszínházi pályája.

Fontos Csurka-rendezőnek számít Léner Péter is, aki a *Ki lesz a bálánya?* első bemutatóját rendezte 1969-ben a Thália Színházban (ezt követte a *Szék, ágy, szauna*, 1972 és *Az idő vasfoga*, 1977.) Csurka legtöbbet játszott darabját, a *Döglött aknákat* Iglódi István vitte színre először 1971-ben az (akkor a Nemzeti Színház kamaraszínházaként működő) Kátana József Színházban. Ez az előadás több mint tíz éven keresztül ment töretlen siker-

rel, bár e siker kulcsa nem annyira Iglódi rendezői munkájában, mint a két főszerepet alakító színész, Major Tamás és Kállai Ferenc kettősének bravúros játékában keresendő.⁶⁴ Iglódi 1989-ben újra megrendezte a *Döglött aknákat* (Haumann Péter és Reviczky Gábor főszereplésével), és ez az előadás lett az utolsó Csurka-bemutató Budapesten, egészen a darab 2006-os visszatéréséig, Cseke Péter rendezésében.

Magyarországi vidéki előadás utoljára 1989-ben született, igaz, akkor három is: A *színhős* Székesfehérváron, a *Házmestersirató* Gyöngyösön, az (előző évben nyomtatásban megjelent) *Megmaradni* pedig Kecskeméten lett bemutatva. A határon túli bemutatók történetét illetően az 1978-as *Az idő vasfogától* beszélhetünk egy jelentős periódusról, mikor Nagyváradon több Csurka-darabot is bemutattak (Szabó József rendezésében *Az idő vasfoga*, 1978; *Nagytakarítás*, 1981; *Deficit*, 1982; Farkas István irányításával *Döglött aknák*, 1980 és a *Színhős*, 1983). Ezen kívül említendő még Seprődi Kiss Attila két rendezése a sepsiszentgyörgyi színházban, a betiltással végződő, 1981-es *Házmestersirató* és a kevésbé sikeres, aktualizált szövegű *Döglött aknák '89* (1990). Temesváron szintén Seprődi Kiss rendezésében a *Deficitet* mutatták be, és itt volt Csurka utolsó erdélyi bemutatója is, a Miszlai István rendezte 1992-es *Nagytakarítás*.⁶⁵

Csurka drámai életműve már annak kezdetekor szakmai vizsgálat tárgyát képezte,

⁶⁴ Vö. JÁKFAI Magdolna, „A domesztikáció dramaturgiája”, in *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 200–209 (Budapest: Arktisz Kiadó, 2022).

⁶⁵ NÁY István, „Farkas István: *Döglött aknák*, 1980”, in *Nagyvárad magyar színháztörténet 1950–1990: Philther-elemzések*, szerk. BOROS Kinga, JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 221–235 (Kolozsvár: Románia, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022).

és a kilencvenes évek során a magyar dráma 20. századi alakulásának fontos szerzőjeként emelték be antológiákba és drámatörténeti elemzésekbe. E figyelem kiváltójának az azóta is legjobban sikerültnek tartott *Ki lesz a bálánya?* színházi bemutatója tekinthető. A szerző életrajzi kapcsolódásának vizsgálata drámai műveiben leginkább itt, és a vele párba állítható *Deficit*-ben valósítható meg.

A *Ki lesz a bálánya?* bemutatótörténete

Csurka elsőként megírt és legjobbnak tartott, máig főműveként hivatkozott drámája a *Ki lesz a bálánya?* (továbbiakban *Bálánya*), amely azonnal jelentős színházi és kritikai sikert, elismerést hozott neki. A kritikusok a hatvanas évek legkiemelkedőbb színművei között tartották számon, és olyan drámaírói képességet és potenciált feltételeztek mögé, amelynek beteljesülését a későbbi évtizedekben nem látták megvalósulni. Mindazonáltal a várakozások még sokáig fennálltak vele kapcsolatban, és meghatározták Csurka helyét az 1970-80-as évek magyar drámaidalmában. A kamaradarab könnyed hangulatban indul, de a harmadik felvonás végére teljes reményvesztettségbe fordul. Története hangsúlyosan érzékelteti a hatvanas évek értelmiségi közegének közérzetét, ezért évekig nem mutathatták be.

A cselekmény nem meghatározott korban, de a szövegben fellelhető utalásokból kikövetkeztethetően valamikor a hatvanas években játszódik egy budapesti lakásban. Négy fiatal értelmiségi jön össze a szokásos esti kártyaparti alkalmából egyikük, az író Czipra lakásán. A hajnalig tartó játék során változó mértékig vetkőznek ki magukból a játékosok, majd a három vendég hajnalban hazamegy. Cziprához unokaöccse érkezik, aki egy rögtönzött szerelmi légyotthoz kéri kölcsönbe a garzont, Czipra pedig át is adja a lakást, és elindul a gőzfürdőbe – azzal az ígérettel, hogy véget vet életének.

A végig egyetlen zárt térben zajló történet feszültsége a kártyajáték (a póker egy változata) inherens feszültségéből jön létre. Ez az egyik, ami közös a legtöbb Csurka-dramában: egy ötlet adja az alapszituációt, és „erre épül rá maga a dráma, részletesen kibontva, továbbfejlesztve az ötletben rejtőző lehetőségeket”.⁶⁶ A *Bálánya* alapötlete az, hogy négy férfi kártyázik a színpadon és végigbeszélgeti a dráma idejét. A szerencsejáték-szituációból következik, hogy a feszültség úgy növekszik, ahogy a tétek növekednek és ahogy megismerjük, hogy mire nézve mit jelentenek ezek a tétek. Czipra vesztőnek nevezi magát, de ő az első, aki igazán nagy kasszát visz el; nagy tétjeivel gyakran élez ki egy-egy menetet. Nem tud veszíteni, és nyertesként is társai etikusságát kérdőjelezi meg. Czipra gyakori ellenfele Abonyi, aki a legkevesebb pénzzel érkezik, de a legtöbbet veszíti el. A parti másik két résztvevője inkább a „nyerők” jelzővel illethető, a legfiatalabb Csüllögh, aki kiegyensúlyozottabb a játékban, de a társaságban, amiért valóban jár ezekre az estekre, ő tekinthető a ranglétra alján lévőnek: állandó becenevével (Böhönye) vidéki, falusi háttérre utalnak, és kiegyensúlyozottságában is a kívülállósága a fontos a többiek szemében (komplexusának hiánya többször visszatérő viccelődés tárgya). Az ő író-karakterét használja Csurka arra, hogy megteremtse egy önértelmező-önironikus metaszintet a dráma szövegében.⁶⁷ Fény az utolsóként érkező és elsőként távozó játékos, a legjobb anyagi helyzetben lévő, matematikus foglalkozású, kiváló pókerező. Ő próbál ragaszkodni az előre felállított időbeli határokhoz és annak

⁶⁶ ERDŐDY Edit, „A sematizmustól az új magyar drámáig 1949–1975”, in *A magyar irodalom története*, szerk. BÉLADI Miklós és RÓNAY László, 1333–1519 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

⁶⁷ KOLTAI Tamás, „A valóság hatékony képmásai”, *Színház*, 6. sz. (1971): 1–4.

ellenére akar korábban kiszállni, hogy ő áll legtöbbször nyeresre.

A kezdeti vidám atmoszféra létrejöttében a dráma humoros nyelvezetének van a legnagyobb szerepe. Mégsem jön létre bohózszerű atmoszféra, mert sosem egyértelmű, hogy a szereplők „mikor mondanak igazat, és mikor fednek valamit”, ez pedig állandó feszültséget tart fenn a jelenetek végkifejletével kapcsolatban.⁶⁸

A második felvonástól kezdve egyre hangsúlyosabbá válik a kártyajáték átvitt jelentésrétege. A pókerparti modellhelyzet-jellege itt a leglátványosabb: a beszédtema fokozatosan fordul át játékértelmezésből létértelmezésbe. Itt kerül bevezetésre az a csurkai kulcsmotívum, amely rendre felfedezhető a következő évek drámai és prózai műveiben is: az értelmiségi életforma pótcselekvések rendszereként történő értelmezése. A harmadik felvonásban a szerencsejáték által teremtett feszültség végleg feloldódik, és helyet ad egy másik forrásból származó feszültségnek: Abonyi megtalálja Czifra szappanba rejtett borotvapengéjét.

A vendégek távozása után következik a szerkezeti szempontból leginkább problémásnak tartott rész, az unokaöcs és a lány érkezése. Nem kapcsolódik rá a fő érzelmi és gondolati vonalára az addigi cselekménynek, nem eléggé „szerves mozzanat” a pár megjelenése.⁶⁹ Egy tragikus állítást tesz a fiatalabb generációról: az „azért hagyom meghalni, mert szeretem” érvelés ebben a helyzetben a cinikusság, nem az együttérzés megnyilvánulása. Van, aki azért nevezi ezt az epilógust fölöslegesnek és félrevezetőnek, mert Czifra öngyilkosságának motiváltsága az eddigiek során már kibontakozott: „nem a hidegen cinikus karrieristák »új nemzedéke«

⁶⁸ RADNÓTI Zsuzsa, *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék* (Budapest: Palatinus Kiadó, 2003), 101.

⁶⁹ PP, „Ki lesz a bálanya?”, *Népszabadság*, 1969. nov. 5., 7.

ítéli halálra. Czifra önmaga fölött ítél.”⁷⁰ Más amellet érvel, hogy a „két dráma”-konceptió (ti. hogy ezzel az utolsó jelenettel már egy másik, másokról szóló történetben vagyunk) tudatos alakítás eredménye: nem csak „a megfontolt cinizmus embernélküli világának” korszaka kezdődik el a fiatalok megjelenésével, hanem Csurka ezzel a megoldással fosztja meg Czifrát (és nemzedékét) attól, hogy halála valamiféle „erkölcsi megnyugvást” hozhasson – ennek eszköze a kártikus feloldozás elhagyása is.⁷¹

Az 1961–62-ben keletkezett, de csak 1967-ben, a *Magvető* Almanachjában megjelent drámát 1969. október 18-án mutatta be a Thália Színház stúdiója Léner Péter rendezésében. Léner az előadás próbafolyamatáról alapos elemzést és beszámolót közölt a *Színház* folyóiratban az évad második felében.⁷² Itt megjegyzi azt is, hogy Csurka nem kamaraszínházi körülmények között képzelte el a darabot, valamint, hogy tartott tőle, a kis színpad és kis nézőtér hátrányosan hat a bemutató sikerességére nézve. Az előadás terének kialakításában fő szempont volt, hogy a nézőket kimozdítsák a szokásos frontális színpad-nézőtér relációból, és elszórt, nem szabályos sorokban rendezték el a székeket a játék tere körül. A kimondott cél az volt, hogy a néző a lehetőségekhez képest maximálisan azt érezhesse: ott van a kártyázókkal egy szobában, közvetlenül részese az este történéseinek.

Léner részletes és lényeglátó elemzése a négy főszereplőről megvilágítja, milyen megközelítéssel fogott a színrevitel megvalósításához: „csillogó humor, amin úgy lehet nevetni, mint egy abszurd dráma humorán: az embert egyszerre riasztja és neveteti”.⁷³ A

⁷⁰ KOLTAI Tamás, „Pótcselekvők és hősködők”, *Színház*, 9. sz. (1970): 1.

⁷¹ ERDÖDY, „A sematizmustól...”, 1333–1519.

⁷² LÉNER Péter, „A Ki lesz a bálanya? próbáin”, *Színház*, 5. sz. (1970): 39–41.

⁷³ Uo., 40.

groteszk és az irónia lett az előadás esztétikai értelmezésének közege, ugyanakkor Léner a rendezés alapjának a „pszichológiai realizmust” nevezte meg. A színészvezetésnél az a megfontolás vezette, hogy a „teljes élet illúziójának” megteremtésére a színészeknek nem kizárólagosan egy játékstílust kell alkalmazniuk, hanem szélsőséges, vidám és tragikus elemeket kell vegyíteni a realitással. Ezt a tragikomikus perspektívát úgy kívánta közelíteni a szocialista realizmus követelményeihez, hogy kiemelte „azokat az emberi és társadalmi okokat, amelyek a szereplőket idáig juttatták”, miközben egyértelműen leolvashatóvá akarta tenni a karaktereket pozitív fényben feltüntető értékeket. Ez azért is volt fontos, mert az előadás próbafolyamata során egyfajta öncenzúrát gyakorolva felvetődött az alkotókban, hogy túl „dekadens” hatása lesz a drámának.

A látogatószámot tekintve a stúdiós *Bálanya* bekerült a Thália 1969–70-es évadának három legsikeresebb előadása közé. Ahogy nyilvánvalóan Léner elemzésébe, úgy az előadás kritikáiba sem kerülhetett bele a kártyázók helyzetének az 1956 utáni kiábrándulás drámájaként való értelmezése. A *Népszabadság* november 5-i kritikája úgy elemzi a drámát, mint egy önmagán túlmutató, társadalomkritikai szállal is rendelkező kártyaparti bemutatását.⁷⁴ Az *Alföld* kritikusa az előadás alapkérdésének azt tekinti, hogy mi miatt kényszerülnek erre a pótcselekvésre a szereplők, de választ nem tud kivonatolni az előadásból.⁷⁵ Ennek megfejtését tekintve nem volt általános konszenzus a kritikákban, és egyedül Almási Miklós emelte ki, hogy az alakok „önpusztításában van valami demonstratív gesztus”.⁷⁶ Almási úgy azonosította be a szereplőket, mint egy történelmi

válsághelyzet kárvallottjait, és „tengődésük” okát a válsághelyzet megszűnte utáni szembenézés elmulasztásában kereste.⁷⁷

Pesti Színház: Deficit, 1979;

Ki lesz a bálánya?, 1984

A Pesti Színházban 1984-ben bemutatott *Bálanya* volt Horvai István hatodik Csurka-rendezése. A színrevitel idején még mindig nagy sikerrel játszották ugyanazon a színpadon az öt évvel korábban bemutatott másik Horvai-rendezést, a *Deficitet*.

Az 1969-ben keletkezett *Deficit* a *Bálanya*hoz hasonlóan a hatvanas években játszódik. Egy baráti házaspárból az egyik férj (X.) azt indítványozza a másiknak (Z.), hogy csábítsák el egymás feleségét, mivel ez maradt számukra az egyetlen mód, hogy valami véglegest és visszavonhatatlant, igazi „forradalmat” csináljanak. A két megcserélt párból végül csak egy (Y. és Z.) vesz részt az „ágyforradalomban”, W. visszautasítja X.-t, aki beavatja legféltettebb, senki által nem ismert titkába: megmutatja neki régi hegedűtokját, amelyben gépfegyverét és a Kommunista Kiáltványt őrizgeti. Amikor azonban kinyílik a tok, üresnek bizonyul. A dráma eseményeinek elindítója X., ő a legerősebb jellem négyük közül, akaratát W.-n kívül hiánytalanul rá tudja erőszakolni a többiekre. Bécsy Tamás rámutat, hogy itt a drámai viszony kizárólag a „ki kivel fog” kérdés körül jön létre: a drámai szituáció akkor alakul ki, amikor X. megosztja tervét Z.-vel.⁷⁸ Ez megváltoztatja négyük viszonyrendszerét, de csak a párcserét illetően. A Bécsy-féle drámafogalomban a viszonyváltozás alapvető feltétel,⁷⁹ a *Deficit*ben pedig csak a párcsere

⁷⁷ Uo.

⁷⁸ BÉCSY Tamás, „Színházi előadások Budapesten”, *Jelenkor*, 3. sz. (1980): 255–258.

⁷⁹ BÉCSY Tamás, „A dráma világának ontológiai jellemzőiről”, *Acta Universitatis Szegedi-*

⁷⁴ PP, „Ki lesz...”, 7.

⁷⁵ VÖ. JUHÁSZFIA Ferenc, „Mai magyar írók – pesti színházak”, *Alföld*, 1. sz. (1970): 58–60.

⁷⁶ ALMÁSI Miklós, „Köznapi tragédiáink – hatulnézetben”, *Kortárs*, 2. sz. (1970): 330.

kapcsán beszélhetünk ilyesmiről. A drámaszöveg jelentős részét vallomásos jellegű közlések teszik ki, ezeknek viszont nincsen hatása az alakok viszonyára: X. feltárulkozása a hegedűtokkal nem változtat a W.-vel való kapcsolatán. A másik Bécsy által említett problematika arra vonatkozik, hogy nem tudjuk meg, X. miért teszi, amit tesz, mi juttatta ebbe a megcsömörlött állapotba. Sem a cselekvések, sem a szöveg szintjén nem kapunk magyarázatot rá, mi a kiváltója X. társadalmi frusztrációjának, csupán annak X. által megfogalmazott „értelmezését és minősítését” kapjuk meg.⁸⁰ Ez azt eredményezi, hogy a befogadónak a darab kapcsán önön projekcióit kell az „élet szörnyű” minősítést alátámasztó tényekként használnia, nem azt, ami a drámából megtudható, vagyis a szubjektív referencialitás fontos része a befogadói élménynek.

A *Deficit* ősbemutatója Horvai István rendezésében a Csurka-dráma értelmezését két szempont mentén valósítja meg. Ez a két szempont élesen kirajzolódik, mikor együtt vizsgáljuk a színháztörténeti különlegességnek számító, vele majdnem párhuzamosan, a Pesti Színházban néhány hónappal később bemutatott, szintén Horvai által rendezett második változatot. Mindkét rendezés X. karakterét tekinti a központi problematika megtestesítőjének, de az ősbemutatót adó „világos” változatban X.-nél a feleség-csere ötlete inkább a két pár életmódjának kiüresedéséhez, a cselekvőképesség hiányának konstatálásához, valamint a barát felesége iránti valódi fizikai vonzalomhoz, a kapcsolódás kereséséhez illeszkedik. A „sötét” változatban X. számára a múlt dominánsabb, X. alakja filozofikusabb, önpusztító vállalkozása ördögibb színezetet kap.⁸¹ Az első változatot

ensis de Attila József Nominatae: Acta Germanica et Romanica, 1981, Suppl. 22–33.

⁸⁰ BÉCSY, „Színházi...”, 257.

⁸¹ Vö. FÖLDES Anna, „A Deficit két változatban”, *Színház*, 4. sz. (1990): 33–37.

nyolc évadon keresztül tartotta színpadon a Pesti, több mint 300 előadás után Csurka 1986-os letiltásakor került le a repertoárról.

Koltai Tamás a *Népszabadság* kritikusa-ként írt az előadásról. Ebben a végpont szimbolikusságát problematizálja, ahol a hiányzó géppisztolyt a forradalmi cselekvés lehetőségének hiányával, az eltűnt Kiáltványt pedig a cselekvést értelemmel megtöltő eszmék eltűnésével azonosítja, és ezt, vagyis a régi eszmék iránti hűséget és gyászt nevezte meg az X. kiábrándultságát magyarázó tényezőnek.⁸² Egy 2012-ben írt cikkében Koltai reflektált arra, hogy a géppisztoly valódi jelentését, az '56-ra utalást nem írhatta volna le az állampárt lapjába úgy, hogy ne tiltsák be miatta a darabot.⁸³

Az 1984-es *Bálanya* előadásban (a carlsoni értelemben⁸⁴) ott kísértett a két korábbi *Deficit*. A négy főalak közül hármat olyan színész testesített meg, akik részt vettek valamelyik *Deficit*-ben (az Abonyit alakító Szilágyi Tibor a még mindig repertoáron lévő verzió főszereplője volt). A rendezés nagyon hasonló színészvezetési és színreviteli megoldásokkal dolgozott, alapvetően a lélektani realizmus felől közelítette meg az alakformálás és a dramaturgia kérdéseit. Ahogy a *Deficit*-nél a megíráshoz képest az előadás tíz évet késett, a *Bálanyánál* az ősbemutatóhoz viszonyított tizenöt év távolság vált hangsúlyossá a kritikákban. Egyöntetű kritikai vélekedés volt, hogy a Léner-féle *Bálanyát* áthattotta „a társadalmi valóságra reflektálás akaratát”, Horvai rendezésében ez háttérbe ke-

⁸² KOLTAI Tamás, „Elsül-e a hegedűtök?”, *Népszabadság*, 1979. nov. 28., 7.

⁸³ KOLTAI Tamás, „Dupla deficit”, *168 óra*, 2012.08.31., <https://168.hu/kultura/dupla-deficit-61785>.

⁸⁴ MARVIN CARLSON, *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001).

rült „az »általános emberi« javára”.⁸⁵ A dráma megírása után csaknem huszonöt évvel, „a történelmi pillanat izgalmának elfüstölte után” a kritikus szakma „a darab maradandó értékeit” látta előtérbe kerülni.⁸⁶ Csurka mindhárom előadás dramaturgjaként változtatásokat hajtott végre a drámaszövegen, a *Bálanyában* ez kifejezetten az (1969-es ősbemutató után sokat vitatott) epilógusra vonatkozott: Czifra sírva távozik a lakásból, az unokaöcs és a lány karakterét pedig „megcserélték”: itt a férfi meggondolni látszik magát nagybátyja távozása után. Ezek az átalakítások mintha mind Czifra önpusztításának tragikumát lennének hivatottak kiemelni, amellyel ellentmondásban állnak azok a kritikus megállapítások, miszerint a darab idején kívül történő öngyilkosság Horvai rendezésében nem olyan egyértelműen bekövetkező esemény, mint Lénernél volt.⁸⁷ A színészi játék távolabbról, reflektáltabban mutatja meg az alakokat, inkább a kritika, mint az átélés a gesztusok alapmotívuma.⁸⁸ Csáki Judit emelte ki, hogy ebből az előadásból inkább Abonyi figurája emelkedik ki, mint Czifráé, és ezzel rámutatott, hogyan változik a négy szereplő viszonya az előadás fókuszához attól függően, hogy az előadás jelenkorának társadalmi horizontja milyen: Abonyi karaktere, önsajnáltatása a nyolcvanas évekre megtelt „társadalmi érvénnyel és hitellel”.⁸⁹

⁸⁵ (berkes), „Ki lesz a bálanya?”, *Magyar Nemzet*, 1984. máj. 29., 6.

⁸⁶ VAJAS Endre, „Betartani a szabályokat”, *Élet és Irodalom*, 1984. máj. 18., 13.

⁸⁷ KOLTAI Tamás, „Nézz vissza pókerarccal”, *Tükör*, 1984. jún. 3., 28.

⁸⁸ Uo.

⁸⁹ CSÁKI Judit, „A csőre töltött szappan”, *Színház*, 12. sz. (1988): 7.

Önéletrajzi olvasatok

Koltai Tamás a *Bálanyát* a korai hatvanas évek értelmiségi „válságjelenségeit szimpotomatikusan összefoglaló műnek” nevezte, amely bizonyos tekintetben felfogható úgy, mint a Sarkadi Imre *Oszlopos Simeonja* által megkezdett gondolat folytatása.⁹⁰ Alakjai azzal szembesítik magukat, hogy „nemcsak a történelem sújtotta őket, de ők maguk is lemondtak a cselekvésről”.⁹¹ Radnóti Zsuzsa ezt a Sarkadi-féle világképet közvetlenül összekötötte Csurka 1956 utáni ügynöktevékenységének eseményeivel, és kimutatta a *Bálanya* és a *Deficit* kapcsán felmerülő önéletrajzi vonásokat.⁹²

Radnóti – aki többek között az *Eredeti helyszín*, Horvai első vígszínházi Csurka-rendezésének dramaturgja is volt 1976-ban – megkülönböztet Csurka drámái között valómásos és szatirikus műveket. A *Bálanya* valómásos jellegét Csurka 1957–1961 közötti III/III-as ügynökmúltjának 1993-as nyilvánosságra hozatala tükrében elemzi. A rendszert kiszolgáló, a szervezésnek ellent nem álló író büntudata és szégyenérzete kerül megvallásra a *Bálanyában*. Az önvád mondatai Czifrától hangzanak el, ezek a hangsúlyosabbak, de Abonyi egy indulatos felkiáltásában felfedezhető a mások által megfogalmazott vád is.⁹³

A bukott forradalom túlélése, a szervezés megtagadásának képtelensége fölötti önvád, ez a lelkiállapot sok korabeli nézővel rezonált, de a dráma egy általánosabb szinten is működött egy olyan „kollektív életkudarcélmény” révén, amelyben az értelmiségiek perspektívatlanságának, cselekvéské-

⁹⁰ KOLTAI, „Pótcselekvők...”, *Színház*, 3. sz. (1970): 1–9.

⁹¹ FÖLDES Anna, „Csurka István: *Ki lesz a bálanya?*”, in *Száz híres színdarab*, 2 kötet. (Budapest: Népszava, 1989), 1:180–181.

⁹² RADNÓTI, „Lázadó...”, 70–102.

⁹³ Uo.

telenségének megélése volt a meghatározó. Csurka a *Bálanya* főszereplőjét Czibor János író, irodalomtörténészről mintázta, aki a dráma megírásának évében lett öngyilkos. Az árulkodó nevek alapján a többi szereplő is beazonosítható Csurka akkori baráti társaságaként: Abonyi – Abody Béla; Fény – Réz Pál, Csüllögh – Csurka István. Míg önéletrajzilag a fiatal vidéki író áll hozzá közelebb, eszményileg viszont Czifrával azonosul. Őt itt még arra vezeti a „megalkuvásai” feletti büntudat és a kilátástalanságában megélt nihil, hogy egy megtisztító, önmegsemmisítő aktussal vessen véget ennek a létállapotnak.

A *Deficit* ugyanúgy a „felismert életkudarc” és a szabadsághiány drámája, ahol az élet kilátástalansága miatti depresszió fordul agresszióba X. viselkedésében.⁹⁴ Horvai a darab befejezésénél a szimbolikus részletek realista színrevitelével küszködött (hogyan lehet, hogy X. nem veszi észre, hogy üres a tok, mielőtt kinyitja). A két rejtegetett tárgy közül Radnóti Zsuzsa az írói életút felől nézve rámutat a Kommunista Kiáltvány mint féltve őrzött erekleve abszolút hiteltelenségre. A darabbeli titok leghitelesebb helyettesítője az a valódi, magánemberi titok lenne (Csurka aláírása a beszervezőlapon), amely X. vallomásos monológját is egy más minőségű értelmezés felé nyitná meg: „Van egy titka az életnek, amit senki sem ismer. (...) Egyszer, régen, a sűrű idő folyamán lettettem a fegyvert. (...) Kiütötték a fegyvert a kezemből, s betöltték a számat cukorral. De én nem hajoltam le a fegyvereimért, és nem köptem ki a cukrot, hanem eloldalogtam fegyvertelenül, és meghúztam magam egy bokor alatt...”⁹⁵ Radnóti Zsuzsa az 1993-ban a *Magyar Fórum*-ban megjelent, Csurka beszervezéséről valló cikkét ezekkel a szövegrészletekkel együtt olvasva emelte ki az

⁹⁴ Uo., 81.

⁹⁵ CSURKA István, *Házmestersirató* (Budapest: Püski Kiadó, 1999), 364–366.

autobiografikus áthallásokat. Ezen kívül az 1964-es *Színhős* dramaturgiai aránytalanságainak elemzésekor is rámutatott a vonatkozó magánéleti perspektíva jelentőségére.

A hetvenes évek során egyre inkább megfigyelhető volt „egyfajta világnézeti, szemléleti, stiláris, dramaturgiai változássorozat” Csurka drámáiban, kezdve a *Nagytakarítás*-sal.⁹⁶ A drámai szerkezet fellazul, a szövegek „retorikai, profetikus lendülete”, „indulati fűtöttsége” megnő.⁹⁷ A feszes dialógusok helyét egyre többször veszik át hosszúra nyúlt monológok (például a *Versenynap* befejezésében). Az 1986-os szilencium után a *Vizsgák és fegyelmi* (rendező: Horvai István) 1987-ben véget ér Csurka vígszínházi karrierje. Az egy évvel később a Gyulai Várszínházban bemutatott *Megmaradni* (rendezte: Sík Ferenc) kapcsán egy újonnan előtérbe kerülő téma, a „magyarság sorskérdése” határozza meg a darabjai körül kialakult vitákat. Az aktuális, valódi eseményeket feldolgozó előadás a politikai „szószékké tett színpadon” az erdélyi magyarság megmaradásának problematikáját mutatta be, de nem az egyetemes emberi létkérdések perspektívájából, hanem a nemzeti identitást fókuszba emelve, nacionalista és románellenes színezetet adva Csurka drámába szerkesztett politikai állásfoglalásának.⁹⁸ 1988 után született drámái közül a *Megmaradni* két bemutatót, az *Írószövetségek harca* egy ősbemutatót ért meg. A kilencvenes évektől egyre ritkuló Csurka-bemutatók a hetvenes évek darabjait és a nyolcvanas évek nagy sikerének számító *Döglött aknákat* vették újra elő.

Politikai és drámaírói hagyatékok

Göncz Árpád és Csurka István esetében egyaránt elmondható, hogy drámáik játszható-

⁹⁶ RADNÓTI, „Lázadó...”, 92.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ FÖLDES Anna, „Megmaradni”, *Színház*, 11. sz. (1988): 4–9.

ságára nagy hatással van témáik nemzedéki jellege, korhoz kötöttsége. Ugyanakkor színházi hatástörténetüket a bemutatók megkésettsege jellemezte. Ez a megkésetttség Csurka esetében dokumentáltan az 1989 előtti hatalmi rendszer cenzúrájának eredménye volt, de a Göncz-bemutatók aránytalanságában is feltételezhetőek hasonló okok.

Politikai szerepvállalásuk markánsan befolyásolta darabjaik bemutatótörténetét. Mindketten alapító tagjai voltak az első szabadon választott parlament két legnagyobb pártjának. Míg Göncz négy játszott drámájából három köztársasági elnöksége alatt került színpadra, addig a Csurka-művekből készült produkciók száma a rendszerváltást követően egyre csökkent.

Göncz Árpád politikai hagyatékának legmeghatározóbb eleme az 1990–2000 között betöltött, precedens értékű köztársasági elnöki szerepe volt. Elnökségének értékelései a magyarországi demokrácia megszilárdulásában betöltött szerepét hangsúlyozzák. Az elnöki szerepnek nem volt ekkor követendő mintája, és az újonnan módosított Alkotmánynak a szerepkörre vonatkozó iránymutatása helyenként következtelen és homályos volt. Ennek következtében az elnök szerepéről és feladatairól eltérő véleményen levő szereplők között – Gönczöt is beleértve – polémia alakult ki olyan jogkörök kapcsán, mint a Magyar Honvédség vezetése, az ország nemzetközi képviselete, az állami tisztviselők kinevezése és felmentése. Ezek az alkotmányos viták Göncz első elnökségi ciklusa alatt jelentősen hozzájárultak ahhoz, hogy az Alkotmánybíróság korlátozza a köztársasági elnök hatáskörét, elsősorban reprezentációs és szimbolikus kötelezettségeit helyezve a középpontba. Az államfői szerepkör alakulására gyakorolt hatásán túl politikai hagyatékában olyan liberális és demokratikus értékekre fókuszáló elemeket hangsúlyoznak értékelői, mint a konszenzusos demokrácia, a jogegyenlőség és jogállamiság elve, a véleménynyilvánítás és a sajtó sza-

badtsága.⁹⁹ Gönczcel kapcsolatban gyakran elhangzó megállapítás, hogy ő volt a rendszerváltás utáni legkedveltebb közszereplő, és pártpreferenciától függetlenül is népszerűségnek örvendett a magyar lakosság körében. Ugyanakkor politikai hagyatékának megítélése nem problémamentes: elnöki beavatkozásai folytán a konzervatívok és liberálisok közötti törésvonal tovább mélyült, és konzervatív bírálói nem tartották alkalmasnak rá, hogy személyében megtestesítse a nemzet egységességét.

Ahogy láthattuk, Göncz drámai életművének csak minimálisan jött létre egyfajta olvasata az 1970–80-as években, drámái keletkezésének idején. Az ehhez kapcsolódó, recepciót érintő problémát Göncz szemléletesen foglalta össze:

„Én húsz éven keresztül nem tudtam, milyen író vagyok, mert ha valaki kritikát írt rólam, akkor jobbra nagyon jóindulatúan azt próbálta megmagyarázni, hogy amit írtam, az miért nem arról szól, amiről szól. Nyilván, mert nem akarta elvágni írói karrieremet. Most viszont mást se hallok, minthogy jó író vagyok. De épp úgy nem tudom, hogy mi az írásom valóságos visszhangja, mint ahogy nem tudtam annak idején.”¹⁰⁰

Drámái bemutatásának történetében ennélfogva szétszalazhatatlan a politikusi szerepnek és a drámaírónak szóló figyelem hatása. Gönczöt közszereplői pályájának végéig a legkedveltebb politikusok között tartották számon, és drámái bemutatása egyértelműen betagozódott az elnöki szerepkör „reprezentatív és szimbolikus” kötelezettségeinek repertoárjába. Egységes feldolgozása

⁹⁹ Dae Soon KIM, *Göncz Árpád – politikai életrajz*, ford. VOLFORD Anita Adrienn (Budapest: Scolar Kiadó, 2012), 249–255.

¹⁰⁰ GÖNCZ, *Gyaluforgács...*, 302–303.

a drámai hagyatéknak máig nem valósult meg. Az elmúlt húsz év során a recepció egyetlen bemutatóra korlátozódik. Bár egy Göncz-centenáriumra készült előadásról volt szó, nem a szerző személye, hanem a dráma általános emberi olvasata került a rendezés fókuszába, mindazonáltal a kritikai visszhangtalanság arra utalhat, hogy – legalábbis a *Mérleg* – nem tud elszakadni nemzedéki, korhoz kötött jellegétől.

Míg Göncznél a politikusnak szóló alapvetően kedvező közmegejtés pozitív hatással volt a drámákra irányuló figyelemre, addig Csurka egyre szélsőségesebb politikai nézeteinek híre inkább felerősítette a drámák „előregedési” folyamatát. A nyolcvanas évek végével drasztikusan megritkuló bemutatóinak sorában a leglátványosabb törést az 1992–2006 közötti hiátus jelenti. Ennek a szünetnek a legkézenfekvőbb kiváltója Csurka 1992-es augusztusi dolgozata, a *Néhány gondolat* címmel hivatkozott írása tekinthető.¹⁰¹ Ez a publicisztika nem csak az MDF-ből történő, egy évvel az írás megjelenése utáni kizárását vontta maga után, hanem ez lett az egyik leglátványosabb eleme annak az írói életmű „lezárását deklaráló politikai szerepvállalásnak”, ami máig akadályozza Csurka drámai hagyatékának értékelését.¹⁰² Csurka dolgozatát a magyarországi „szélsőjobb oldali politika kulcsdokumentumaként” tartják számon, a megjelenést követő évtizedek MIÉP-es politikusi és frakcióvezetői munkásságát, megosztó és szélsőséges megnyilvánulásait a politikai spektrum nagy része negatívan értékeli.¹⁰³ 2011-ben jelent meg utol-

¹⁰¹ CSURKA István, „Néhány gondolat a rendszerváltás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”, *Magyar Fórum* 4, 32. sz. (1992), 9–16.

¹⁰² JÁKFALVI, „A domesztikáció...”, 202.

¹⁰³ LAKNER Zoltán, „A barna ötven árnyalata”, *Jelen*, 2022.08.19.,

<https://jelen.media/kozelet/a-barna-otven-arnyalata-3492/>.

só két drámáját tartalmazó kötete, és ebben az évben elnyerte a főváros támogatását Dörner Györggyel közös pályázata az Új Színház vezetésére. A döntést sok hazai és külföldi szakmai szervezet, intézmény és színházi szakember bírálta, tüntetések szerveződtek ellene, és több drámaíró elhatárolódott attól, hogy darabjait az új vezetés alatt bemutassák. A döntést követő hónapokban többen tiltakoztak Csurka kinevezése ellen, és végül a főpolgármester is az író Új színházi foglalkoztatása ellen fordult. Csurka februárban bekövetkezett halála oldotta fel ezt az ellentmondásos helyzetet.

A rendszerváltás 30. éve és Csurka születésének 90. évfordulója kapcsán az utóbbi néhány évben születtek kísérletek politikusi tevékenysége összegzésére, újraértékelésre, de drámái kapcsán ez a tendencia nem fedezhető fel. Ahogy Göncznél is leválaszthatatlannak tűnik a drámaíró a köztársasági elnökről, úgy Csurka esetében is megfigyelhető, hogy az írói ént mára „teljesen kitakarta a politikus”.¹⁰⁴ Csurka drámáinak korábbi kedvező fogadtatását és a bennük a szakma által felfedezett, nem kizárólag korhoz kötött erőnyeit beárnyékolja kései politikai karrierje.

Bibliográfia

(berkes). „Ki lesz a bálánya?”. *Magyar Nemzet*, 1984. máj. 29., 6.

(boda). „Göncz-dráma Ercsiben”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1992. szept. 4., 5.

(p.l.). „Katolikus szemmel”. *Új Ember*, 1976. ápr. 1., 58.

[n. n.]. „Egyedül...”. *Hétfői Hírek*, 1976. márc. 8., 92.

¹⁰⁴ SÁNDOR Anna, „Kitakarja a politikus a szépíró?”, *Könyves Magazin*, 2024.03.27., https://konyvesmagazin.hu/nagy/csurka_istvan_szinhaz_dramak_ki_lesz_a_balanya_deficit_sandor_l_istvan.html?mibextid=xfxF2i.

- [n. n.]. „Göncz-darab New Yorkban”. *Pesti Hírlap*, 1991. nov. 11., 9.
- [n. n.]. „Magyar monodráma”. *Esti Hírlap*, 1976. febr. 14., 98.
- [n. n.]. „Öt nyelvű Médeia Cividaléban”. *Nép-szabadság*, 1991. jún. 20., 2.
- A.G. „Magyar Médeia”. *Magyar Nemzet*, 1976. márc. 13., 104.
- A.M. „Magyar Médeia”. *Film Színház Muzsika*, 1976. márc. 13., 13.
- ABLONCZY László. „Göncz Árpád: Rácsok”. *Alföld* 34, 8. sz. (1983): 92–94.
- ALMÁSI Miklós. „Köznapi tragédiáink – hátulnézetben”. *Kortárs*, 2. sz. (1970): 330.
- ANTAL Klaudia, PANDUR Petra és, P. MÜLLER Péter, szerk. *Színházi politika # politikai színház*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2018.
- ANTALL István. „Médeia él”. *Mai Nap*, 1991. febr. 11., 10.
- BÉCSY Tamás. „A dráma világának ontológiai jellemzőiről”. *Acta Universitatis Szegediensis de Attila József Nominatae: Acta Germanica et Romanica*, 1981. Suppl. 22–33.
- BÉCSY Tamás. „Színházi előadások Budapesten”. *Jelenkor*, 3. sz. (1980): 255–258.
- BÉRCZES László. „Történelmünk sebeiről”. *Színház*, 1992. aug. 20., 5.
- BUDAI Katalin. „Arcuk van, nevük van”. *Élet és Irodalom*, 1980. febr. 9., 10.
- CARLSON, Marvin. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2001.
- CSÁKI Judit. „A csőre töltött szappan”. *Színház*, 12. sz. (1988): 7.
- CSURKA István. „Néhány gondolat a rendszerváltás két esztendeje és az MDF új programja kapcsán”. *Magyar Fórum* 4, 32. sz. (1992): 9–16.
- CSURKA István. *Házmestersirató*. Budapest: Püski Kiadó, 1999.
- DARVAY NAGY Adrienne. „Kigyúl a fény, a némaság fölámul...”. *Világszövetség*, 1993. ápr. 13., 28.
- ERDŐDY Edit., „A sematizmustól az új magyar drámáig 1949–1975”. In *A magyar irodalom története*, szerkesztette BÉLÁDI Miklós és RÓNAY László, 1333–1519. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- FAZEKAS Erzsébet. „Göncz-ősbemutató”. *Mai Nap*, 1991. nov. 11., 32.
- FENCSIK Flóra. „Magyar Médeia”. *Esti Hírlap*, 1976. márc. 8., 66.
- FÖLDES Anna. „A Deficit két változatban”. *Színház*, 4. sz. (1990): 33–37.
- FÖLDES Anna. „Csurka István: Ki lesz a bálanya?”. In *Száz híres színdarab*. 2 kötet. Budapest: Népszava, 1989.
- FÖLDES Anna. „Megmaradni”. *Színház*, 11. sz. (1988): 4–9.
- GAZDA Árpád. „Zsarnokság-massza”. *Romániai Magyar Szó*, 1992. márc. 7., 5.
- GÖNCZ Árpád., *Gyaluforgács: Esszék, jegyzetek, interjúk*. Szerkesztette MAKAI TÓTH Mária. Budapest: Pesti Szalon, 1991.
- GÖNCZ Árpád., *Mérleg: Hat dráma*. Budapest: Magvető Kiadó, 1990.
- GYÁRFÁS Miklós. „Egyedül a színpadon”. *Színház* 10, 6. sz. (1977): 46.
- GYÖRFFY Miklós. „Göncz Árpád vándoréletrajzai”. *168 óra*, 1991. nov. 19., 17.
- HAVAS Ervin. „Médeia, mai ruhában”. *Nép-szabadság*, 1976. márc. 19., 67.
- HERMANN Zoltán. „Nippek”. *Színház.net*. 2022.09.02.
<https://szinhaz.net/2022/09/02/hermann-zoltan-nippek/>.
- JÁKFALVI Magdolna., „A domesztikáció dramaturgiája”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 200–209. Budapest: Arktisz Kiadó, 2022.
- JUHÁSZFIA Ferenc. „Mai magyar írók – pesti színházak”. *Alföld*, 1. sz. (1970): 58–60.
- KENNETH, Claire. „A Rácsok – New Yorkban”. *Taps*, 1992. febr. 1., 17.
- KERESZTÉNY Gabriella. „Göncz Árpád: Mi itt, Magyarországon sínen vagyunk”. *Szabad Föld*, 1992. márc. 17., 3.
- KIM, Dae Soon. *Göncz Árpád – politikai életrajz*. Fordította. VOLFORD Anita Adrienn. Budapest: Scolar Kiadó, 2012.

- KOLTAI Tamás. „A valóság hatékony képmásai”. *Színház*, 6. sz. (1971): 1–4.
- KOLTAI Tamás. „Dupla deficit”. *168 óra*. 2012.08.31. <https://168.hu/kultura/dupla-deficit-61785>.
- KOLTAI Tamás. „Elsül-e a hegedűtok?”. *Népszabadság*, 1979. nov. 28., 7.
- KOLTAI Tamás. „Nézz vissza pókerarccal”. *Tükör*, 1984. jún. 3., 28.
- KOLTAI Tamás. „Pótcselekvők és hősködők”. *Színház*, 9. sz. (1970): 1.
- KÖRMENDI Judit. „A Magyar Médeia próbáján”. *Film Színház Muzsika*, 1976. febr. 28., 264.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. „Játéknyelv és világkép”. *Jelenkor*, 1. sz. (1993): 52–61.
- LAKNER Zoltán. „A barna ötven árnyalata”. *Jelen*, 2022.08.19. <https://jelen.media/kozelet/a-barna-otven-arnyalata-3492/>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECS Zsuzsa és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LÉNER Péter. „A Ki lesz a bálanya? próbáin”. *Színház*, 5. sz. (1970): 39–41.
- LÉTAY Vera. „Színésznő a magasban”. *Élet és Irodalom*, 1976. márc. 27., 13.
- MAGYAR Péter. „Negyven év közös tragikum”. *Zalai Hírlap*, 1991. aug. 3., 7.
- MOLNÁR Éva. „Göncz-dráma a Broadwayn”. *Kisalföld*, 1991. júl. 26., 7.
- MOLNÁR Gál Péter. „A köztársasági elnök úr”. *Népszabadság*, 1991. dec. 27., 8.
- MOTESÍKY Árpád. „Médeia szlovákul Budapesten”. *A Hét*, 1991. ápr. 19., 8.
- NÁNYAI István. „Farkas István: Döglött aknák, 1980”. In *Nagyváradi magyar színháztörténet 1950–1990: Philther-elemzések*, szerkesztette BOROS Kinga, JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 221–235. Kolozsvár: Románia, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2022.
- PAVIS, Patrice. *Színházi szótár*. Fordította GULLYÁS Adrienn et al. Budapest: L’Harmattan Kiadó, 2005.
- PONGRÁCZ P. Mária. „Fekete játék a szabadsággal”. *Reggeli Délvilág*, 1992. márc. 23., 4.
- PP. „Ki lesz a bálanya?”. *Népszabadság*, 1969. nov. 5., 7.
- R.K. „Lélekmarcangolás”. *Pesti Hírlap*, 1992. jan. 4., 11.
- RADNÓTI Zsuzsa. *Lázadó dramaturgiák: Drámaíróportrék*, Budapest: Palatinus Kiadó, 2003.
- RAJK András. „Magyar Médeia”. *Népszava*, 1976. márc. 10., 79.
- SÁNDOR Anna. „Kitakarja a politikus a szépíró?”. *Könyves Magazin*. 2024.03.27. https://konyvesmagazin.hu/nagy/csurka_istvan_szinhez_dramak_ki_lesz_a_balanya_deficit_sandor_istvan.html?mibextid=xfxF2j.
- STOLMÁR G. Ilona. „Elnöki megszégyenítés”. *Magyar Fórum*, 1992. jan. 30., 6.
- Sz.Á. „Néző – bemutatók decemberben”. *Pesti Műsor*, 1991. nov. 15., 41.
- Sz.B. „120 percig egyedül a színpadon”. *Népszava*, 1976. márc. 6., 44.
- SZEKERNYÉS János. „A színházi évad nyitányaként”. *Temesvári Új Szó*, 1992. szept. 19., 2.
- SZÜCS Katalin. „Hangszínjáték”. *Vasárnapi Hírek*, 1991. dec. 22., 10.
- TAKÁCS István. „Sorstöredékek”. *Új Magyarország*, 1991. dec. 28., 7.
- VAJAS Endre. „Betartani a szabályokat”. *Élet és Irodalom*, 1984. máj. 18., 13.
- VEIZER Tamás. „Idő a kövön”. *24 óra*, 1992. febr. 13., 4.

A Berényi-korszak utolsó prózai bemutatójának színházkulturális kontextusa Szolnokon

KÉKESI KUN ÁRPÁD

Berényi Gábor 1959-től irányította a szolnoki Szigligeti Színházat, igazgatásának legmeszsebb visszhangzó sikere mégis a távozása előtt néhány héttel, 1971. január 15-én színre került *Macskajáték* lett. A darab rendkívüli karrierjét elindító ősbemutató színházkulturális kontextusát a Berényi vezetése alatt álló színház évtizedes működési rendje és műsorpolitikája, Berényi szolnoki direktorságának hirtelen vége, a műhelyszerű színházi gondolkodásnak a fővároson kívüli térnyerése és a vidéki színházak egy-egy drámaíróval kialakított különleges kapcsolata jelöli ki. Tanulmányom ezt a négy tényezőt vizsgálja, igyekezvén előhívni az előadást abból a homályból, amelybe a *Macskajáték* alig két hónappal későbbi, Pesti Színházi bemutatója taszította.

A Berényi-korszak végnapjai

Örkény István új darabjának első színrevitele váratlanul lett a hatvanas évek egészen átnyúló Berényi-éra utolsó, egyben legnagyobb hatástörténettel bíró prózai bemutatója. Az évadot, amelynek közepén a darab nézők elé került (amint az előző tíz szezont is), Berényi Gábor kezdte igazgatóként, de Vass Károly fejezte be, mert a színház élén tizenkét éve álló vezető egy belső puccs következtében távozásra kényszerült. A *Macskajáték* bemutatója után két héttel kezdődött folyamat egy szűk hónap alatt lezajlott, s utat nyitott afelé, hogy a hetvenes évek derekára a szolnoki színház elfoglalhassa helyét a szakma élvonalában. Paradox módon ezt Berényi Gábor mint direktor korántsem gátolta, sőt döntéseivel, rendezéseivel jelentős mértékben járult hozzá, 1971 elejére mégis ő vált

annak az elégedetlenségnek a célpontjává, amelynek tényleges okai nem annyira a Szigligeti Színház irányításának, mint inkább a vidéki színházcsinálás feltételrendszerének anomáliában keresendők. A társulaton belüli békétlenség felszínre törését elsőként a *Szolnok Megyei Néplap* azon cikke rögzítette, amely 1971. január 31-én tudósított a színház tisztújító szakszervezeti taggyűléséről, ahol „a társulat vezető művészei, fiatal tagjai kifejtették aggodalmukat az intézmény és a közönség kapcsolatának fokozatos romlása miatt”.¹ A cikkben idézett Szombathy Gyula, Mucsi Sándor, Czibulás Péter és a Jászai-díjas Halász László a felpanaszolt dolgok forrásaként a színház „irányításában meglévő vizsázásokot” nevezték meg, azonban az igazgató elleni vádjaik egy része mondvacsinált volt, más része rendszerszintű problémákat terhelt egy emberre. Elvégre, annak a megállapításnak, hogy „a három évvel ezelőtti sikeres bemutatókat az ezt követő időkben általában lagymatag színházi estek váltották fel”,² országos figyelemben részesített bemutatók egész sora mond ellent. A *Macskajátékot* színpadra segítő Székely Gábor hét kiváló rendezéssel (köztük a budapesti előadás fölébe magasodó *Tótékkal*) volt jelen az előző három évadban, Berényi pedig olyan rendezésekkel, mint Jókai Anna *Fejünk felől a tetőt* című színművének mintegy kéttucatnyi folyóiratcikket generáló ősbemutatója, Brecht–Marlowe *II. Edwardjának* magyarországi premierje, illetve a komoly visszhangot kiváltó

¹ TISZAI Lajos, „Miért? Miért? Miért? Szakszervezeti taggyűlésen a Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. jan. 31., 5.

² Uo.

Kurácsi mama. Még ha a komolyabb darabokat a közönség kedvét kereső zenés bulvárok egész sora váltotta is, a műsortervet aligha illethette a „lagymatagság” vádja.

Az idézett megállapítás kiegészítéseképpen a felszólaló megemlítette, hogy karácsonykor „csak nyolcvankilenc néző volt kíváncsi az előadásra”, amely példából a színház gyenge látogatottságára következtethetnénk, ha nem tudnánk, amit a *Néplap* szerkesztői megjegyzésként közöl: hogy a szolnoki „az ország egyik legjobban bebérlétezett színháza” volt.³ A példa tehát csupán azt mutatja, hogy nem jött be a színház profitszerző akciója: a *Szökés a Sing-Singből* című zenés krimi (Hámori Tibor, Szenes Iván és Nádás Gábor bohóságának) december 25-re és 26-ra kitűzött három bérletszünetes előadása financiálisan nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket. (A bérleten kívüli esték anyagi hasznából egyébként olykor a színészek is részesedtek: az évad minisztériumi nívódíjban részesített szovjet darabjának bevételi túlteljesítéséből például az alkotók komoly jutalmat kaptak.⁴) Ugyanakkor valós problémát jelentett – és tényleg annak érzékeléséhez vezethetett, hogy „egyre lazul az érzelmi és értelmi kontaktus a nézőtér és a színpad között”⁵ –, hogy a jelentős számú bérlettulajdonos közül sok távol maradt az előadásoktól, azaz csupán statisztikailag növelte a nézőszámot. E probléma főként abból adódott, hogy a gyárak, üzemek, termelőszövetkezetek gyakran ingyen biztosították vagy féláron értékesítették tovább dolgozóiknak a színháztól megvett bérleteket, a közönségnek az a rétege pedig, amelynek nem volt (és nem is alakult ki) belső igénye a színházba járásra, de a szocialista kultúrpolitika hatására rákényszerült, papíron nem,

³ Uo.

⁴ Vö. N.N., „Napi postánkból: Még egyszer a színházról: Az igazgató véleménye”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 14., 4.

⁵ TISZAI, „Miért? Miért? Miért?...”, 5.

ténylegesen mégis elpártolt a színháztól. Főleg, amint a televízió elterjedésével olyan alternatív szórakozási formát talált magának, amely színházi előadások (köztük számos szolnoki produkció) közvetítésével a színházi élményt is házhoz vitte. A „fantomnézők” jól jöttek a színházaknak, amikor az elvárt magas nézőszám teljesítése volt a cél, ám eszténcént lehangoló élményt jelentettek a színészeknek, ezáltal csorbították a színházi kommunikációt.⁶ Ez azonban a bérletrendszer olyan abnormális tényezője volt, amelyet a későbbi években sem sikerült kiküszöbölni, bőven jelentkezett még a nyolcvanas években is és nem csak Szolnokon.

A szakszervezeti gyűlés hangadói az igazgató szemére vetették, hogy „a város fiatal-sága és a színház kapcsolata sem kielégítő”, miközben a bérletek zöme ifjúsági bérlet volt, s hogy „rossz az intézmény propagandája”,⁷ miközben a szervezés (ha az említett áron is, de) csúcsra járatta a bérletértékesítést, és az országos sajtó nem hallgatta el a kiemelkedő produkciókat. (Az 1968/1969-es évadról a *Színház* folyóirat második évfolyama négyoldalas elemzést is közölt.) Arra a panaszra pedig, hogy „a színház művészeinek nincs megfelelő, a kultúra javára dolgozó kapcsolatuk a város iskoláival”, illetve arra a kérdésre, hogy „miért nem dolgoznak a színház művészei az iskolai irodalomtanítás eredményesebbé tétele érdekében”,⁸ a válasz minden résztvevő számára nyilvánvaló lehetett: a színészeknek a magas bemutatószámból

⁶ A *Néplap*nak küldött egyik olvasói levél szerzője úgy fogalmazott: „Magam is tapasztaltam, hogy a nem bérletes előadásokon nagyobb lelkesedéssel játszottak a művészek, mert ezekre az előadásokra a valóban érdeklődő néző jött el szívesen és önkaratból.” Cs.J.-né, „Napi postánkból: Hiányzik a közönség iránti szeretet”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 5., 5.

⁷ TISZAI, „Miért? Miért? Miért?...”, 5.

⁸ Uo.

és tájszínházi kötelezettségből fakadó túlterheltsége miatt, amely egyébként az évek óta tervezett stúdió megnyitását is lehetlenné tette. Szintén álkérdésként fogalmazódott meg, hogy „miért távozott el színházunktól az országosan elismert művészek egész sora”,⁹ hiszen a vidéki színházak éppen zajló körzetesítése kapcsán született cikkek világossá tették a tehetséges színészek Budapest felé áramlásának elkerülhetlenségét. Méghozzá abból kifolyólag, amit a debreceni színház igazgatója általános érvényűen fogalmazott meg: „Mert még nincsenek négy-ötszáz ezres művészeti »önellátásra« is képes városaink. Nincsenek még vidéki filmgyáraink, nincsenek vidéki tévéstúdióink, és még ma is 1000 forinttal magasabb a pesti színészek átlagfizetése a vidékieknél (akik pedig a tájolással még missziót is teljesítenek), a jövedelem (hakni) különbségeiről pedig beszélni sem érdemes, mert vidéken nincs mihez hasonlítani.”¹⁰ Generális tapasztalat volt tehát, hogy azok a színészek, akikre felfigyelt a szakma, az első adandó alkalommal elfogadták valamely fővárosi színház szerződötési ajánlatát, s ennek következtében a vidéki színházaknál viszonylag nagy volt a fluktuáció. S az sem szolnoki sajátosság volt csupán, hogy nagynevű színészek, akik kényszerből néhány évadot vidéken töltöttek (a Szigligetiben például Mensáros László, Somogyvári Rudolf, de említhetnénk Mádi Szabó Gábort, Horváth Sándort, Solti Bertalant is), és kimagasló alakításaik nézők sokaságának emlékezetébe égtek bele, távozással olyan hiányt hagytak maguk után, amelyet jószerevével lehetetlen volt betölteni.

A Szigligeti Színház 1971 január végi szakszervezeti ülésén elhangzó negatívumokért tehát aligha lehetett kizárólag az igazgatót felelőssé tenni, a sajtómegjelenésekből azonban egy leszámolási hadjárat lépései körvo-

nalazódnak. Miután a *Néplap* idézett írása a szerkesztőség megjegyzéseként azt is felfedte, hogy „Berényi Gábor igazgató-főrendező közbenjárt szerkesztőségünkben, hogy ez a cikk ne jelenjen meg”, a lap az ötvenes évek retorikájára emlékeztető módon, mintegy belső megtisztulási folyamatként tálalva egy koncepciót, hitet tett amellett, hogy „a színház művészeinek féltő aggodalma, a bontakozó kritikai légkör a biztosítéka lehet színházunk megújulásának”.¹¹ Csakhogy Berényi Gábor két héttel később (kvázi olvasói levélként) lehozott reakciójából és egy abba beszúrt szerkesztőségi megjegyzésből az derül ki, hogy a színház szakszervezeti bizottsága kifejezetten kérte a *Néplap* újságírójának részvételét az ominózus ülésen, valamint részletes beszámoló közlését az ott elhangzottokról. Noha a színház gazdasági osztályvezetője az ülés elején jelezte, hogy a délelőtti próba és a túlzásfolt munka miatt most csak 2-2,5 óra áll rendelkezésre, de a *Fehér akácok* közelgő bemutatója után, február elején szívesen szánnak egy teljes próbamentes napot az évad első felének értékelésére társulati ülés keretei között, a hangadók a *Néplap* asszisztálásával mindenképp ott és akkor, a szakszervezeti tisztújítás után akarták robbantani a jól elhelyezett bombát. Az eseményt összefoglaló, leleplezőnek szánt cikke után a *Néplap* folyamatosan a felszínen tartotta a témát és kétnaponta közölt nézői véleményeket, amelyek jobbára megerősítették az ülésen elősorolt panaszokat és vádakot. (Főleg olyan felvetésekkel, hogy „hiányoznak a jó operettek”, és „gondolni kellene a kevésbé olvasott, egyszerűbb emberekre is”,¹² miközben az évad tíz bemutatójából három nagyoperett volt, vagy hogy mennyire elkelnének ma is az olyan brigádműsorok, amelyeket a színház művészei két évtizeddel azelőtt – a politikailag motivált kultúrák közvetítés hős-

⁹ Uo.

¹⁰ TAAR Ferenc, „Jövő a színházban”, *Hajdú-Bihari Napló*, 1970. febr. 7., 5.

¹¹ TISZAI, „Miért? Miért? Miért?...”, 5.

¹² Cs.J.-né, „Napi postánkból...”, 5.

korában – a Járműjavítóban adtak.¹³) A megszólaló vagy megszólított nézők közül azonban négyen is említik, hogy tetszett nekik a *Macskajáték*, és a *Tótékkal*, a Jókai Anna-darab előadásával együtt pozitív példaként citálják. A friss Örkény-bemutatóra Berényi Gábor is hivatkozott a *Néplap*nak írt levelében – amelyet a lap azzal a kommentárral hozott le, hogy ugyan „a felmerült problémákra nem ad érdemi válaszokat, s állításainak jó részét is vitatjuk, mégis közzétesszük”¹⁴ –, részben úgy, mint „az elmúlt 12 évben bemutatott legjobb, országosan elismert produkcióink” egyikére, részben pedig azon előadasként, amely „pénztári forgalom tekintetében meghaladta minden eddigi prózai bemutatónk bevételét”.¹⁵

Írásában a direktor jelezte, hogy hamarosan társulati ülésen válaszol a taggyűlésen felvetett kérdésekre, amelyre négy nappal később (február 18-án) sor is került, ám itt Berényi már azt is bejelentette, hogy március 1-től a budapesti József Attila Színház főrendezőjeként folytatja pályafutását. „A szolnoki színház új igazgatóját [ekkor] még nem nevezték ki,”¹⁶ ám a következő két hétben sikerült „beugró” direktort találni, akit március 3-án a megyei tanács munkatársa be is mutatott a társulatnak Berényi Gábor elbúcsúztatása után.¹⁷ A nyilvánosságnak aztán egy *Néplap*-cikk mutatta be Vass (született Velczér) Károlyt, frissen kapott Jászai-díja apropóján is, és militáris szóhasználattal úgy jellemezte őt, mint aki „1949-ben állt csata-

sorba”, azóta pedig „szorgalmas közkatona módjára” végzi munkáját.¹⁸ A háromhasábos, konkrétumok nélküli ömlengés akarattalanul is megerősíti, ami más forrásokból tudható: hogy Berényivel, a művész-típusú igazgatóval szemben Vass az a hivatalnok-típusú igazgató volt, akinek megannyi rendezése ellenére sem fűződik egyetlen színháztörténetileg emlékezetes színrevitel sem a nevéhez. 1987-ben bekövetkezett haláláig nagyrészt vidéki színházaknál dolgozott, többnyire vezető pozícióban, minden bizonnyal annak köszönhetően, hogy „már hadifogsága idején a tábor antifasiszta vezetőjeként színházat csinált szinte a semmiből, hadifogoly színházat, hogy fogolytársait szórakoztassa és mulattassa, de főképpen, hogy öntudatukat élessze. Kitűnően megtanult oroszul, hogy aztán nyelvtudását majd itthon eladdig ismeretlen szovjet drámai művek felfedezésében és felfedeztetésében is kamatoztassa.”¹⁹ A Szolnokon töltött tizenhárom hónap alatt abszolválta két rendezése sem hagyott maradandó nyomot, ellenben igazgatói kinevezése lehetővé tette, hogy a különválasztott főrendezői posztot az a Székely Gábor kapja, aki 1968 januári vizsgarendezése óta Szolnokon ténykedett beosztott rendezőként, s hogy 1972. április 1-én, Vass távozása után direktorrá is ő lépjen elő.

A műsorpolitika

Berényi Gábor igazgatása idején

A Székely-rendezte *Macskajáték* évadjának lebonyolítása az abrupt módon lezajlott igazgatóváltás ellenére nem tért el a korábbiaktól, s jól mutatja, hogyan épült fel a hatvanas-hetvenes évek fordulóján egy tipikus szolnoki színházi szezon. Az évadterv a Berényi-korszak arányait érvényesítette, amennyiben „öt igényes prózai mű” mellett „öt

¹³ SZÍNHÁZSZERETŐ, „Nem felejtettem el” (A szerkesztőség postájából), *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 3., 7.

¹⁴ N.N., „Napi postánkból...”, 4.

¹⁵ Uo.

¹⁶ N.N., „Új igazgatója lesz a szolnoki Szigligeti Színháznak”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 20., 5.

¹⁷ N.N., „Társulati ülésen a szolnoki Szigligeti Színházban”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. márc. 4., 3.

¹⁸ VALKÓ Mihály, „Vass Károly Jászai-díjas”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. ápr. 3., 5.

¹⁹ Uo.

színes és változatos programot biztosító zenés darab” szerepelt a műsoron”.²⁰ Szokás szerint operett nyitotta és zárta az évadot: a *Mágnás Miskát* és a *Sybillt* éppúgy Bor József rendezte, mint a *Macskajáték* bemutatóját három héttel követő *Fehér akácokat*. Duna-jevszkij operettjének együgyű cselekményét „a rendező fergeteges ötletekkel töltötte ki [...], ügyes játékokkal tompította a színpadi szerkezet fogaskerekeinek csikorgását, és ahol csak erre mód kínálkozott, főszereplővé tette az amúgy is főszereplő zenét”.²¹ Egyrészt a komponista más műveiből származó színpadi és filmzenékkal dúsitotta fel a muzsikát, másrészt átható iróniával tette idézőjelek közé a történet „naiv, butácska” fordulatait, harmadrészt olyan gegekkel villanyozta fel a színészi játékot, „amelyek minden nagy komikus eszköztárában megtalálhatók, de amelyeket a szereplők itt saját egyéniségükhöz próbáltak igazítani”.²² A három operett mellett Bor nemcsak a *Doktor úr* színreviteléért volt még felelős, de Szakonyi Károly (a vidéki színházakon valósággal végig száguldó) *Adáshibájának* rendezésért is. Ez utóbbi munkája azért nem aratott osztatlan elismerést, mert el akarta kerülni azokat a csapdákat, amelyeket a mű komédia-jellege rejt magában, nehogy azok a szatíra rovására menjenek. A helyi lap kritikusa szerint azonban túlzásba vitte a tartózkodást, és a frissebben pergő második felvonás előtt a vonatott, széteső, feleslegesen részletező első felvonás agyoncsapta a frappáns fordulatokat. A rendező ökonómiája mégis dicseltre talált, hiszen, ha Bor kiaknázt volna a „vérbő, villódzó komédiára” csábító lehetőségeket, nem csak félsikert aratott volna, ám így „a gondolat siklott volna vakvágány-

ra”.²³ A tíz bemutatóból ötért felelős Bor évad végén megkapta a megyei tanács végrehajtó bizottsága újonnan alapított nivódiját, amely a Szigligeti Színházban zajló kiemelkedő munkát jutalmazta, s ez is annak bizonyítékául szolgál, hogy Berényinek és Székelynek elsőrangú társa akadt Szolnokon a zenés szekcióban Bor József személyében. Joggal írta méltatója, hogy „azokért a taposókért, amelyeket az ő »bretli« rendezései kapnak, a legtöbb esetben sem a színháznak, sem a nézőnek nem kell szégyenkeznie.”²⁴ Így az 1970/1971-es évad könnyebb vonalának egyetlen gyenge pontja csak a *Szökés a Sing-Singből* már szóba került produkciója (Fényes Márta rendezése) lett, amely a jó nevű zeneszerző és dalszövegíró ellenére sehol sem került utánjátszásra. A Szombathy Gyula és Hollósi Frigyes kiugró alakításával szolgáló bemutató azonban gond nélkül simult bele a tájra is utaztatott előadások sorába.

A kötelező szovjet darab rendezését ezúttal Berényi vállalta (előző évadban Székely), ám *A delfin hátán* hiába vonta magára a figyelmet magyarországi bemutatóként, egyetlen másik színház sem vette műsorra. A helyi és országos sajtó finoman megfogalmazott kritikái arra engednek következtetni, hogy Leonyid Zsuhovickij műve az állatorvosi ló eseteként mutatta a hazai színházak repertoárját kényszerből alakító, a Magyar Színházi Intézet (1969 előtt Színháztudományi Intézet) stencilezett kiadványaiban tucatjával kiejánlott kortárs szovjet drámák gyengeségeit. *A delfin hátán* is ideológiailag kifundált, a magyar élettapasztalatoktól idegen problémát állít középpontba, banális példázatszerűséggel, a hivatásának élő ember, az igazságért való hadakozás, a felismert tévedés, az önként vállalt következmé-

²⁰ N.N., „Évadnyitó társulati ülés”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1970. aug. 25., 1.

²¹ Csík István, „*Fehér akácok: A Szigligeti Színház bemutatója*”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 12., 5.

²² Uo.

²³ Csík István, „A »könnyű műfaj« mestere: Bor József”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. máj. 20., 5.

²⁴ Uo.

nyek, a felemelő bukás dramaturgiai sémái pedig a tragédia arisztotelészi elveinek suta, átlátszó alkalmazását szemléltetik. Berényi Gábor színrevitele elsősorban „nagyserű atmoszférája” miatt kapott dicséretet,²⁵ továbbá azért, mert „az emberek és szituációk pszichológiai hitelesítésére törekedett. Ez sikerült is. Az előadásban nincs disszonáns hang.”²⁶ Ez azonban kevésbé kompenzálta a mű szerkesztési hibáit, túlbonyolított cselekményét, olykor szimplán illusztratív jeleneteit, amelyek következtében mozaikokra esett szét és teljességgel erőtlen maradt a dráma.

A *delfin hátán* és az *Adáshiba* mellett egy klasszikus magyar és egy kortárs amerikai darab erősítette még a *Macskajátéknak* helyet adó évad prózai vonalát. A *Csongor és Tündét* vendégként az a Both Béla (1964–1971 között a Nemzeti Színház igazgatója) rendezte, aki még az 1950-ben alakított Színház- és Filmművészeti Szövetség megbízásából, afféle esztétikai revizorként közel húsz éve kísérte figyelemmel a szolnoki színházban zajló munkát, s a *Stuart Mária* színrevitelével már 1962-ben is igyekezett jó példát mutatni. Vörösmarty-rendezése azonban 1971 márciusában már igencsak anakronisztikusan hathatott, tekintve, hogy a Both által először a Nemzetiben 1946-ban, majd két évre rá Szegeden is színre vitt „verses játékot” ismét olyan „romantikus előadásban” állította színre, amely ügyel „a gondolat emelkedettségére és a nyelvi forma elbűvölő, utolérhetetlen szépségeire”.²⁷ A kritikák teljességgel konvencionális előadást sejtet-

²⁵ Csík István, „A delfin hátán: A Szigligeti Színház bemutatója”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1970. okt. 29., 5.

²⁶ ABLONCZY László, „A delfin hátán: Zsuhovickij darabjának szolnoki bemutatójáról”, *Népszabadság*, 1970. nov. 6., 7.

²⁷ Both Béla szavait idézi V.M., „A Csongor és Tünde próbáján”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 27., 3.

nek, és méltatásuk leginkább annak szól, hogy a két címszereplő tisztán artikulálva juttatta érvényre „a nemesveretű verssorok hangulati és gondolati szépségeit”.²⁸ E cél érdekében a rendező a Madách Színházból importált fiatal színészekre, Cs. Németh Lajosra és Szilvássy Annamáriára bízta Csongor és Tünde szerepeit, s dikciójuk nem is hagyott kívánnivalót maga után: „régén hallottunk magyar színpadon ilyen szépen beszélni színészeket”.²⁹ Ha az előadás nem is kínált kifejezetten kortárs színházi élményt, betöltötte művelődéspolitikai feladatát, és a fiatal bérletesek sokaságát szem előtt tartva, akiknek létkérdéseivel aligha találkoztak az Örkény-darabban foglaltak, egyensúlyt teremtett a műsortervben a *Macskajátékkal*. Miként a *Furcsa pár* is, amelyet az egymást zsinórban követő szolnoki és budapesti *Macskajáték*-premierek után, immár újdonsült főrendezőként Székely áprilisban még színpadra állított. Minden bizonnyal tőle származott a bemutató ötlete is, hiszen az évadtervben még az *Amíg összeszoknak* (Tennessee Williams vígjátéka) szerepelt, amelyet időközben cseréltek Neil Simon Örkény által magyarra fordított vígjátékára, hogy a színház „váratlan nehézségei közepette – színészgondok és egyéb tragédiák – szorult helyzetében a közönség csorbítása nélkül teljesíthesse programját”.³⁰ A sajtó nem is tudta a *Macskajátéktól* elvonatkoztatni a *Furcsa pár* előadását, s főként Örkény jelenlétét kereste benne, aki „nem átallotta a darabhoz hozzáadni nyelvi leleményeit, pesties nyelvi fűszereit, s talán még a rá oly jellemző groteszk látásmódból is cseppentve a komédia poharába”.³¹ A kritika rámutatott a pro-

²⁸ Csík István, „Csongor és Tünde”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. márc. 12., 5.

²⁹ NEMES G. Zsuzsanna, „Csongor és Tünde Szolnokon”, *Színház* 4, 8. sz. (1971), 28–30., 28.

³⁰ V.M., „Új bemutatóra készül a színház”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. ápr. 27., 5.

³¹ Uo.

dukció azon erényeire, amelyek Székely elsőrangú helyzetelemző képességéből adódtak, és ahhoz járultak hozzá, hogy a szituációk „természetes közegéből” nőjenek ki a párbeszéd csattanói, illetve az érzelmekre apelláló mozzanatok helyett az ironikus vonásokra kerüljön a hangsúly.³² Noha ily módon került a vígjáték-rendezés szabványát, a *Furcsa pár* nem lett több jóleső „színpadi iparmunkánál”,³³ amely oly módon is (ellentét)párja lett a *Macskajátéknak* (mind az évadban, mind Székely rendezői oeuvre-ében), hogy egy kortárs külföldi darab előadásában tette plasztikussá két középkorú férfi évődéseit – egyébként hasonló távolságban a magyar (s a kifejezetten szolnoki) célközönség életproblémáitól, mint *A delfin hátán*.

*Vidéki ősbemutatók;
drámaíró és színház kapcsolata*

Ha a gyakorlatilag megbukott *Szökés a Sing-Singből* és a világsikert aratott *Macskajáték* felől tekintünk Berényi Gábor utolsó szolnoki évadjára és tizenkétéves igazgatásának egészére, szemünkbe ötlük a mai magyar darabok, főként az „eredeti bemutatók” favorizálása. 1959 és 1971 között az említettekkel együtt összesen nyolc kortárs magyar színmű került első alkalommal színpadra a Szigligeti Színházban,³⁴ s mellettük számos olyan

³² Vö. Csík István, „*Furcsa pár*”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. máj. 12., 5.

³³ BARNÁ Tibor, „*Furcsa pár* – színpadi iparmunkában”, *Nógrád*, 1971. máj. 19., 4.

³⁴ A *Szökés a Sing-Singből* és a *Macskajáték* mellett az alábbiak (a szerző, a cím és a színlapon szereplő műfaji megjelölés feltüntetésével): Bihari Klára: *Tévedni isteni dolog* (pajzán komédia); Eisemann Mihály: *Nőgyűlölő* (egészen valószínűtlen komédia); Tokaji György: *Madárijesztő* (vígjáték); Bágyoni Attila: *Hogy látva lássanak* (dráma); Fehér Klára: *Csak egy telefon!* (vígjáték); Jókai Anna: *Fejünk felől a tetőt* (színjáték).

darabot is játszottak (a *Pesti emberektől* a *Rozsdatemetőn* és a *Hamletnek nincs igazán* át az *Adáshibáig*), amely nem sokkal korábban máshol vívott ki elismerést. A *Macskajáték* kivételével azonban a szolnoki ősbemutatók egyike sem vált ismertté, nem lett a standard repertoár része, s jobbára azon kommerszek közé tartozott, amelyekkel Székely Gábor nem kívánt foglalkozni: a *Tótékre* is azért esett a választása, mert kvalitásos új darabjuk nem lévén, „a meglévőkből kellett választani”.³⁵ Székely szigorúan fogalmaz, amikor szóvá teszi a rendkívül beszűkült választékot, „mióta a magyar dráma totális létezése megszűnt, mióta az irodalmi művek és a színdarabgyártók műhelyében készült konfekcionált komédiák között egyre nagyobb a szakadék”.³⁶ Szolnokon kétségkívül túltengtek az ilyen komédiák, ám többségük a *Zeitstück* afféle bulvár változataként, a korabeli élet jellegzetességeinek, sőt visszáságainak, tipizált mikrohelyzeteinek és alakjainak bemutatásával magát a hatvanas éveket teatralizálta: a közönség számára ismerős tapasztalatot. A *Fejünk felől a tetőt* kivételével persze kevésbé életbevágó tapasztalatot. Jókai Anna darabja, amely első regényének, a 4447-nek a dramatizálása volt, a szanálások árnyoldalát fedte fel: egy lebontásra ítélt külvárosi házat tárt a nézők elé, amelyet a lakói nem akarnak elhagyni, még ha új, összkomfortos otthont kapnának is helyette, az ebből eredő konfliktus közepete pedig feltárult egy kispolgári család múltja és hányatott élete. „Nem időszerű?” – tette fel a kérdést az egyik recenzens. „Csak Szolnokon, ahol az ósdi, elavult házakat rohamtempóban bontják s helyükön új, tíz-tizenöt emeletes toronyházak épülnek, naponta elő-

³⁵ FÖLDES Anna, „»Életem, pályám meghatározó élménye«: Beszélgetés Székely Gáborral”, in FÖLDES Anna, *Örkény-színház*, 365–386 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 365.

³⁶ Uo.

fordul hasonló családi viszály. [...] Erről is szól a darab, másról is, többről is: egész mai életünk ott feszül benne.”³⁷ A többi ősbemutató ugyan nem szolgált ilyen belátásokkal, ám az ideotextualitásuk (Pavis) hasonlóképpen megkerülhetetlen volt.

Lényeges tendenciát mutat ugyanakkor a Székely által csak „irodalmi műveknek” mondott alkotások színre kerülése ekkortájt Budapesten kívül. A hetvenes évek elejére egyre több alkalommal jött létre neves irodalmárok és vidéki színházak között olyan speciális kapcsolat, amely nagyban emelte a fővároson kívül zajló munka rangját. Egyik interjújában Örkény, akinek Szolnokkal alakult ki ilyen kapcsolata, maga is rávilágított arra, hogy „a magyar íróknak jobb véleményük van a vidéki színházakról, mint a vidéki közönségnek, sőt mint maguknak a színházaknak önmagukról. Erre mutat, hogy Illyés Gyulát Pécshez, Németh Lászlót Veszprémhez fűzik a bizalom szálai.”³⁸ Kevésbé ismert tény, hogy Illyéstől a *Tisztákat* 1969 decemberében a Pécsi Nemzeti Színház hozta ki először, és a pesti bemutatóra csak 1970 októberében került sor – igaz, Várkonyi Zoltán sztárokkal telezsúfolt vígszínházi rendezésében, amely homályba vonta Dobai Vilmos színrevitelét. Németh László *Nagy család* című művének első és második része pedig 1963, majd 1964 őszén a Veszprémi Petőfi Színházban kapott először színpadot, sőt az *Apáczai* és a *Győzelem* ősbemutatójára is ott került sor 1969-ben, illetve 1972-ben (Horvai István és Latinovits Zoltán rendezésében). A *Macskajáték* tehát korántsem az első eset volt arra, hogy „vidéki színház mutat példát a magyar dráma iránti ügyszeretéből”,³⁹

ami a fővároson túli színházi műhelyek formálódásának és hetvenes évekbeli fellendülésének egyik jele volt. Az első nyilvánosság kultúráján belül ugyanis nem Budapesten, hanem vidéken jöttek létre a műhelyszerű színházi munka bázisai – nem külföldi minták nyomán, de külföldi példákhoz hasonlóan. (Pesten főként az amatőr színházi közeg termelt ki műhelyeket, és az Orfeo, az Universitas stb. berkeiben zajló munka csak az 1970-ben alapított Huszonötödik Színházba kerülhetett áttemelésre.) Joggal állapította meg Örkény (nyilván a hivatalos színházi szférát tartva szem előtt), hogy „a vidéki színház lebecsülése – sajnos – úgy látszik valamilyen speciális magyar dolog. Másutt, hogy csak két példát említek, a lengyelországi Krakóét, vagy a franciaországi Nanterre példáját, ott egy-egy úgynevezett vidéki bemutatónak nemcsak a saját hazájában, hanem az egész világon híre van, a világ odafigyel rájuk.”⁴⁰ Majd a szolnoki *Tótékat* hozta szóba, aminek láttán megtapasztalhatta, hogy a Szigligeti Színház „olyan művészi színvonalon [áll], amitől a »vidéki« jelző egyszerre a legrangosabb dicséretként hangzik”.⁴¹

A *Macskajáték* a *Tótékat* rendező Székely Gábornak köszönhetően került a Tisza-parti városba, és színházi ősbemutatója idejére már mintegy tízéves előtörténete volt más művészeti ágakhoz kötődően. A film médiuma kezdte formálni még a hatvanas évek elején, miután Örkény és Makk Károly két idős festőművész meglátogatásakor szemtanúja lett egy különös macskajátéknak.⁴² (Később, a Pesti Színházi előadás tévéfelvételének szünetében adott interjúban viszont

³⁷ BENKÓ Tibor, „Mostohagyermek-e Szolnok színháza?”, *Szabad Föld* 26, 43. sz. (1970): 9.

³⁸ VALKÓ Mihály, „Válaszol: Örkény István”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. jan. 15., 5.

³⁹ KOLTAI Tamás, „A valóság hatékony képmásai: Évadvégi jegyzetek”, *Színház* 4, 6. sz. (1973): 1–4, 3.

⁴⁰ VALKÓ, „Válaszol: Örkény István”, 5.

⁴¹ Uo.

⁴² HARMAT Eszter, „Egy kisregény átköltése: Makk Károly *Macskajáték* című adaptációjáról”, *Apertúra*, nyár (2009), hozzáférés: 2024. 03.31,

<https://www.apertura.hu/2009/nyar/harmat/>.

Örkény azt mondta, saját képzeletének szüleménye a sztori.) A filmterv akkor – minden bizonnyal az írónak a forradalomban való érintőleges részvétele miatti szilenciuma okán⁴³ – nem valósult meg, így az író átalakította filmnovelláját, amely kisregényként a *Kortárs* 1965 júniusi számában, majd egy évvel később Örkény *Jeruzsálem hercegnője* című kötetében jelenhetett meg először. Makk Károly azonban nem tett le a filmről, amely végül 1974-re készült el, és Tóth János operatőrrel dolgozott a forgatókönyvön. Ennek egy változatát ismerte meg Székely Gábor, aki 1963–1968 között színházrendezést tanult a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, és Makk negyedéven filmrendezést tanított nekik, egy Hármashatár-hegyi sörözés közben pedig arra kérte diákjait, hogy beszéljessenek a *Macskajáték* szcenáriumáról.⁴⁴ Noha Székely ezt követően elolvasta a kisregényt is, nem vitte magával a *Macskajátékot*, és nem ő emelte át a színházba, hanem Gyurkó László. Gyurkó az adaptáció főszerepeit Psota Irénnek és Törőcsik Marinak kínálta fel, a Huszonötödik Színház életre hívása után pedig annak műsorára szánta, Horváth Jenő rendezésében. Mivel azonban a színésznők különböző okokból lemondtak a szerepről,⁴⁵ s úgy alakult, hogy az újonnan létrehozott színház csupa fiatal színészből állt, Gyurkó letett a vállalkozásról, és egy „oratorikus jellegű vázlatnál” nem jutott to-

⁴³ HUBER Zoltán, „*Macskajáték*”, Alapfilmek, Nemzeti Filmintézet Magyarország, hozzáférés: 2024.03.31, <https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/macskajatek.html>.

⁴⁴ UNGVÁRI Tamás, „Kortársak Örkényről: Beszélgetés a drámák születéséről”, *Színház* 13, 4. sz. (1980): 38–44, 41.

⁴⁵ FÖLDES Anna, „Orbánné hűsége, avagy a *Macskajáték* rétegei”, in FÖLDES, *Örkény-színház*, 134–160, 135.

vább.⁴⁶ Örkény azonban, aki kezdetben nem hitt az adaptálhatóságban – „szerinte ez tiszta epika, ebből nem lehet színház”⁴⁷ –, ekkor már nem engedte el a dolgot, és felidézve a *Tóték* egyik szolnoki előadása utáni legendás autótúrán Székely Gábornak tett ígéretét, hogy ha új darabja lesz, azt a fiatal rendezőnek fogja adni, megkereste Székelyt egy drámaváltozat ígéretével.⁴⁸ Innen indul a szolnoki ősbemutató története, amelyet tehát a *Macskajáték* filmmé és színházzá alakításának több korábbi, elvetélt kísérlete is segített. Az 1970-ben véglegesített darabnak pedig azért is jó helye mutatkozott a Szigligeti Színházban, mert Örkény *Pisti a vérzivatarban* című (1969-ben írt) drámáját a Víg-színház tervezte kihozni – s ezt Örkény még a *Macskajáték* premierje előtt is bizakodva említette⁴⁹ –, ám végül az aczéli kultúrpolitika letiltotta és csak 1979-ben engedte színpadra. (Az előadáson akkor már nagybeteg dolgozó Várkonyi Zoltán még megérhette a tilalom feloldását, az 1976-ban elhunyt Latinovits Zoltán, az első *Tóték* legendás Őrnagya, akinek Pisti szerepét szánták, azonban már nem.) Így az 1970/1971-es évad nem három, hanem csak két Örkény-ősbemutatót hozott, tekintve, hogy a *Macskajáték* előtt három hónappal (1970 októberében) a Nemzeti Színház színre vitte a *Sötét galambot*. E darab azonban nem ott és akkor (pláne nem Egri István színrevitelében) aratott kimagasló sikert, hanem jóval később – Szolnokon, 1985-ben, Ács Jánosnak az Országos Színházi Találkozón és a Színkritiku-

⁴⁶ RADNÓTI Zsuzsa és SZÉKELY Gábor, „Utazások Örkény Istvánnal”, in *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, NÁNYAI István és SIPOS Balázs, 225–238 (Budapest: Ballassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016), 226.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ FÖLDES, „»Életem, pályám...«”, 368–372.

⁴⁹ Sz.J., „Bemutató előtt: A *Macskajáték* Szolnokon”, *Magyar Hírlap*, 1971. jan. 7., 6.

sok Díján többszörösen nyertes, még Karlsruhéba, egy ötvenes éveket tematizáló színházi szemlére is kijuttatott rendezésében.

Noha a város és a megye előkerül a kisregényben is – a kacagva szaladó Szkallalányok hajdani fotója is Létán készült –, a *Macskajáték* (illetve a *Tóték*) előtt Örkénynek nem volt erős kapcsolata Szolnokkal, a Szigligeti Színház révén azonban lett. Apai nagyapja ugyan Szolnokon élt,⁵⁰ és Örkény egyszer egy teljes vakációt is nála töltött, egyetlen valóságos emléket tudott csak felidézni: „itt láttam életemben először igazi szecskavágót. Kézi hajtású szecskavágót.”⁵¹ A Székely Gáborral kialakult szakmai kapcsolata nem csak a helyi színház és a később fennállásának 90. évfordulóját is egy Örkény-ösbemutatóval ünneplő Szolnok számára bizonyult fölöttébb gyümölcsözőnek, hanem az író számára is meghatározó új emlékeket és mély belátásokat hozott. A színháztörténet anekdotikus vonulatához tartozik az a sztori, amelyet Székely Gábor mesélt el a *Macskajáték* utolsó előtti (immár nyilvános) főpróbájáról, mégis fontos felismerést rögzít. Örkény csak a premier előtti napokban utazott le Szolnokra, addig nem tekintette meg az előadást, ami nem érdektelenség volt a részéről, csak annak elismerése, hogy egy bemutató „megszületésének vannak olyan periódusai, amelyek nem árulhatják el

⁵⁰ Östreich Lipót (1839–1916) fűszer-, gyarmatáru és liszt-nagykereskedést, illetve rum- és likörgyárat üzemeltetett a mai Baross utca és Ostor utca sarkán. A gyárat Nándor fia vitte tovább, akit testvére, a bankár és földbirtokos Oszkár helyett gyilkoltak meg a Lenin-fiúk 1919 májusában. A vörös és fehér terror előkerül a *Macskajáték*ban is: Erzszi és Giza eltérően emlékeznek 1918-1919 eseményeire, és heves szóváltást idéz elő az egyet nem értésük abban, hogy apjukat kik is pofozták véresre, kik lőtték le.

⁵¹ VALKÓ, „Válaszol: Örkény István”, 5.

az előadás végleges formáját”.⁵² Az említett főpróbán, amikor Örkény először látta színpadon új darabját, a színházhoz tartozói töltötték meg a nézőteret, és az egyik színész nő házmeesterének négyéves kislánya áhítattal ugyan, de beszélgetésbe kezdett a színpaddal, darabokra törve az épp csak kibontakozó hatást. A szünetben a kislányt hazavitték, „a második rész aztán borzasztó stressz állapotban, de elég jól sikerült”, és Székely szerint

„Pista, azt hiszem, akkor nagyon boldog volt. És mégis képes volt ebben az állapotban is okosan fogalmazni. Holott kétségbeesett volt és halotthalovány, érthetően, mert végül is az ő élete ott volt a színpadon. Azt mondta ekkor: ennél kiszolgáltatottabb műfaj, mint a színház, azt hiszem nem létezik. Íróként, az íróasztalnál, sosem tudtam átélni ezt a kiszolgáltatottságot. A színház olyan, hogy mint egy kis fiave rebet, úgy kell őrizni, és úgy kell vigyázni rá, mert bármelyik pillanatban elrepülhet.”⁵³

Az előadás adatai

Cím: Macskajáték; *A bemutató dátuma:* 1971. január 15.; *A bemutató helyszíne:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Rendező:* Székely Gábor; *Szerző:* Örkény István; *Dramaturg:* Géher István; *Díszlettervező:* Fehér Miklós; *Jelmeztervező:* Jánoskúti Márta; *Társulat:* Szigligeti Színház, Szolnok; *Színészek:* Hegedűs Ágnes (Erzszi, özv. Orbánné), Koós Olga (Giza, Orbánné nővére), Bókai Mária (Ilus, Orbánné lánya), Lukács József (Józsi, Orbánné veje), Gyimesi Palma (Paula, Orbánné barátnője), Bodnár Erika (Egérke, Orbánné szomszédnője), Bárány Erzsébet (Egérke, beugrás), Bángyörgyi Károly (Csermlényi Viktor), Kaszab

⁵² UNGVÁRI, „Kortársak Örkényről...”, 42.

⁵³ Uo.

Anna (Cs. Bruckner Adelaida), ifj. Tatár Endre (Pincér).

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „A delfin hátán: Zsuhovickij darabjának szolnoki bemutatójáról”. *Nép-szabadság*, 1970. nov. 6., 7.
- BARNA Tibor. „*Furcsa pár* – színpadi iparmunkában”. *Nógrád*, 1971. máj. 19., 4.
- BENKŐ Tibor. „Mostohagyermek-e Szolnok színháza?”. *Szabad Föld* 26, 43. sz. (1970): 9.
- CSÍK István. „A delfin hátán: A Szigligeti Színház bemutatója”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1970. okt. 29., 5.
- CSÍK István. „*Fehér akácok*: A Szigligeti Színház bemutatója”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 12., 5.
- CSÍK István. „A »könnyű műfaj« mestere: Bor József”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. máj. 20., 5.
- CSÍK István. „*Csongor és Tünde*”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. márc. 12., 5.
- CSÍK István. „*Furcsa pár*”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. máj. 12., 5.
- Cs.J.-né. „Napi postánkból: Hiányzik a közönség iránti szeretet”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 5., 5.
- FÖLDES Anna. „Orbánné hűsége, avagy a *Macskajáték* rétegei”. In FÖLDES Anna, *Örkény-színház*, 134–160. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- FÖLDES Anna. „»Életem, pályám meghatározó élménye«: Beszélgetés Székely Gáborral”. In FÖLDES Anna, *Örkény-színház*, 365–386. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- HARMAT Eszter. „Egy kisregény átköltése: Makk Károly *Macskajáték* című adaptációjáról”. *Apertúra*, nyár (2009). Hozzáférés: 2024.03.31.
<https://www.apertura.hu/2009/nyar/harmat/>
- HUBER Zoltán. „*Macskajáték*”. Alapfilmek, Nemzeti Filmintézet Magyarország. Hozzáférés: 2024.03.31.

<https://nfi.hu/alapfilmek-1/alapfilmek-filmek/jatekfilm/macskajatek.html>.

- KOLTAI Tamás. „A valóság hatékony képmásai: Évadvégi jegyzetek”. *Színház* 4, 6. sz. (1973): 1–4.
- NEMES G. Zsuzsanna. „*Csongor és Tünde* Szolnokon”. *Színház* 4, 8. sz. (1971), 28–30, 28.
- N.N. „Évadnyitó társulati ülés”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1970. aug. 25., 1.
- N.N. „Napi postánkból: Még egyszer a színházról: Az igazgató véleménye”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 14., 4.
- N.N. „Új igazgatója lesz a szolnoki Szigligeti Színháznak”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 20., 5.
- N.N. „Társulati ülésen a szolnoki Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. márc. 4., 3.
- RADNÓTI Zsuzsa és SZÉKELY Gábor. „Utazások Örkény Istvánnal”. In *A második életmű: Székely Gábor és a színházcsinálás iskolája*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, NÁNYI István és SIPOS Balázs, 225–238. Budapest: Balassi Kiadó–Arktisz Kiadó, 2016.
- SZÍNHÁZSZERETŐ. „Nem felejtettem el: A szerkesztőség postájából”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 3., 7.
- Sz.J. „Bemutató előtt: A *Macskajáték* Szolnokon”. *Magyar Hírlap*, 1971. jan. 7., 6.
- TAAR Ferenc. „Jövő a színházban”. *Hajdú-Bihari Napló*, 1970. febr. 7., 5.
- TISZAI Lajos. „Miért? Miért? Miért? Szakszervezeti taggyűlésen a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. jan. 31., 5.
- UNGVÁRI Tamás. „Kortársak Örkényről: Beszélgetés a drámák születéséről”. *Színház* 13, 4. sz. (1980): 38–44.
- VALKÓ Mihály. „Vass Károly Jászai-díjas”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. ápr. 3., 5.
- VALKÓ Mihály. „Válaszol: Örkény István”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. jan. 15., 5.
- V.M. „A *Csongor és Tünde* próbáján”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. febr. 27., 3.
- V.M. „Új bemutatóra készül a színház”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1971. ápr. 27., 5.

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 államcsíny 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

süinkre 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 (művészi-szellemi szinten is) irányított intézmény helyiértékének biztosítását a formálódó hatalmi struktúrában. Többször is hangsúlyozta, hogy nem magántökére 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 – művészszínházi 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 erőkkkel 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 játékhagyománya 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 alkotóstabja 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 ügyelőpéldány 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 ügyelőpéldány – 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 egésztest. Éjfél van. A felvonás közvetlenül az előbbi felvonás eseményeihez kapcsolódik. Bóni, Szilvia ugyanabban a toalettben, mint a másodikban./

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

⁴⁹ KÁLMÁN Imre, *Csárdáskirálynő*, Ügyelőpéldány, 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 körülrajzolással 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-

zófordulatok, 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 „prima borjúszegetöltéssel” rendelkezik, míg a marosvásárhelyi szöveggönyvben ezt „prima 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, anélkül 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 figuraépítés – a rendező színészvezetői aspektusát mellőző – bevett gyakorlata az operettjátásban egészen a 20. század közepéig fennmaradt, és megteremtette a pesti-bécsi ope-

rettekre jellemző szerepkörök konvencióját.⁶² Tulajdonképpen a műfajt kiválóan ismerő előadók a jelenetek szcenírozásának alkotóelemeit, a korábbi alakítások során elsajátított és tökéletesített alak mozgásformáit, jellegzetes táncmozdulatait, gegjeit és gesztusait is magukkal hozták. Szinetár Miklós, az 1954-ben bemutatott budapesti *Csárdáskirálynő* egykori rendezője Latabár Kálmán 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 jókat mond. Tehát teljesen a saját szövegeit mondta, amiket ő maga írt. Teljesen önálló egyéniség volt a színpadon [...]”⁶³

⁵⁹ UNGVÁRI ZRINYI, „A mosoly...”, 33.

⁶⁰ GERGELY Géza, „András Márton”, in *A Hét évkönyve*, szerk. KACSIR Mária, 27–28 (Bukarest: 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 játéktadíció, 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, melyet a komikus kimunkál, és pályája során használ.” HELTAI Gyöngyi, „Kulturális szigetek, pluralizmus, kreolizáció? A szocialista realista operett interkulturális modellje?”, *Világosság* 46, 7–8. sz. (2005): 81–118, 83.

⁶² „A szerepkör azonban a jól megcsinált darabok, a tézisdrámák és az operettek – elsősorban a bécsi–pesti operettek – alakjainak játékmódjára érvényes. Lényegében azt jelölte, hogy a színész vagy a színésznő nem egyedi-egyszeri alakot formált meg, minden egyes előadásban másfélét és másfélét. (...) Az operettekben primadonnát, bonvivánt, szubrettet és táncos komikust. Vagyis például a primadonnának primadonnát, a bonvivánnak bonvivánt kellett megformálnia, nem alakjának speciális lélektani vagy szociológiai ismérveit; az alakba persze saját játéktípusát és saját színészi egyéniségét is belevitte. A szerepkör meghatározó konvencióvá vált, amely a 19. század második felének európai színjátszását nagymértékben uralta. Következményei a magyar színjátszásban is érezhetőek voltak, még a 20. század első két és fél évtizedében is.” SZÉKELY, szerk., *Magyar Színháztörténet II. 1873–1920*, 461–462.

⁶³ *Beszélgetés Szinetár Miklóssal* (a beszélgetést 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 színészegyeniségek 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-játkmester 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, csakhogy 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 Színkörben”, *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, úgyis 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 balettszólis-tai 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 szerződöttetett (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 félévvvel 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 Weilersheim herceg szerepét pedig Váradi Rudolf vette át, úgy-hogy 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 játéktílus 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 dőbberetes 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 Boroszlina 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 operettjátás 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 Hány 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 Hány 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 létrejötte 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*. Ügyelőpéldány. 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 beutazására 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.

Az előadói státusz dramaturgiája Molnár Ferenc *Játék a kastélyban* című drámájában

MUNTAG VINCE

Szembeötlő, hogy Molnár Ferenc életművében meghatározó jelentősége van a test ábrázolásának,¹ a testi tapasztalatok kifejezésének és általában nyelv és testiség kapcsolatának. Ez alól természetesen a *Játék a kastélyban* sem kivétel,² bár a recepcióban ez kevés figyelmet kapott idáig. Az alulértelmezettség bizonyos értelemben meglepő, hiszen a szöveg a korszakon belül is meglehetősen közvetlen módon fogalmaz a testiséggel kapcsolatban. Másfelől ez a kendőzetlenség – már amennyiben a cselekmény ismeretében érdemes ilyesmiről beszélni – akár egyfajta magyarázat is lehet a recepció szemléleti óvatosságára a kérdésben, hiszen a Molnár Ferenc által képviselt kulturális regisztert történetiségében gyakran körbeveszi az utókornak egyfajta furcsa prűderiája, amelynek feloldódása valószínűleg még eltart egy darabig. Hozzá kell tennünk, hogy a mű játékhagyománya

az utóbbi évekig a szöveghez képest szembeötlően normakövető volt. Valószínűleg Máté Gábor a Katona József Színház Kamrájának 2000-es rendezése volt az első, amelyik felvállalta, hogy Turaiék érkezésének éjszakáján egy nemi aktus hangjai szűrődnek át Annie szobájából.

Testpoétika és dramaturgia

Az első dramaturgiai sajátosság, amely feltűnhet a kérdéskörrel összefüggésben, az alakok közti nemi megoszlás. A *dramatis personae* hat férfit és egy nőt sorol fel, és mivel a mű ebben a regiszterben szokványosan szerelmi tárgyú (ekkoriban ez csak heteroszexuális értelemben releváns),³ magától értetődik, hogy a férfi-nő arány automatikusan a viszonyrendszer középpontjába állítja és vágyak célpontjává teszi Balogh Annie alakját. A cselekmény alakítása meg is felel a várakozásoknak. Az első felvonás első felében megtudjuk, hogy Turai, Gál és Ádám Annie miatt érkeztek a kastélyba, a hölgygel szomszédos szobába, és Turai még a Lakájnál is Annie holléte felől érdeklődik. Ezek után halljuk meg a nő hangját a szomszéd

¹ Az elemzés *A szerző mint dramaturgiai alakzat* című tanulmány folytatása. *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 180–197. A kutatás az OTKA 142520-as számú, „A realista színház újjáépítése. Játéktörténet 1945–1989 között” című projekt keretében jött létre.

² Lásd ehhez MUNTAG Vince, „»Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer«: Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában”, in *Test-symposium tanulmánykötet: Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásaiból*, szerk. MOSZA Diána és TARNAI Csillag, 123–151 (Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya, 2022).

³ Felvethető persze, hogy Turai és Gál kapcsolatának bensőségessége, veszekedéseik hangütése utalhat akár arra is, hogy párkapcsolatban élnek egymással (hiszen például az is kiderül, hogy egy szobában alszanak), ugyanakkor a mű jelentésmezője oly mértékben Annie, Ádám és Almády szerelmi háromszögének következményeire korlátozódik, hogy ez a lehetőség valószínűleg semmi érdemlegeset nem jelent a dráma értelmezése szempontjából.

szobából, és ezután egy viharos szerelmi jelenet fűltanúi leszünk, amelynek következményei felbolygatják az általunk látott férfiak közti viszonyokat. Tovább fokozza a feszültséget az, amikor egy telefonbeszélgetés után Annie végre belép a játéktérbe, és láthatóvá válik. A várakozás a késleltetés és az érzelmi hullámvás révén eddigre a végletekig fokozódik. Ugyanakkor érdekes az is, hogyan változik a nő megítélése a belépése pillanatáig. Az első felvonás első felében tisztán, idealizált módon jelenik meg a róla folytatott dikurzusban (többször is úgy hivatkoznak rá, hogy „angyal”), ám Almády akciója után megváltozik a helyzet, ugyan a szerelmes férfi elsősorban a többiek szemében viselkedik botránnyosan, ám később Turaiéknak azt is végig kell hallgatniuk, ahogy Annie rövid ideig tartó és talán csak látszólagos vonakodása után odaadja magát Almádynak. Ily módon foszlik szerte az Annie-ról alkotott, idealizált kép. Almády kisszerűségét érzékeljük akkor, amikor Turaival szemben nincs más stratégiája, csak a tagadás. Ezek után nagyon kiábrándító annak a látványa, ahogyan Annie megjelenik a férfiak körében, hiszen az előzményekből nyilvánvaló, hogy nemcsak kétségbeesett, hanem másnapos és kialvatlan is:

TURAI: És mikor jönnek vissza?

LAKÁJ: Rengeteg ital van a hajón.

TURAI: Nem azt kérdeztem. Azt kérdeztem, mikor jönnek vissza.

LAKÁJ: Hát arra feleltem, nagyságos uram. Rengeteg ital: ötven üveg pezsgő, tizen-nyolc üveg konyak, különböző likőrök és hatvan üveg sör. Reggel jönnek haza.

TURAI: Miért?

LAKÁJ: Mert ezt előbb mind megisszák.⁴

⁴ MOLNÁR Ferenc, *Játék a kastélyban* (Budapest: Franklin Társulat, 1926), 23–24. Ezenkívül a dráma időmegjelöléseiből tudjuk, hogy Annie körülbelül éjjel fél 3-kor jön haza a hajókirándulásról, és hogy a Lakáj ponto-

Nagyon rövid időn belül a néző szembesül azzal, miként lehet ugyanaz a nő a lehető legvonzóbb és mégis taszító szexuális értelemben. Viselkedése innentől kezdve nehezen kiszámítható, instabilitása állandósul, ami marad, az a nőiségéből fakadó erő. A színesi játék széles regiszterét kínálja fel Annie-nak a szerep, és ezt különösen a hang modalitásának sűrű változásaiban figyelhetjük meg. Az instrukciók szerint Annie többször sír,⁵ kacag,⁶ sikolt,⁷ énekel,⁸ vagy éppen erőltetett jókedvvel beszél.⁹ A hang jelentősége érthető, hiszen egy primadonnáról van szó. A hangzó modalitás lesz az a felület, amely Annie kiismerhetetlenségét reprezentálja, és amely fokmérője kommunikációja hitelességének is; érzelmi állapotokból fakadó, ösztönös megnyilvánulások a kiadott hangok. Annie-ról azt tudjuk, hogy férjhez akar menni, de az nem világos, hogy valójában a vőlegényét szereti vagy még mindig Almádyba szerelmes, és ezzel összefüggésben az sem derül ki, hogy az Almády felé tanúsított magatartása mennyire őszinte. Az pedig végképp homályban marad, hogy zavartottsága, illetve ennek okán a mentegőzései, mennyiben manipuláltak, esetleg csupán gyermeketeg, háritási kísérletekként kell ezeket értenünk. A játékhagyomány ezt a nőt mutatta már huszoneves pályakezdőnek (Grischnik Petra)¹⁰ és fiatal, de már beérkezett, tehát nem a pályája elején járó sztárnak (Eszenyi Enikő,¹¹ Ruttkai Éva¹²). Az alakítások mindegyike a naiva és a femme fatale

san reggel 7-kor érkezik a reggelivel Turaihoz, tehát az író negyed 8 előtt nem sokkal ébreszti a nőt telefonon.

⁵ Uo., 58, 61, 63, 64, 69, 71.

⁶ Uo., 69.

⁷ Uo., 54.

⁸ Uo., 27.

⁹ Uo., 92.

¹⁰ Mohácsi János rendezése 2010-ben.

¹¹ Szinetár Miklós rendezése 1991-ben.

¹² Benkő Gyula rendezése 1961-ben.

szerepköréből következő viselkedésformák valamilyen arányát jeleníti meg, más-más elrendezésben; ugyanakkor minden alakításban a primadonna státuszának azon része hangsúlyozódik, amely az abszolútizált nőalakkal azonosítható, és amely mindig a maskulin vágyak elérhetetlen végpontjaként aposztrofálódik, tehát ily módon a primadonna egyfajta férfi projekció testet öltéseként jelenik meg performatív helyzetben.¹³

A vokalitás és a színészstátusz hasonló típusú kapcsolatát figyelhetjük meg Almády-nál, ám más értelmezési keretek között. Almády esetében már az első színre lépésénél érezzük, hogy az orgánuma egyfajta státuszszimbólum, a hangja a művészi emblémája.

ÁDÁM: *maga elé meredve*. Ez Almády.

GÁL: *félénken*. Nem biztos.

TURAI: Szamár vagy. Egy egész ország ismeri ezt a baritont. Zenésznek akarsz hangot letagadni?¹⁴

A falon túlról hallatszó jelenetben, amelyben Almády kiköveteli magának a szerelmes éjszakát, majdnem végig ordít vagy zokog, ezzel egyúttal azt is eléri, hogy a nézőben is megtörik a róla, vagyis a férfiről alkotott eddigi kép. Jegyezzük meg azt is, hogy Turai később éppen azáltal tud a hősszerelmes fölébe kerekedni, hogy nem engedi érvényesíteni a színész hangjában, baritonjában rejlő potenciált, vagyis nem engedi beszélni, hovatovább a harmadik felvonásban egyrészt az Almádynak írt betétdarab stiláris töréseivel és képzavaraival hitelteleníti azt a deklamáción alapuló nemzetis játékmódot, amit a színész képvisel, másrészt a betétdarab szövegének mondatai révén, vagyis az artikuláció módozatain keresztül tudja megalázni Almádyt.

¹³ Vö. Teresa DE LAURETIS, „A konok késztetés”, ford. RAGÓ Anett, *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

¹⁴ MOLNÁR, *Játék a kastélyban*, 33–34.

ALMÁDY: [...] Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfuj.

TURAI: Kérem... ezt ne ilyen álmosan. Több hévvel. Kérem még egyszer.

ALMÁDY: Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfuj.

TURAI: Még mindig nem elég őszinte. Hangosabban, őszintébben!

ALMÁDY: *kiáltva*. Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!

TURAI: *fagyosan*: Kérem még egyszer.

ALMÁDY: *ordítva, nagyon őszintén*: Nevetséges vén szoknyavadász vagyok, pfúj!!!

TURAI: Most jó. Tovább.¹⁵

Az artikuláció módozatai

A hang személyiségformáló jelentőségéről azért volt érdemes hosszabban beszélni, mert a hang performatív ereje határozza meg a *Játék a kastélyban* dramaturgiáját. Annie megérkezésekor a nő „tisztán, hangosan énekel egy operettáriát”,¹⁶ amiről Turai azonnal felismeri a primadonnát, és még ironikus megjegyzést is tesz, miszerint kár, hogy nem az ő operettjükből választott egy dalt. Itt az énekhang egyértelműen ismertetőjegyként szolgál, és teljesen beleilleszthető a hölgyről korábban kialakult összképbe. Mihelyst Turai kimegy a színről, és Almády megszólal a túloldalon, a hangnak, a hangzásnak már más funkciója lesz.

Az ajtó becsukódik. A színpad üres. A szomszéd szobából még hallatszik egy ideig az ének, aztán elhallgat. Azután tisztán, hangosan, érthetően a következők hallatszanak a falon keresztül a szomszéd szobából.

ALMÁDY HANGJA: Mondd kérlek, truccból énekelsz? Pukkasztani akarsz?

¹⁵ Uo., 132.

¹⁶ Uo., 28.

ANNIE HANGJA: Azért énekelek, mert énekelni akarok. Ha te pukkadni akarsz, azt ettől függetlenül megteheted.

ALMÁDY: Kínozol? Kínozol? Kínozol?

ANNIE: Egyáltalán micsoda szemtelenség, hogy csak így egyszerűen bejössz a szobámba éjjel?

ALMÁDY: Veled jöttem be.

ANNIE: Én nem hívtalak.

ALMÁDY: Tegnap te voltál nálam.

ANNIE: Mert megint öngyilkossággal fenyegettél, és azzal, hogy kiirtod az egész családot. Vedd tudomásul, hogy nekem ebből a komédiából elég volt. Az én életem más irányt vett. Én menyasszony vagyok és tisztességes feleség akarok lenni. A legnagyobb szemtelenség, hogy engem itt ebben a társaságban kompromittálsz.

ALMÁDY: Én kompromittállak? Én? Téged? Én? Téged?

ANNIE: Ma is a kiránduláson. Ehhez semmi jogod nincs!

ALMÁDY: Nekem nincs jogom? Nekem, ki neveltelek? Nekem, akivel annyi lángoló órát éltél át, annyi szerelmes, édes, felejthetetlen...

ANNIE: Nem igaz! Nem felejthetetlen! Felejthető! Majd meglátod, milyen felejthető! Menj innen! Ne nyúlj hozzám! Nem mégysz! Nézd, légy okos és utazz el. Ne tegyél idegessé. A vőlegényem minden nap jöhet.

ALMÁDY: *ordítva*. Megölöm!

ANNIE: Nem ölod meg. *Almády hangosan zokog, kis szünet*. Nahát, ezt aztán hagyd, kérlek. Ezt nem bírom nézni, ha sírsz. Ne sírj, kérlek, ez rémes! Egy felnőtt férfi! Egy családapa, akinek négy gyereke van!

ALMÁDY: *zokogva*. De mikor olyan borzasztóan szeretlek!¹⁷

A szereplőknek ebben a szakaszban csak a hangját hallani, ezért különösen figyelemre

méltó, hogy a jelenetben alig szerepel instrukció. A mondatok ismétlődése utalhat a különbségekre a hangerőt és a modalitást illetően. A megoldás azért különleges, mert Molnár ebben az esetben olyan jelenetet komponál, amelyben a drámai szituáció teremtette atmoszféra és a hanghoz kapcsolható jelentések viszony- és jelenetszervezővé válnak. A két alak pontos motivációjára csak a szövegmondás módja alapján lehet következtetni, amely viszont instrukcióként nem jelenik meg a szövegben. Később a hang indukálta dramaturgiai hatás markánsabban érzékelhető akkor, amikor a három korábban megismert figura újból megjelenik a látható térben.

A fal felé mennek, amelyen az átjáróajtó van. Ott sorakoznak, arccal a közönségnek.

TURAI: *halkan*: Vigyázz! Mindenekelőtt háromszor kiáltjuk: Annie, Annie, Annie! Majd én dirigálok. *A fal felé fordulnak. Turai magasra emeli a karját, mint valami karmester, mikor dirigálni kezd. Ebben a pillanatban a szomszédból a következő hallatszik:*

ANNIE: *kiáltva*: Nem, nem! Nagy megrökönyödés. *Villámgyorsan előre fordulnak.*

ANNIE: Mit akarsz? Újra kezded? *Nagy rémület, ijedt mozdulat.*

ALMÁDY: *szenvedélyesen kiáltva*: Újra kezdem! Igenis újra kezdem! Szeretlek, imádlak, megőrülök érted! *Mind a hárman rémülten szaladnak el a faltól. Hirtelen megállnak és figyelnek.*

ALMÁDY: *kiáltva*: Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllel elröpül! Nem bírok nélküled élni! Egy hétig se! Egy napig se! Egy órát se! *A három úr egyszerre ül le.*¹⁸

¹⁷ Uo., 28–30.

¹⁸ Uo., 31–32.

A szöveg itt végletesen kiélezi a kontrasztot a fal két oldala között. A három látható szereplő némán áll, és örömteli bejelentésre készülnek, miközben a túloldalon a helyzet éppen telve van feszültséggel és potenciális konfliktussal. Az egyik oldalon nincs zenei képzettség, de van zenei szándék az előadásra (lásd Turai karmesteri mozdulatait), a másik oldalon az előadói képzettség megvan, ám, ami elhangzik, az összetéveszthetetlenül prózai. Annie kezdőmondata kijelöli a jelenet határait. Szavai („Nem! Nem!”) nem szemantikai tartalmukban hatnak, hanem a hangsúly és a modalitás eszközein keresztül, és a hallottak sokkolják a túloldalon lévőket. Ez után még jó darabig az a hangzásbéli performatív erő koordinálja a mozgásukat, amely a fal mögül érkezik. A mondatok tárgyi jelentése itt sokadlagos, meghatározó viszont a stílusregiszter, az artikuláció akusztikai oldala és főleg a hallottak által kialakuló vizuális projekció. Az, hogy a jelenet hatását mennyire a hallottak érzéki vonatkozása jelenti, abból is észrevehető, hogy Turai, Gál és Ádám milyen sokáig néma marad, és hogy az első reakciók mennyire nem szemantikai természetűek. Ádám az artikuláció módjáról kezd el beszélni, Gál pedig azt a hatást sűríti egy metaforába, ami lényegében agyonsújtja őket: „Ez egy fejlövés.”¹⁹

Összefoglalva: a hangzásból fakadó atmoszféra és az ehhez kapcsolódó jelentérendszer mindenfajta külső szabályozás nélkül irányítja a dramaturgiai történéseket. A Turai által megírt betétdarab azért jó megoldás ezzel összefüggésben, mert az előadás keretében lehetőség nyílik a kontrollra, illetve a várható reakciókat is jobban ki lehet számolni. A második felvonás során a tudatos nyelvhasználat kerül előtérbe az akusztikai artikuláció háttérbe tolódása mellett. Turai „nyugodtan” idézi fel Annie előtt az előző este hallott jelenet kulcsszavait

¹⁹ Uo., 3.

abból a célból,²⁰ hogy visszafogja Annie affektálását. Később, mikor a két színész felismeri a drámai szituációt, Turai egész viselkedése arra irányul, hogy szabályozza az előadói hang által kondicionált érzelmi kitöréseket.

ALMÁDY: *agresszíven*: Én egy és mindenkorra kikérem magamnak, hogy...

TURAI: *erélyesen*: Csend. – Citrom.

ALMÁDY: *némán leül*.

[...]

TURAI: [...] Ön azt fogja most csinálni, amit én parancsolok.

ALMÁDY: Parancsol?

ANNIE: Hallgass! Igenis parancsol. Beszéljen, kérem. Ő akármit harsog, maga csak beszéljen.

ALMÁDY: Én harsogok? Az én pianómra ezt mondod?

TURAI: Tegye el a pianóját.²¹

A szabályozás folyamata a hangzás és szövegjelentés kapcsolatát módosítja, árnyalja. Az alábbi részlet azt szemlélteti, hogy a manipuláció nyelvi és hatalmi működése hogyan hat az előadói performatív viselkedésre; mindazonáltal összességében mégis a nyelvi, vagyis a verbális kommunikáció válik elsődlegessé.

ANNIE: [...] És már abban az első pillanatban megvolt az ötlete?

TURAI: Nem. Az ötletet maga adta.

ANNIE: Én?

TURAI: Igen. Én mindig a jót tételezem fel. Az első percben tényleg azt hittem, szerepet tanulnak. Később aztán rájöttem, hogy igazi.

ANNIE: Miből gondolta, hogy szerep?

TURAI: Olyan hamisan mondta. Meggyőződés nélkül. Különösen a szerelmi vallomást.

²⁰ Uo., 57.

²¹ Uo., 62–63, 64.

ANNIE: Mert nem szeretem. *Innen kezdve igen gyorsan.*

ALMÁDY: Nem szeretsz?

ANNIE: Nem.

ALMÁDY: Tehát hazudtál az éjjel.

ANNIE: Hazudtam.

ALMÁDY: Csak hogy megszabadulj.

ANNIE: Igen. Gyűlöllek.

ALMÁDY: Kígyó!

ANNIE: Meg tudnálak ölni!

ALMÁDY: *felzokog. Innen kezdve megint rendesen.*

TURAI: Állj! Elég! Még csak ez hiányzik! *Almádyhoz.* Figyelmeztetem, nekem aztán sírhat, én ezt direkt szeretem nézni.²²

Könnyen elképzelhető, sőt valószínű, hogy Turai hazudik ebben a szituációban, mindenestre ez rávilágít arra a sémára, amit a *Játék a kastélyban* színházi modellje közvetít. E szerint az ideális színházi működésben a hangzó hatásnak jelentős szerepe van a dramaturgiában, illetve a dramaturgiai szándék kirajzolódni látszik az artikuláció módjaiban is. Az is világossá válik e jelenetből, hogy nemcsak a szereplők közti viszonyok bonyolultak, hanem az egymással folytatott kommunikáció is rendkívül komplex. Ez először akkor villan fel, amikor Turai súg Annie-nak, hogyan közölje telefonbeszélgetésben a Titkárral a műsorváltozást.

TURAI: [...]: Nem! Akkor Sardou írta!

ANNIE: Pardon, most látom, hogy tévedtem. Nem Géraldy írta, hanem Sardou.

TURAI: Victorien Sardou!

ANNIE: Victorien Sardou. – Igen. – *Turaihoz.* Azt mondja, attól csak a Nórá-t ismeri.

TURAI: Jó. Ilyen ember kell nekünk.

ANNIE: *a telefonba:* Ilyen ember kell nekünk.

TURAI: Nem! Ez privát volt.

ANNIE: Privát volt! Pá édes!²³

A poén alapja itt az, hogy Annie nem tudja megkülönböztetni, hogy Turai mondatai közül melyik az instrukcióba illő kommentár, és mi az, amit súgott szerepként továbbítania kell. Vagyis ezen a ponton éppenséggel a hangzó formálás határozza meg a dramaturgiai jelentést, ahogyan a korábban idézett pillanatban is, mikor Ádám súg Almádynak a harmadik felvonásban, mindazonáltal ezek a példák a mű dramaturgiájában egyértelműen kivételként, az ideális színház (szükségszerűen komikus) zavaraként jelennek meg. A harmadik felvonás egésze a tökéletesnek beállított színházi működést mutatja be. A betétdarab mondatainak konnotációi egyértelműen meghatározzák a szövegmondás módját, és ezáltal szabályozzák az előadói hang performatív hatását, továbbá ki kell emelnünk a mondatok performatív erejét, a beszédaktusok pragmatikai jelentőségét. Így például a megírt szöveg képes Almády testét megöregíteni („ALMÁDY [...] Az én fiam ezredes? Ez borzasztóan öregíti az embert.”),²⁴ sőt férfiként taszítóvá tenni. („De nekem ilyet mondani? Hisz a közönség meg fog engem utálni!”)²⁵ Ugyanígy a mű végén ezt érzékelteti Gál és Turai dialógusa:

GÁL: Nagyon antipatikus alak. De ő kitűnően játsza.

TURAI: Mintha a testére írták volna.²⁶

A Turai által használt idióma rávilágít arra a sajátos írástechnikára, amely Molnár Ferenc drámáira oly jellemző, és amelyre a *Játék a kastélyban* is kitűnő példa. Ez abban reprezentálódik, hogy a mondatok hatása és dramaturgiai funkciója a színészek konkrét

²² Uo., 73–74.

²³ Uo., 70–71.

²⁴ Uo., 131.

²⁵ Uo., 130.

²⁶ Uo., 133.

testi jelenlétéből vagy a színpadi tevékenységéből vezethető le. Jelentés és jelenlét, szó és test, logos és physis itt tehát nagyon különleges kapcsolatban állnak egymással, amely sokkal komplexebb, mint ahogy az a színházi realizmus mindenkor testfelfogására vonatkozó általános sztereotípiákból következne. A beszédaktusok és a test kapcsolatát, illetve az előbbi hatását az utóbbira figyelhetjük meg a darab különböző jeleneteiben, így már nem érezzük véletlennek azt sem, hogy a második felvonás második felében Turai azt is manipulálni tudja a mondataival, hogy Gál mikor egyen,²⁷ és Ádám mikor könnyezzen.²⁸ Ez az abszolút nyelvi determináció azonban nem mindenhol érvényesül, hiszen a második felvonásban nem sokkal Turai szabályozó gesztusai után Ádám kis híján megöli magát. A harmadik felvonásban azonban újra a beszédaktus és a test közötti kapcsolatra, illetve e kettő egymásra hatására találunk jó példát. Így Turai ebben a jelenetben Annie bábjaira utal egy barack metonimikus áthallásával:

TURAI: Azt hiszi fiam, olyan könnyű egy tisztességes tárgyat találni, amelyik sima is, gömbölyű is, bársonyos is, illatos is, és amibe nem szabad beleharapni?²⁹

A jelenet szép színházi megoldása volt Marton László rendezése, ahol Almády Annie háta mögé rejtve fogta a kezében, és dicsérte a barackot, azt a benyomást keltve a betétdarabon belüli és az azon kívüli közön-

²⁷ TURAI: *Gálhoz, aki megint a reggelit piszkálja.* Mit csinálsz ott folyton? GÁL Megint próbáltam, de nem megy. Képtelen vagyok nyelni. Uo., 81.

²⁸ TURAI [...] Még, látom, van egy könny a szemedben, fiam. Töröld le és ez volt az utolsó. Igen? Uo., 84.

²⁹ Uo.

ség számára is, mintha a nő hátsóját simogatná.

A darab elemzése kapcsán rávilágítottunk arra, hogy milyen értelmezési lehetőségeket hordoz a testpoétikai eszköztár, továbbá mindez színházkulturális szempontból is érdekes lehet, hiszen a Vígszínház első három évtizedének színjátszási gyakorlatából kiindulva, nem tudjuk ezt a testpoétika-felfogást általános tendenciaként felfogni. Olyannyira nem, hogy még Molnár Ferenc életművén belül is jelentős eltérések mutatkoznak az egyes darabok vonatkozásában, így például *Az ördög*, *A testőr*, *a Marsall*, *a Riviéra* című művekben a testpoétika más-más módon és hangsúllyal érvényesül. Összességében elmondható, hogy a testiség dramaturgiai koncepciója ebben a szövegben szokatlanul strukturált módon jelenik meg, hovatovább megbontja a korszakra jellemző színházi realizmus a testpoétika kapcsán rögzített állításait, amely szerint a színész teste az előadás folyamatában áttetszővé csiszolandó felület, vagy legalábbis olyan akadály, amelynek leküzdése a színész elsőrendű feladatai közé tartozik.³⁰ A test spontán performatív hatása és a reflektált nyelvi működés között összetett és dinamikus viszony alakul ki a *Játék a kastélyban* szövegében, amely sokkal több előadói és elemzői lehetőséget kínál, mint eddig gondoltuk.

³⁰ KRICSFALUSI Beatrix, „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”, in KRICSFALUSI, *Ellenálló szövegek: A színház nem dramatikus megszakításai*, 31–56. (Budapest: Ráció Kiadó, 2015)

Bibliográfia

DE LAURETIS, Teresa. „A konok készítés”. Fordította RAGÓ Anett. *Metropolis* 3, 2. sz. (1999): 7–52.

KRICSFALUSI Beatrix. „Testek ritmikus mozgása a térben: Töredékek színház és testiség történetileg változó viszonyrendszeréhez”. In KRICSFALUSI Beatrix, *Ellenálló szövegek: A színház nem dramatikus megszakításai*, 31–56. Budapest: Ráció Kiadó, 2015.

MOLNÁR Ferenc. *Játék a kastélyban*. Budapest: Franklin Társulat, 1926.

MUNTAG Vince. „A szerző mint dramaturgiai alakzat”, *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 180–197.

MUNTAG Vince. „»Ez más hús, más vér, más agyvelő, más idegrendszer«: Az érzéki tapasztalatok viszonyalakító erejéről és a test performatív működéséről Molnár Ferenc *A testőr* című drámájában” In *Test-symposium tanulmánykötet: Válogatás a 2021-es Test-symposium konferencia-előadásaiból*, szerkesztette MOSZA Diána és TARNAI Csillag, 123–151. Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetségének Irodalomtudományi Osztálya, 2022.

A Nemzeti Színház balettbemutatói a Magyar Királyi Operaház megnyitása előtti utolsó években

UJVÁRI HEDVIG

A közép-európai régió komplexitása

A történetírás, a történeti kutatások a múlt feltárásakor elsősorban politikai, gazdasági és társadalmi vonatkozásokra fókuszálnak, kevesebb figyelem vetül azokra a területekre, amelyekről a klasszikus értelemben vett forrásokból alig nyerhető ki információ. A marginálisan vizsgált területekhez tartoznak többek között azok a kultúrtörténeti, kultúr-antropológiai szempontok, amelyek az egyes emberek, társadalmi csoportok mindennapjait befolyásolták, tudatára, életfelfogására, szellemi és esztétikai viszonyaira és mindennapi tevékenységeire hatással voltak („zones de silence”).¹

A kultúra komplex rendszere azt vizsgálja, hogyan lépnek interakcióba az élet legkülönbözőbb területeiről származó kódok. Az életmód teljessége felöleli az eszmék, gondolatok, ideológiák, magatartásformák, tárgyak, intézmények meglétét, de a kultúra történeti szemlélete lehetőséget ad arra is, hogy a politikai eseményeket a múlt szélesebb kontextusában vizsgálja. A tudatot tükröző területhez kapcsolódik többek között a szükségszerűen végzett munkafolyamat, azonban jellemzőbb képet adnak a tudatról az önkéntesen választott tevékenységek, például a szórakozási formák.

Clifford Geertz ennek feltérképezése kapcsán a „szoros leírást”, azaz a gazdasági, társadalmi, politikai és kulturális jelenségek egyidejű figyelembevételét ajánlja. A kultúra

komplexitásához, sokféle forrásaihoz azonban hozzátartozik az is, hogy a marginális, perifériára szorult jelenségeket szintén bevonja a feltárásba. Ebbe a „járulékos” vonalba illeszkedik a filozófia, az irodalmi szövegek, a művészi alkotások, s nem utolsósorban a mindennapi művészi szórakozás különféle formái, így az operett vagy a balett, mivel ezek is részei annak a szövetnek, amit kultúra alatt értünk.²

A szórakoztató színház nem tárható fel, nem értelmezhető a műfaj társadalmi-kulturális háttere, kontextusa figyelembevétele nélkül. Vizsgálódásunk esetében a társadalmi közeget a Monarchia polgársága jelentette, amelynek létrejötte és megerősödése a 18. század végétől együtt járt a városi lakosság bővülésével, gyors növekedésével. A polgárság alatt nem egy homogén, sokkal inkább egy heterogén társadalmi csoportot kell érteni, azonban közös bennük, hogy azonos vagy hasonló politikai, társadalmi és gazdasági célokat követtek. Mindez kihatott kulturális értelemben is, így az azonos kulturális kódokat mindannyian értették, azonos vagy hasonló gondolkodási mód, kulturális hatások, azonos befogadási módok, hasonló olvasási szokások, művészi és zenei ízlés jelentette a közös nevezőt. Mindez az analóg kulturális, illetve művészi, zenei tartalmak létrehozását is elősegítette.

A bécsi modernség számos közös vonást mutat a közép-európai modernséggel is: előbbi esetében a régió etnikai-kulturális befo-

¹ Moritz CSÁKY, *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu* (Wien: Hollitzer Verlag, 2021), 240.

² Clifford GEERTZ, *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994³), 7–43.

lyása, pluralitása határozta meg a köztudatot, valamint a kultúrát. Ez jól megmutatkozik a Monarchia városaiban is, például Zágráb, Krakkó, Budapest képzőművészetének, zenei életének összehasonlításában, amelynek az alapját a közös, befogadható zenei és irodalmi kód, a közös régió zenei és tematikus idézetgazdagsága képezte. A színpadon bemutatott nemzeti táncok (keringő, polka, csárdás, mazurka) mind olyan zenei jelzéssel bírtak, amelyekkel a hallgató azonosulni tudott, mivel megjelentette azt a közeget, amelyből származott.³

Régióon belül: a nemzeti táncjáték az intézményesülés irányában

A régióon belül a magyar polgárosodás folyamatát, a nemzeti függetlenség visszaszerzésére tett kísérleteket a megtorpanások és kompromisszumok jellemezték. Az anomáliák révén lassult, illetve gyakran elmentmondásossá vált az egyes művészeti ágak nemzeti jellegű fejlődése is. Míg a magyar nemzeti jellegű zeneművészet fejlődését Liszt és Erkel, majd Bartók és Kodály munkássága fémjelzi, addig a magyar táncművészet esetében ez a fejlődési ív nem érhető tetten. A magyar balettművészetnek nem voltak olyan kiemelkedő alkotói, akik a korabeli népies magyar mütáncokat a kor-sellemnek és ízlésének megfelelően magas művészi színvonalon balettszínpadra adaptálták volna, így a magyar balettművészet a 19. század utolsó évtizedeiben a bécsi mintát követte – ahol Mária Terézia férje, Lotharingiai Ferenc császár révén a francia nyelv és kultúra dominált –, csupán néhány nemzeti jellegű elem gazdagította a Csárdást és a Viórát,⁴ amelyek azon túl, hogy népies tár-

gyú librettókra épültek, eredeti néptáncbetéteket is tartalmaztak, s ezeket vidékről hozott autentikus táncosok adták elő.⁵

A nemzeti táncjáték szerepe, jelentősége kapcsán kiemelendő, hogy a nemzeti tánc-kultúra, a hazai táncművészet fejlesztése a 19. század első felében társadalmi igény volt, ugyanakkor a szabadságharc bukása, majd nyomában a Bach-korszak a művészeti törekvésekben is visszaesést eredményezett. A kiegyezést követően azonban a fellendülés jelei mutatkoztak: a nemzeti tánc-kultúra bemutatásának igénye egyre erőteljesebbé vált, a polgári társastánc-kultúra is egyre jobban terjedt, valamint az európai táncművészet vívmányai is éreztették hatásukat.⁶

A magyar balett élére 1847-ben azzal a céllal szerződtek Bécsből az olasz származású Campilli Frigyest (1820–1889), hogy bevezesse a rendszeres magyar balettképzést, megszervezze a színház balettkarát és fejlessze a balettrepertoárt. Campilli a bemutatott művek kiválasztásában a császárváros ízlését tekintette mérvadónak, így a nemzetközi balettrepertoárra, azaz a nyugat-európai romantikus darabokra, valamint saját koreográfiáira épített. A klasszikus balett népszerűsítése mellett a magyar táncjátékon

129, <https://doi.org/10.1556/6.2022.00004>; UJVÁRI Hedvig, „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: (Új Rómeó – Csárdás – Vióra)”, in *Médiatörténeti Mozaikok 2022*, szerk. PAÁL Vince, 41–72 (Budapest: Médiatudományi Intézet, 2023).

⁵ KÖRTVÉLYES Géza, „Balett és néptánc”, *Muzsika* 9, 2. sz. (1966): 34–35,

https://adt.arcanum.com/hu/view/Muzsika_1966/?pg=87&layout=s; MAÁ CZ László, „Rendszerváltások a magyar tánc-kultúrában”, in *Tánc-tudományi Tanulmányok* 16 (1990–91), szerk. MAÁ CZ László, 7–25 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992), 11.

⁶ Uo.

³ CSAKY, *Das kulturelle Gedächtnis...*, 123–129.

⁴ Hedvig UJVÁRI, „Before *The Wooden Prince*: Károly Szabados’s Ballet *Vióra* (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet”, *Studia Musicologica* 63, 1–2. sz. (2022): 111–

alapuló nemzeti balettkultúra fejlesztésére nem fordított figyelmet, ahogy a hazai táncosok képzésére sem, a társulatból kikoptak a férfi táncosok, viszont gyakran hívott meg neves külföldi művészeket.⁷ Mivel nem tudott kapcsolódni a népi-nemzeti hagyományokhoz, működése alatt nem jött létre a magyar táncgyományok és az idegen eredetű balett egymásra hatása, továbbá az arisztokrácia érdeklődését szolgálta ki, így heves támadások érték. Résztint ezért, valamint takarékosági megfontolásokból Ráday Gedeon 1858-ban megszüntette a balett önállóságát,⁸ amely ezt követően csupán operák balettbetéteként funkcionált. Campilli közel két évtizeden át nem készített egyetlen új balettet sem, csupán régi műveket újíttott fel, illetve operák számára készített koreográfiát.⁹

A két évtizednyi kihagyás után azonban rövid időn belül mindjárt három egész estés balettet is műsorra tűztek a Nemzeti Színházban: a *Coppéliát* (1877) hamarosan a *Sylvia* (1878), majd a *Naila* (1881) követte. A változás elsősorban az új intendáns, a Tisza

⁷ VÁLYI Rózszi, „Nemzeti táncgyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában”, in *A magyar balett történetéből*, szerk. VÁLYI Rózszi, 92–147 (Budapest: Művelt Nép, 1956), 142–145.

⁸ PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története II: Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*, Magyarország újabbkori történetének forrásai (Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938), 267–268.

⁹ TALLIÁN Tibor, „A Magyar Királyi Operaház”, in *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerk. GAJDÓ Tamás, 54–101 (Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001), 74; PÓNYAI Györgyi, „Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében”, in *Auróra: A magyar balett születése*, szerk. BÓLYA Anna Mária, 49–70 (MMA: MMKI, 2020).

Kálmán által kinevezett Podmaniczky Frigyes¹⁰ érdeme volt. Mivel ekkor már épült a Magyar Királyi Operaház, mind Podmaniczky, mind Campilli tisztában volt azzal, hogy annak megnyitását követően az opera mellett a balettnak is lényeges szerep jut majd a dalszínházban. Az új intézményvezető az uralkodó osztály szórakoztatását a vezető európai színházakhoz mérten kívánta megszervezni, így a császárváros mellett Párizs és Milánó társasági és kulturális élete is mintaként szolgált számára. A legújabb francia balettek¹¹ színrevitele is ezen törekvéseket szolgálta.¹²

Podmaniczky érdeme, hogy helyreállította a még Ráday alatt beszüntetett baletttagozatot, szorgalmazta – ugyancsak bécsi minta alapján – az önálló operaház szükségességét, illetve színpadra állította Delibes egész estés balettjeit. Az 1880-as évek elején volt azonban három további balett, a *Rococo*, a *Satanella* és a *Renaissance* bemutatója is, amelyeket szintén a bécsi siker nyomán játszottak Budapesten.¹³ Vályi szerint „Campilli az arisztokrácia körében feltűnt affektált történelmieskedő divatnak hódolva” állította

¹⁰ Podmaniczky Frigyes (1824–1907) politikus, író, a fővárosi közmunkatanács alelnöke, 1875 és 1886 között a Nemzeti Színház intendánsa.

¹¹ Leo Delibes balettjeinek recepciótörténetére, illetve a zeneszerző és Magyarország, többek között az Erkel családdal való baráti kapcsolatára jelen tanulmány nem tér ki.

¹² VÁLYI, „Nemzeti táncgyományaink...”, 144–145.

¹³ 1881 novemberében volt továbbá a Campilli koreografálta (zeneszerző: ismeretlen) egyfelvonásos *Kísértés* (máskor: *A kísértés*) című tündérballett bemutatója, amelyet a Nemzeti Színházban, illetve a budai Várszínházban csupán kilencszer játszottak, majd az Operaházban 1885/86-ban még négyszer tűzték műsorra. Lásd *Fővárosi Lapok*, 1881. november 6., 1504-.

színre a *Rococo* és a *Renaissance* című két új divertissement-t, „amelyben a régi korok táncait igyekszik feleleveníteni”, óriási sikerrel.¹⁴ Alább e három premier korabeli recepcióját vizsgálom bécsi és pesti periodikák alapján.

*Ballettbemutatók a Nemzeti Színházban
az 1880-as években:*

Rococo – Satanella – Renaissance

Rococo

Bécsben a *Rococo* című táncgyüleget 1876. október 31-én Boieldieu *Die weiße Frau* című operájával együtt tűzték műsorra.¹⁵ A divertissement, amely táncok „pikáns összeállítása”, most először került színre. A zenei válogatásban helyet kapott C. M. Weber *Aufforderung zum Tanze / Felhívás keringőre* című szerzeménye Berlioz hangszerelésében, a koreográfia Carl Telle¹⁶ munkája. Ezt követte a XIII. Lajosnak (1601–1643) tulajdonított *Gavotte*, amelyet Paul Taglioni¹⁷ állított színpadra, majd Liszt *Chromatikus galoppjára*

¹⁴ VÁLYI, „Nemzeti táncgyománnyaink...”, 144.

¹⁵ François-Adrien Boieldieu (1775–1834) a francia vígopera egyik legnagyobb mestere. A *La dame blanche* (A fehér asszony / A fehér nő) szövegét Walter Scott után Eugène Scribe írta. A darab ősbemutatója 1825. december 10-én volt Párizsban, majd 1826-ban Bécsben is műsorra tűzték.

¹⁶ Carl Telle (1826–1895) berlini születésű ballettmester, koreográfus, Filippo és Paul Taglioni-nál tanult, utóbbival érkezett 1859-ben Bécsbe, ahol 1890-ig különböző vezető pozíciókban dolgozott.

¹⁷ Paul Taglioni (1808, Bécs – 1884, Berlin) Filippo Taglioni fia, az idősebb Marie Taglioni testvére, az ifj. Marie Taglioni apja, a 19. század egyik meghatározó koreográfusa. Berlinben működött, de 1853 és 1873 között a Bécsi Udvari Operában is jelen volt vendégkoreográfusként.

Doppler Ferenc¹⁸ hangszerelésében ismét Telle készített koreográfiát. A recenzens szerint a legstílusosabb rész a Paul Taglioni által arranzsált *Gavotte* volt. „Összességében a divertissement nagyon kellemes képet nyújtott, és mivel a vegyes előadások divatba jöttek, biztosra vehetjük még többszöri ismétlését.”¹⁹

A *Neue Freie Presse* lelkesen írja, hogy az új operaházban²⁰ ismét műsorra tűzték a Bécsben korábbról már ismert játékosoperát, ami nagy öröm az idősebbek számára, de a fiatalabb, még nem teljesen „elwagneriasodott” generáció számára is. Rendkívül szórakoztató volt az előadás, a közönség hálásan fogadta. Az opera után egy „balett-töredéket adtak rokokó-stílusban”, amelyhez megfelelő zenét válogattak. A recenzens szintén a *Gavotte* előadását dicséri, a Weber-darab választását azonban nem tartja szerencsésnek, mivel nehezen ötvözhető a rokokó-ballettel.²¹

Budapesten a táncgyüleget először Gounod *Philemon és Baucis* című operájával együtt tűzték műsorra 1880. szeptember 11-én.²² (1. KÉP) A *Pesti Hirlap* szerint a közönség „bájos

¹⁸ Doppler Ferenc (1821–1883) osztrák–magyar fuvolaművész és zeneszerző, az 1830-as években került Pestre, előbb a Német (Pesti Városi), majd a Nemzeti Színházba. 1858-ban az Udvari Operához szerződött.

¹⁹ N. N., „Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1876. nov. 1., 9. A darab annyira sikeres volt, hogy két évtizeden át, 1896-ig (1889 és 1894 kivételével) szinte folyamatosan játszották, majd a századfordulót követően ismét műsorra tűzték (1908, 1909, 1912, 1914, 1919).

²⁰ Bécsben 1869-ben nyitotta meg kapuit a Wiener Hofoper.

²¹ N. N., „Hofoperntheater”, *Neue Freie Presse*, 1876. nov. 1., 6.

²² Lásd a *Fővárosi Lapok*ban közölt műsort. *Fővárosi Lapok*, 1880. szept. 11., 1030. Az előadásról azonnal nem, csak jóval később írtak néhány sorban a lapok.

zenéjű”, precízen betanított balettet láthatott, amelynek sikere a *Sylvia* és a *Coppélia* fogadtatásához mérhető.²³ Az előadás sikeréhez nagyban hozzájárult Coppini Zsófia is, akinek színpadi jelenléte, művészi ízléssel párosuló izomereje és technikai bravúrai teljesen lenyűgözték a közönséget.²⁴ Az *Ország-Világ* híradása szerint is a *Rococo* „egy bájos tánc-ciklus”, amelynek siker nem kismértékben a zenei összeállításában rejlik, mivel a klasszikus zeneirodalom remekeire, hangversenytermekben is gyakran játszott művekre épít.²⁵ A koreográfiákat Campilli készítette és tanította be.

A darab a Weber jegyezte és Berlioz hangszerelte *Felhívás keringőre* (1819) dallamaival indul, táncolják: Ferenczi Paula, Kürthi Hermina, Zsuzsanics Emília, Müller Katalin, Weiss Róza, Kürthy Anna, Gundard Augusztá, Himrer Gizella és a balettkar. Ezt követi a XIII. Lajosnak tulajdonított *Gavotte* 1630-ból

²³ „Színház és Művészet”, *Pesti Hirlap*, 1880. dec. 15., 3. A *Rococo* a bemutatót követően – 1890 és 1891 kivételével – folyamatosan a repertoár részét képezte 1903-ig.

²⁴ N. N., c. n., *Fővárosi Lapok*, 1880. okt. 8., 1143. Coppini egy hónappal a bemutató után, Weiner Júlia távozását követően kezdett fellépni a darabban, ő lett Pini Henrik párja többek között a *Komoly nagy kettősben* és a *Galopp cromatique*-ban. – Volt olyan vélemény is, mely szerint Weiner Júlia távozása indokolt volt, mivel prímabalerinaként nem tudta elnyerni a pesti közönség tetszését. N. N., c. n., *Pesti Hirlap*, 1880. okt. 3., 4. Annyi bizonyos, hogy közel két évtizede ismerhette a hazai közönség, mivel 1863-ban már fellépett a Nemzeti Színházban. Lásd „Nemzeti színház”, *Színházi Látcső*, 1863. aug. 27., [1].

²⁵ h. j., „Zene”, *Ország-Világ*, 1881. I. füzet, 22–23, 23. Részletes színlap: *Fővárosi Lapok*, 1880. szept. 30., 1108.

a balettkar előadásában,²⁶ majd a Delibes és Raff Joachim²⁷ által komponált *Nagy komoly kettőst* Weiner Julia és Pini Henrik mutatta be. A Boccherini *Menuette* (Az öt érzék) dallamaira készített koreográfiát ismét a nyolc balerina táncolta. A záró műsorszám Liszt *Galopp cromatique*-ja volt Doppler Ferenc átíratában, illetve a Weiner–Pini-páros előadásában.

Renaissance

Bécsben a *Renaissance* című táncegyveleg bemutatója 1879. november 28-án volt, együtt tűzték műsorra Boieldieu *Jean de Paris* (*Johann von Paris*)²⁸ című kétfelvonásos vígoperájával. A *Die Presse* kritikusa²⁹ hosszasan, két oldalon hat hasáb terjedelemben foglalkozik a dalművel, majd a tárca végén mindössze kilenc (!) sort szentel a divertissement-nak, amelyet a *Rococo* párjának nevez.³⁰ Sok képből és táncból áll,³¹ amelyeket

²⁶ Az *Ország-Világ* kiegészítésként még hozzáteszi, hogy a mű „Gavotte (v. Air) de Louis XIII. cím alatt 1870-ben tűnt föl. Mendel zenei lexikona tagadja ugyan, hogy XIII. Lajostól eredne s azt állítja, hogy a híres Ballet de la reine-ben foglaltatik”.

²⁷ Joseph Joachim Raff (1822–1882): svájci származású német zeneszerző és zenepedagógus.

²⁸ A *Párizsi János* ősbemutatója 1813. április 4-én volt Párizsban.

²⁹ Karl Eduard Schelle (1814–1882) zenekritikus, zenetudós, 1864-től a *Die Presse* zenei referense, Eduard Hanslick utódja.

³⁰ E. SCHELLE, „Oper”, *Die Presse*, 1879. nov. 30., 1–2.

³¹ A színlap szerint: Marche nuptiale (Gounod) – Ballabile – Allemande – Mazurka – Pas de deux – „Fackeltanz”, Polonaise (Chopin). Ugyanakkor a színlap nem ad semmi támpontot a koreográfus személyét illetően. A *Die Presse* szerint a táncbetéteket Pasquale Borri koreografálta, míg a *Neue Freie Presse*

Gounod *Marche Nuptiale* című műve vezet be, majd egy Chopin-polonézre koreografált fáklyatánc zár; utóbbi a jelmezekben Ignaz Brüll *Der Landfriede*³² című operájára emlékeztet. Összegzése szerint „egy vidám deszsert egy rosszul szervírozott főétel után”.³³

A *Renaissance* magyarországi bemutatója előtt a *Budapesti Hirlap* úgy harangozza be a táncegyveleget, hogy az „egyike a legfényesebbeknek, amelyeket valaha e színpadon előadtak”.³⁴ (2. KÉP) Köszönhető ez a korhű jelmezeknek, hiszen a reneszánsz korának „ragyogó öltözetei bűvös hatással vannak a nézőre”, továbbá a balerinák szépségének, táncuk könnyed bájának, valamint a változatos zenének, s mindez „a legszebb harmóniába olvad össze”.³⁵ A balett Coppini Zsófia köré épül. „Azok a kecses mozdulatok, ugrások, fordulások, forgások, bájos figurák féllábon, előre-hátra hajolva, nagy futamokban kerengve, lábujjhegyen pizzikátózva va-

szint „ezt a részben szórakoztató” *divertissement*-t Telle állította össze. Lásd N. N., „Im Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1879. nov. 27., 10; N. N., „Hofoperntheater”, *Neue Freie Presse*, 1879. nov. 29., 6.

³² Ignaz Brüll (1846–1907) osztrák zeneszerző és zongorista. A darab alapjául Eduard Bauernfeld azonos című vígjátéka szolgált, a librettót Salomon Hermann Mosenthal írta. Az ősbemutató 1877. október 4-én volt a Bécsi Udvari Operában. Szövegkönyv:

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.10667.o?st=gallery>.

³³ E. SCHELLE, „Oper”, *Die Presse*, 1879. nov. 30., 1–2. Hasonlóképp a darab rendezését dicséri: W-n., „Hofoperntheater”, *Morgen-Post*, 1879. nov. 29., [4]. A *divertissement* 1879. novemberre és 1882. decembere között 24-szer volt műsoron, majd 1883-ban és 1884-ben egyszer játszották, 1890-ben pedig végleg lekerült a repertoárról.

³⁴ - r -, „»Renaissance«,”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 8., 3.

³⁵ Uo.

lóban jogosulttá teszik művészetének e jellemzését: »A lábak zenéje«.»³⁶ A táncok közül kitűnik a Doppler jegyezte „ponnytánc”, amelyben Müller Katica „bohóc ruhába öltözve hosszú gyeplőn” hajt majd négy táncosnőt, és a jelenet „római kocsiversenyformán végződik”.³⁷ Az egyveleg zenei része Gounod (nászinduló, *Cinque Mars divertissement*), Wagner (a *Rienzi*ből a fegyvertánc), valamint Haydn és Chopin zenéjéből áll össze.

Campilli a *Rococo* sikere után néhány évvel állította színpadra ezt az újabb, ahhoz hasonló táncegyveleget.³⁸ A rendezői koncepció szerint egy látványosan feldíszített terembe Gounod nászindulójának (*Cinq Mars*) zenéjére egy fiatal fejedelmi pár vonul be, őket udvari násznép követi. A bevonulás után kezdetét veszi a mulatság, amelyben pásztorjáték, német tánc, fegyvertánc, nagy kettős (Coppini és Pini), színpompás csoportozatok kapnak helyet. A korhű és díszes jelmezekért, valamint az ötletes rendezésért nagyon hálás volt a közönség. A legzajosabb tetszésnyilvánítás a cirkuszi lovaglásra emlékeztető iskolalovaglás után következett, amelyben négy gyönyörű balerina „rózsaszín gyeplő szalagon kormányoztatva egy pajzán kis lovászmester, Müller Katica által, bájosan utánozzák a cirkuszbéli iskolalovakat”,³⁹ azaz a látványos lovagló jelenetben négy balerina a négy lovat, az ötödik pedig a kocsist jelenítette meg. Az ünnepséget a nagy és látványos fáklyatánc (Chopin: *Polonaise*) zárta, melyet harminc pár adott elő húsz fáklyás

³⁶ Uo. Coppini virtuozitását más laptárs is kiemelte, például N. N., „Nemzeti Színház”, *Pesti Napló*, 1883. márc. 9., [2].

³⁷ - r -, „»Renaissance«...”, 3.

³⁸ A darab zenéjét Doppler Ferenc udvari karmester állította össze, aki azonban betegsége miatt nem lehetett jelen a bemutáson. N. N., „Doppler Ferenc”, *Pesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 11.

³⁹ - gh -, „Kettős premiére a nemzeti színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

apród és lovag kíséretében, a balettkar a színtanoda növendékeivel egészült ki.⁴⁰ Az ilyen méretű látványosságok bemutatásához azonban a Nemzeti Színház színpada kicsinynek bizonyult.⁴¹

A közönség ugyan élvezte a színpompás látványosságot, de a kritikusok a divertissement zenei részét elmarasztalták és eszmei hiányosságait is felrótták. Noha az új darab a *Rococo* mintájára készült, azzal azonban csak külsőségeiben képes lépést tartani, zenéjét tekintve nem ér fel hozzá, annak csak gyenge párja, egy „banális egyveleg”, még akkor is, ha Gounod mellett Delibes egy polkája és Haydn-melódiák is helyet kaptak benne nyolc kis hegedűs növendék előadásában.⁴²

Campilli a táncegyveleget ugyan „elég ügyesen, de összhangtalan halmazban” állította össze, és ugyanez mondható el a zenéről is, amely Doppler Ferenc munkája. A darab látványos, „sok érdekes és sok ízetlen” résszel. Cselekménye abban merül ki, hogy egy fiatal naspár előtt táncol, hódol a vendégserg. A különböző táncok kapcsán a *Fővárosi Lapok* recenzense úgy véli, hogy a csatár- és fegyvertánc „kellemetlen kardcsatogtatással és banális zenével” elevenedik meg a színpadon. A lovas tánc visszatetszést váltott ki belőle, elítéli a táncszínpadon megjelenő markáns cirkuszi elemeket, mivel ezáltal a balett eltávolodik a „szobrászat költőiségétől – egész az istállóig”. Ugyanakkor elismeri, hogy a látvány kiváltotta hatás nem maradt el, a jelenet közönségsikert aratott. Emellett kiemelte Coppini Zsófia művészetét, a pásztorjátékban és a kettősben alkalma nyílt megmutatni „a tánc igazi szépsé-

⁴⁰ Carlo, „Opera és hangverseny”, *Magyarország és a Nagyvilág*, 1883. márc. 18., 171–174., 173–174.

⁴¹ - gh -, „Kettős premiére a nemzeti színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

⁴² N. N., „A nemzeti színház [...]”, *Nemzet*, 1883. március 9., [3].

gét”. Noha a darab egy Chopin-polonévre koreografált nagy fáklyatánccal zárul, a darab költőiségét sikerült „a trombiták harsogó nyelvén eldurvítani s a hosszadalmasság által monotonná tenni”. A táncmű mozgalmas, rengeteg szereplőt vonultat fel, látványvilága, főleg a díszes reneszánsz jelmezek révén pazar, „van takabarkaság, jókedv, vaskos zenei ollapotrida – csak lélek és költészet nincs”. A látottak alapján a színpadi tánc felemelő, léleknemesítő funkcióját elsikkadni véli, mivel a *Rococót* még átható mértékletesség már a múlté, a mai balett „nagyon kacér és nagyon eszmétlen kezd lenni”.⁴³

A *Pesti Hirlap* zenei referense hasonló véleményt fogalmaz meg, a Nemzeti Színházzal szemben támasztott alapvető esztétikai, művészi szempontokat kéri számon a színpadra állított darabok kapcsán. A premier nyomán éles kritikájának ad hangot, mivel „a nemzeti színháznak nem az a feladata, hogy föltétlenül hódoljon a közönség ízlésének, hanem hogy annak irányt adni törekedjék”.⁴⁴ Ennek alapján a *Renaissance* bemutatása hibás döntésnek bizonyult, mivel nem tett eleget az esztétikai-művészi elvárásoknak, ráadásul a színrevitele is tetemes anyagi ráfordítást igényelt: „Olyan üres hiábavalóság, a minő ez a tánc-, és zene-egyveleg, régen nem került a nemzeti színpadra, és megbocsáthatatlan tékozlás az igazgatóság részéről, hogy ezt olyan pazar fényvel állította ki, a minővel nemcsak egyetlen ballet, de még opera is alig van nálunk kiállítva.”⁴⁵

A premiért követően a darabot folyamatosan játszották, hatszor tűzték műsorra a Nemzeti Színházban, majd 1884. október 25-

⁴³ N. N., „»Orpheus« és a »Renaissance«”, *Fővárosi Lapok*, 1883. márc. 8., 364.

⁴⁴ - k -, „Két bemutató. »Orpheus« és »Renaissance«”, *Pesti Hirlap*, 1883. márc. 9., 4.

⁴⁵ Uo.

től átkerült az Operaházba, ahol két éven át volt a repertoár része.⁴⁶

Több évtizedes késésben: a Satanella

A *Satanella*⁴⁷ az 1852. évi berlini ősbemutatót követően hamarosan megjelent Bécsben is, Paul Taglioni ezzel a balettel debütált koreográfusként a Kärntnertheaterben⁴⁸ 1853. január 11-én. A főszerepeket lánya, Marie Taglioni, illetve Charles Müller táncolta.⁴⁹ A bemutatón a császári pár is megjelent.⁵⁰

A balettről, a berlini művészek vendégjátékáról sokat írt a bécsi sajtó, amely a következő négy szempontot taglalja: a vendégművészek produkciója, tánctudása, a díszletek, technikai elemek újszerűsége, a cselekmény hiányosságai, valamint a zenei hatás.

⁴⁶ 1886 októberéig tizenegyszer adták, majd a következő évben kétszer. 1887. november 5-én új betanulásban játszották, végül Gustav Mahler idejében lekerült a műsorról.

⁴⁷ Librettó: https://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsboo058343_00001.html?prox=true&phone=true&ngram=true&context=satanella&fulltext=satanella&mode=simple.

⁴⁸ Theater am Kärntner, Kärntnertheater (régiesebb írásmódban: Theater am Kärnthnerthore, Kärnthnerthortheater), a Wiener Staatsoper elődje.

⁴⁹ A hírt bécsi forrásokra hivatkozva pesti lapok is lehozták: kiemelték, hogy nagy gondot fordítanak a darab díszleteire, melyek „meglepő szépségűek” lesznek vízeséssel, nappal, holddal, tűzijátékkal. N. N., „Művészeti újdonságok”, *Budapesti Visszhang*, 1853. jan. 13., [2]. Charles Müller (1828–1907) 1853 és 1856 között rendszeresen vendégszerepelt az ifjabb Marie Taglionival Bécsben Paul Taglioni darabjaiban.

⁵⁰ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«...], *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 12., 33–34.

A *Die Presse* szerint a balett bemutatója eseményszámba ment. Hosszas előkészületek, majd számtalan hátráltató tényező után végre színpadra állították Bécsben is ezt a koreográfiájában és technikai kivitelezése szempontjából is figyelemre méltó produkciót.⁵¹ Tették mindezt olyan átgondolt, finom ízléssel, amely a bécsi közönséget is meglepte.⁵² A lap zenekritikusa szerint a *Satanella* a balett-történetben mérföldkövet jelent, mivel a természettudományos eredmények gyakorlati alkalmazására került sor, a fizika mint segédtudomány segítségével lehet az előadóművészet több ága, többek között az opera, a balett, a tündérmese számára. Ebben a folyamatban Paul Taglioniak úttörő szerep jutott,⁵³ így a bemutató kulcsfigurái nem a tehetséges és fiatal táncosok, hanem minden kétséget kizáróan a koreográfus-balettmester. A darab színrevitele, innovatív ötletei, a díszlet újszerű és ízléses funkciója, végül a gépek, mechanikus eszközök, az elektromágnesesség meglepő alkalmazása példátlanok mondható.⁵⁴ A balettben felvonultatott műszaki, technikai, kémiai megoldások bámulatosak, kivitelezésük precíz, némely esetben azonban a színpad szűkösnek bizonyult,⁵⁵ noha igyekeztek ma-

⁵¹ N. N., „Hofoperntheater”, *Die Presse*, 1853. jan. 12., [3].

⁵² A darabot 1879-ig minden évben adták, majd 1899-ig még többször (1881, 1884, 1888, 1891, 1892, 1896, 1897) műsorra tűzték.

⁵³ N. N., „Tagesneuigkeiten”, *Die Presse*, 1853. jan. 14., [3]. A cikk hosszasan magyarázza a balettben alkalmazott látványosságok természettudományos hátterét, a készülékek működésének a fizikára visszavezethető alapjait.

⁵⁴ N. N., „Hofoperntheater...”, [3].

⁵⁵ N. N., »Satanella«, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 14., [1–2].

ximálisan kihasználni a rendelkezésre álló teret.⁵⁶

A táncmű semmi kívánnivalót nem hagyott, minden jelenet nyújtott valamilyen meglepetést, ami Taglioni tehetségének újabb megnyilvánulása. A darab kiállítása, a jelmezek és díszletek ízlésesek és rendkívül látványosak, utóbbiak művészi igénnyel megfestettek, a közreműködők minden elismerést megérdemelnek.⁵⁷ A legmegkapóbb talán az utolsó kép, egy gyönyörű kert, elől hatalmas szökőkúttal, élőszobrokkal, gyöngyöző víz-sugarakkal, habléányokkal, s mindezt holdfény ragyogja be. A meseszerű, varázslatos látvány percekig tartó tapsviharba torkollott. A bécsi bemutató sikeréért köszönet illeti Taglioni mellett a díszlettervezőket: Brioschi és Joachimovich alkotta a második kép kertjét,⁵⁸ míg a zárókép Lehmann⁵⁹ ízléses és finom munkája. (3–4. KÉP) Köszönet jár Holbein⁶⁰ igazgatónak is, aki a balett színreviteléhez megfelelő háttérrel biztosított, így a darab a Kärntnertortheater legjobb produkciói közé sorolható.⁶¹

A *Die Presse* recenzense szerint a darab középpontjában Marie Taglioni áll, aki elbűvölő megjelenése, mozgásának gyermeki, természetes bája, tökéletes technikája révén bizonyára nagy jövő elé néz. Egy ilyen partnernő mellett szinte művészet érvényesülni,

⁵⁶ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«...“], 33–34.

⁵⁷ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁵⁸ Carlo Brioschi (1826, Milánó – 1895, Bécs) színházi díszletfestő. Joachimovich, valójában Theodor Jachimowicz (1800–1889): lengyel–ukrán származású színházi díszletfestő.

⁵⁹ Moritz Lehmann (1819, Drezda – 1877, Budapest) színházi díszletfestő, színházigazgató.

⁶⁰ Franz Ignaz von Holbein (1779–1855) 1853-ig állt a Bécsi Udvari Opera élén, őt március 1-jével Julius Cornet (1793–1860) váltotta.

⁶¹ N. N., „Theater“, *Fremden-Blatt*, 1853. jan. 12., [4].

de Müllernek ez sikerült szerencsés külső adottságai, ritka tehetsége és Paul Taglioni kiváló képzésének köszönhetően.⁶² Taglioni-ban megvan az erő, a technikai tudás, de teljesítményében leginkább a gyermeki jelleg, az ehhez társuló naiv báj és pajkosság a legszembetűnőbb. Minden ördögi cselekedete annyira csintalan, hogy nem is a vígjátékot, hanem egy eleven gyerek nyüzsgését, a belőle áradó jókedvet juttatja eszünkbe, és mi lehet vonzóbb, bájosabb egy gyereknél? – kérdezi a referens. Marie Taglioni színpadi megjelenésében, táncában a megtestesült elegancia és finomság, és ehhez nagyszerű teljesítmény társul. Mivel fiatal, még sok-sok gyakorlásra és tanulásra van szüksége. Ugyan nem kész táncos, de benne van a lehetőség, hogy felérjen a balettművészet legmagasabb fokára.

Az *Ost-Deutsche Post* szerint Marie Taglioni igazolta a felfokozott várakozást: fiatal, szépsége mellett rendkívüli testi adottságokkal van megáldva, művészileg magas szinten áll. Balett-technikája nem annyira káprázatos, de letisztult, és amit prezentál az a legmesszemenőig kielégítő. Minden ugrást, technikai elemet meg tud jeleníteni, hiszen erő és lendület is társul hozzá, de ezeket nem külön-külön, hanem összefüggésében, esztétikailag egy egészként értelmezi. A legnehezebb technikai elemeket is látszólag könnyedén kivitelezi, az eredményt pedig bájjal, ízléssel és biztonsággal tárja a nézők elé, s ez a művészet diadala. A mimikai játék terén tudna még fejlődni. A *Satanellá*-ban nyújtott teljesítménye alapján egyértelmű, hogy ebben a szerepben csupán az incselkedő-mosolygós oldalát kellett megmutatnia, ami egész lényéhez a legtermészetesebben illeszkedik, így teljes művészi alkatáról nem lehet véleményt formálni.⁶³ A *Humorist* is hasonlóképp látja: Taglioni kedves jelenség, néhány elegáns táncban na-

⁶² N. N., „Hofoperntheater...“, [3].

⁶³ N. N., »Satanella...«, [1–2].

gyon ügyes, de összességében nem bravúros, és táncának művészi jellege ezen az estén semmi újszerűt nem mutatott. De lehet, hogy csupán Satanella szerepe erre nem kínált neki alkalmat.⁶⁴ Marie Taglioni technikai tudását elmarasztaló véleményt szinte alig találni, csupán egy helyütt olvasható, hogy mivel rendkívül bájos jelenség, emiatt talán elsiklik, hogy technikája nem hajszálpontosan kidolgozott.⁶⁵

Marie Taglioni párja, Charles Müller ügyes táncos, férfias színpadi megjelenéssel.⁶⁶ Szerepét teli pajkossággal, bájjal formálta meg, a zavarba ejtő helyzeteket ugyanúgy, mint a kalandjait. Mimikája, táncstudása nagyszerű, noha utóbbi még magasabb képzést is elbír, de fiatalsága és egész megjelenése által méltó partnere Taglioniinak.⁶⁷ Müller fordulatot hozott a férfitáncos kapcsolatos nézetek terén, nem utolsósorban végre férfi táncost lehetett látni a színpadon. Produkciója könnyed és elegáns, ugrásai rugalmasak, kivitelezésük átgondolt és biztonságos, rendelkezik egy groteszk táncos eszköztárával, emellett mimikusi képességeknek sincs híján. Mindezt a közönség is nagyban értékelte.⁶⁸

A legtöbb, eddig idézett bécsi lap nem feltétlenül fogalmazott meg elmarasztaló

⁶⁴ N. N., „Theater von gestern. K. k. Hofopertheater“, *Der Humorist*, 1853. jan. 12., 36. A berlini művészek vendéjjátékának előrehaladtával azonban tíz nap múlva Marie Taglioniit hosszan dicsérő írás jelenik meg ugyanitt. M. G. Saphir, „Marie Taglioni und »Satanella«“, *Der Humorist*, 1853. jan. 22., 69.

⁶⁵ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur“, *Österreichische Illustrierte Zeitung*, 1853. jan. 24., 663.

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«“...], 33–34.

⁶⁸ N. N., „Kunst und Literatur“, *Die Presse*, 1853. jan. 15., [5–6]. Hasonlóképp látta az *Ost-Deutsche Post* kritikusa is, N. N., »Satanella...«, [1–2].

véleményt a balettel kapcsolatban, sokkal inkább az újdonság varázsát, a nagyszerű látványelemeket és a vendégművészek parádés produkcióját emelik ki. Néhány újság, főleg az *Ost-Deutsche Post* – a darab érdeimei mellett – több cikkében is rámutat a cselekményszövés hiányosságaira.

A balett cselekménye röviden: Carlo, a lump diák jegyesének intelmei ellenére enged a különböző alakokban kísértő női sátánka csábításának, és elmegy egy álarcosbálba mulatozni, ahol az ördög áldozatául esik. Az elkárkozás mellett még jegyesét is elveszíti.

A *Wiener Zeitung* recenzense szerint a balettben fantasztikum, alvilági és evilági alakok keverednek.⁶⁹ A *Der Humorist* úgy ítéli, hogy ebben a balettben túl sok a látványosság, a kísértet, a láng, a tűz, a víz, viszont annál kevesebb az eleven ötlet, az ebből érdekesen kiinduló cselekmény, és legkevesbé érhető tetten a költészet. A szem azonban sokat érzékel, a *mise en scène* kiváló, a darab kiállítása csillogó, és részben ízléses is.⁷⁰ Az *Ost-Deutsche Post* szerint a balett cselekménye szegényes, túlbujánzanak a pantomimes részek (első és utolsó kép) a koreográfia ellenében.⁷¹ Azonban nemcsak a koreográfia szűkre szabott a háromórás, három felvonásra és négy képre tagolt előadásban, hanem csoportozatokban sem bővelkedik a mű, ami főleg a középső báljelenetben feltűnő.⁷² Ez a második kép, a bál alapvetően a balettkar számára jelent feladatot, az egész egy *divertissement*.⁷³ Sok volt a táncöredék, kis keringő, némi polka, de semmi egység, semmi kerek egész. A balettkar tervszerűtlen jelenléte csak háttérként szolgált, ami a

⁶⁹ N. N., [„Das langerwartete Ballet »Satanella«“...], 33–34.

⁷⁰ N. N., „Theater von gestern“, *Der Humorist*, 1853. jan. 12., 36.

⁷¹ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁷² Uo.

⁷³ N. N., „Theater...“, [4].

darab legszembetűnőbb hibájának mondható – véli a recenzens. Ennek lesz hozadéka a nézői érdeklődés lankadása a második felvonásban, amelyben csupán két *pas de deux* és egy kissé hosszúra nyúlt *pas de trois* említésre méltó.⁷⁴ A csoportozatok közül az első felvonás utolsó képe és a darab végén a szökőkútjelenet keltett jó benyomást.⁷⁵ A lap értékelése szerint a balett nem váltott ki túl nagy lelkesedést, legalábbis a túlfűtött várakozásoknak nem felelt meg, azonban a nem feltétlenül fantáziadús darabot a pazar kiállítás és a vakítóan szép zárókép díszlete megmentette. A két vendégművész nagyszerű teljesítményéhez, amelyet a közönség is méltányolt, semmi kétség nem férhet.⁷⁶ Állítását néhány nap múlva megismétli: noha a balett értékéről különböző véleménnyel lehet lenni, nem vitatható annak nagyszerű és izléses kiállítása, Marie Taglioni bája és kellemes megjelenése, valamint Charles Müller ereje és ügyessége.⁷⁷

Más laptárs is osztja az *Ost-Deutsche Post* nézeteit a darab pompás kiállítását és sovány cselekményét illetően, de tovább megy, és a balettet a korabeli közönségigény, illetve recepcióesztétika szempontjából mérlegeli. Véleménye a balettszerzők szempontjából kedvező, viszont a befogadók kulturális horizontját tekintve lenéző. Úgy véli, a *Satanella* az igazi balett fogalmához sokkal közelebb áll, mint ebben a műfajban a legtöbb alkotás. Ugyanakkor a Kärntnertortheater közönsége nem fárasztja magát esztétikai kérdésekkel, a nézők sokkal jobban szeretik a kézzelfogható dolgokat,

⁷⁴ N. N., »Satanella...«, [1–2].

⁷⁵ Uo.

⁷⁶ N. N., „Kärntnerthor-Theater“, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 12., [3].

⁷⁷ N. N., „Plaudereien“, *Ost-Deutsche Post*, 1853. jan. 16., 1.

így számukra ez a darab akár túl emelkedettnek is tűnhet.⁷⁸

A balett zenéjéről esik a legkevesebb szó a bírálatokban. Volt recenzens, aki a magával ragadó látvány miatt az ezzel kapcsolatos véleményét egy szóba sűrítette: a darab zenéje „elhanyagolható”, viszont a látvány anynyira bőséges, hogy a szemet teljesen igénybe veszi.⁷⁹ A balett zeneszerzői tisztában voltak a „nem éppen irigylésre méltó képességeikkel”, így leginkább a célszerűség lebegett a szemük előtt a magasabb esztétikai célok megragadása helyett. A középpontba a táncosokat helyezték, nekik akartak megfelelő ritmust, lelkesítő motívumokat kreálni. A zene sötét tónusaival csak ritkán éltek, esetenként a nyitányban (d-mollban, ami a *Don Giovanni* óta az alvilág megjelenítésének legkedveltebb színe), illetve a záróképben.⁸⁰ Az elvétve olvasható pozitív értékelés szerint a zene tetszetős, élénk, sőt néhány helyen, például a báljelenet elején meghaladja az átlag balettzene szintjét.⁸¹

Budapesten a darabot három évtizeddel (!) később, 1882-ben tűzték műsorra, a koreográfiát Campilli készítette.⁸² A darabválasztás kifejezetten előnytelen volt, mivel a cselekménye már harminc évvel azelőtt sem volt újszerű, ahogy a zenéje sem, Delibes három balettje után pedig még inkább korsze-

⁷⁸ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur...“, 663. A balett műfajával kapcsolatos értelmezésekhez, elvárásokhoz lásd továbbá N. N., „Allerlei Kritik“, *Der Humorist*, 1853. jan. 13., 38–39. 39.

⁷⁹ L. J. S., „Theater, Kunst und Literatur...“, 663.

⁸⁰ c. n., *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 13., 11. sz., 37–38.

⁸¹ *Wiener Zeitung*, Lokalblatt der WZ, 1853. jan. 12.

⁸² Az Operaházban az egész balettet 1886-ban ötször játszották, majd 1888-ban egyszer, a második felvonást azonban 1885 és 1889 között rendszeresen műsorra tűzték.

rútlennek hatott. A premierrel kapcsolatos beszámolóban ez nagyon kiütközik, legmarkánsabban a balettzenével kapcsolatos negatívumok vannak jelen, ugyanakkor a harminc évvel azelőtt bombasztikus hatással bíró látványelemek már mérsékeltebb hatást váltottak ki a 19. század vége felé. A címszereplő páros, Coppini és Pini sem gyakorolt a nézőkre akkora hatást, mint Taglioni és Müller Bécsben.

1882 őszén már lehetett tudni, hogy megkezdődtek a próbák, viszont az egész estés darabot jelentősen megrövidítették, mivel egy két- vagy háromfelvonásos vígoperával kívánták összekapcsolni.⁸³ A bemutatóra 1882. november 9-én került sor a Nemzeti Színházban, a *Philemon és Baucis* után.⁸⁴

A történések fő mozgatórugója egy sátnalány, aki különféle mesterkedésekkel megbabonáz és megront egy ifjút, elszakítja jegyesétől, aki végül másé lesz. Részletesen: Montenero gróf leányát, Berthát és a kissé kényelmes Carlo diákot egymásnak szánja. A vőlegényjelölt azonban egy mulatságban elkártyázza minden pénzét, sőt még adósságba is keveredik Stefanónál, a katonatisztnél, aki visszaköveteli a kölcsönt. Mivel Carlo nem tud fizetni, közelgő házasságával hitegeti a tisztet. Varázserővel bíró könyve sem segít rajta, éppen a varázsigt tartalmazó lapja hiányzik, Satanella tépte ki. A színen megjelenik a gróf és a leánya, Stefano sok sikert kíván Carlónak a jegyeséhez. A következő jelenetben egy vidám társaság látható Carlo szobájában, akit egy álarcosbálba akarnak elvinni. Közben ismét megjelenik a gróf, aki a mulatozó társaság láttán haragra

⁸³ N. N., „A nemzeti színházból”, *Pesti Hirlap*, 1882. szept. 10., 2. melléklet.

⁸⁴ Szereposztás: Coppini (Satanella), Montenero gróf (Réthey L.), Berta, a lánya (Huszarek P.), Carlo, unokaöccse (Pini), Stefano, tiszt (Campilli), Sátán (Weisz Róza), Szolga (Szirmai). Lásd *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 9., 1604.

gerjed, és felbontottnak tekinti a jegyességet. Carlo magába roskad. Ekkor lép (vagy inkább ugrik) színre egy Mephistót ábrázoló képből a bájos és csábító ördöglány, Satanella, aki ráveszi Carlót, hogy menjen el a bálba.

A második kép helyszíne immár a multság, egy gazdagon díszített kert. Carlón kívül ott van Satanella, majd a gróf, Bertha, valamint Stefano is megérkezik, természetesen mindenki álarcban. Satanellát és a Stefano oldalán mutatkozó Berthát viszont könnyen össze lehet cserélni, így a két ifjú összeszólalkozik.

A harmadik kép ismét Carlo szobájában játszódik. Megjelenik Satanella, hogy Stefanónak álcázva megküzdjön Carlóval, a diák megsebesíti, majd az ágyra rogy. Ekkor Carlo legnagyobb csodálatára megjelenik az igazi Stefano, majd a gróf és Bertha is. A gróf azonban nem tudja mire vélni Carlo nyugtalanságát, aki a lefüggönyözött ágyat rejtegeti. Stefano félrelöki Carlót, majd a függöny mögött megpillantják Satanellát nem szokványos öltözetben. Miután a gróf, Bertha és Stefano távozik, Carlo magára marad Satanellával, aki erőre kap, s csábító táncba kezd. Közben a szobában található tárgyak is életre kelnek, tűzlángok közepette a kandelából, a bútorokból ördögök bújnak elő, majd a falon függő képkeretekből kilép a sátán. A jelenet vad ösztánccal zárul.

A negyedik kép helyszíne egy gyönyörű tündérgert, közepén nimfák övezte szökőkút áll, Carlo és Satanella látható. Az idillt mennydörgés zavarja meg, a színpad hátsó részében Bertha és Stefano jelenik meg eljegyzésük pillanatában. Carlo ezt látva ráébred a valóságra és a földre rogy.⁸⁵

A címszerepet alakító Coppinire sok feladat hárult, jelenetenként kellett jelmezt cserélnie. Előadása hibátlan volt, a legnagyobb hatást a második felvonás nagy kerिंगőjében érte el, a „ballet-bravour egész hal-

⁸⁵ N. N., „Satanella. Esményi ballet négy képben”, *Pesti Hirlap*, 1882. nov. 10., 4.

mazával hatott”.⁸⁶ A darabot már csak Coppini Zsófia miatt is érdemes volt műsorra tűzni, mivel tánctudását és művészi sokoldalúságát ebben a darabban tudta eddig leginkább megmutatni – jegyezte meg a *Fővárosi Lapok* recenziója.⁸⁷

Coppini „óriási bravúrral lejtette végig a címszerepet”, a fiatal magántáncosnők közül pedig Müller Katalin és Ferenczy Paula emelkedett ki,⁸⁸ mindketten egy ördöglány kisebb szerepében tűntek fel. A férfi szólista, Pini „is tűrhető volt addig, míg talpa közel volt a színpadhoz, de mihelyst szokott cirkusba való ugrásai közepette a levegőbe kezdett bokázni, oda volt minden illúzió”.⁸⁹

A balett érdemei közé sorolható, hogy sok és változatos táncot vonultat fel, a balettkar kitűnő, pompások a jelmezek, jól elrendezettek a csoportozatok, a nézők szeme szinte káprázik. Campilli elismerést érdemel azért is, mert a szűk színpadi adottságok ellenére képes volt színre vinni a produkciót. A recenzió kiemeli a második kép csokorke-ringőjét, amit a közönség megismételtett.⁹⁰

A rendezés nem szűkölködött ötletes, látványos jelenetekben: ilyen volt többek között „a magában járó terített asztal, a magában föltáruló szekrény, a gyümölcskosárból kiugró ördögöcske, a párbaj kardok szikrázása, a nagy fehér márvány szökőkút valóságos vízsugarakkal s fehér élő szobrokkal egy szép kertben”.⁹¹ Tetszetős volt a nagy bokréta-tánc, amelyben minden lány kezében két nagy, piros bokréta volt, s ezekkel a levegő-

ben ábrákat formáltak.⁹² Egy hét múlva még egy apró ötlettel gazdagodott a bokréta-tánc: a balerinák a kezükben tartott piros-fehér bokréta-kból a levegőben az »Éljen a haza« feliratot formálták meg, minek következtében a közönség a jelenet többszöri megismétlését követelte.⁹³

A balett hossza kapcsán felmerül a javaslat, hogy mivel a darab egymaga annyira hosszú, „sokkal rövidebb »lever de rideau«-ról⁹⁴ kell gondoskodni”.⁹⁵ Ezt más lap is kifejezésre juttatta: mivel a balett bizonyára „vonzerővel fog bírni”, nem ártana át gondolni a műsorpolitikát a hosszúra nyúlt, este 11 óráig tartó előadás miatt.⁹⁶

A darabbal kapcsolatos ellenérzések igazából a balettzene kapcsán csúcsosodtak ki. Volt, ahol ez finomabban jutott kifejezésre, azaz annyit írt a recenzió, hogy fény, látvány, találó rendezés jellemzi az előadást, azonban a zenéje csupán ügyességet és rutint megvillantó „kapellmeisteri zene”, amely nem hasonlítható a kiemelkedő Delibes-hez, s „meséje is nagyon novellisztikus szövedékű”.⁹⁷ Látvány, színpadi pompa, ötletgazdagság terén a *Nemzet* referense is osztja a *Fővárosi Lapok* kritikusanak véleményét, ugyanakkor a balett zenei részének hiányosságairól nem finomkodva ír: a Delibes balettzenejéhez szokott közönség számára Peter Ludwig Hertel muzsikája kifejezetten „durva és ízléstelen”, de a ritmikus szöveg, a sok látványosság és a koreográfia képes javítani ezen. A *Satanella* olyan balettzene, „melyhez semmi köze a fülnek, de annál több a szemnek”.⁹⁸ A kritika részéről a *Satanellá-*

⁸⁶ N. N., „»Satanella«”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 10., 1608.

⁸⁷ N. N., „»Satanella«”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 11., 1614.

⁸⁸ N. N., „Nemzeti színház”, *Nemzet*, 1882. nov. 10., [3]. A napilapokban közölt színlapok nem említik őket, illetve szerepeiket.

⁸⁹ Uo.

⁹⁰ Uo.

⁹¹ N. N., „»Satanella«...”, 1614.

⁹² N. N., „»Satanella«...”, 1608.

⁹³ N. N., „A »Satanella [...]”, *Fővárosi Lapok*, 1882. nov. 18., 1651.

⁹⁴ Fügönylehúzás, azaz rövidebb szüneteket kellene tartani.

⁹⁵ N. N., „Nemzeti színház...”, [3].

⁹⁶ N. N., „»Satanella«...”, 1614.

⁹⁷ Uo.

⁹⁸ N. N., „Nemzeti színház...”, [3].

val, főleg annak zenéjével kapcsolatos ellenérzések a *Pesti Hirlap*ban még erőteljesebben kiütözköznék. A recenzens szerint noha Európa számos színpadára már évtizedekkel ezelőtt eljutott a darab, a budapesti közönség csak most láthatja. De

„nem vettünk vele semmit, [...] sőt nem vettünk volna vele semmit, ha soha meg sem ismerjük. A zene, mely egyedül kölcsönözhet a balettnak némi belső értéket, számba sem jöhet. Aból a régi fajta balettzenéből való, mely nagyon gyakran emlékeztet a cirkuszenére. Dallamai banálisak, hangszerelése kezdetleges.”⁹⁹

Véleménye szerint zeneileg csupán az első képben előforduló keringő és a második kép mazurkája értékelhető.¹⁰⁰

Kitekintés

A Magyar Királyi Operaház megnyitása 1884-ben jelentős változást hozott a magyar balett történetében, hiszen az addig a Nemzeti Színházban műsorra tűzött táncművek az új dalszínház repertoárját gazdagították vagy lekerültek onnan. Az új intézményben a balett elsősorban látványműfajként bírt jelentőséggel, elsődleges feladata a szórakoztatás volt. A kibővített balett-társulat előnyösebb közegben folytathatta tevékenységét. A nagy táncprodukciók színreviteléhez (például *Excelsior*) a Nemzetihez képest jóval nagyobb színpad, korszerű scenika és impozáns, díszesebb közeg állt rendelkezésre.

Noha a zenés színház immár önálló intézményként folytathatta működését, a hazai balettművészet kibontakozását számos tényező hátráltatta, ami negatívan befolyásolta a művészi színvonalat is. Változatlanul a bécsi táncszínház repertoárja köszönt visz-

sza a budapesti színpadon, ugyanakkor a be-tanítás és a táncosok képzettsége meg sem közelítette az Udvari Balett színvonalát.

Campilli 1884-ben a budapesti operaház balettmestereként folytatta tevékenységét, így művészi szempontból nem történt változás. A kezdeti években az általa koreografált, a Nemzetiben színre vitt balettekből épült fel a repertoár. Az új intézményben az első balettpremier a *Bécsi keringő* volt 1885. május 16-án, a koreográfiát Campilli készítette Josef Bayer zenéjére.

Campilli negyvenéves pályafutását 1887 tavaszán zárta le, helyét Cesare Smeraldi (1845/6–1924) vette át. A repertoár alakításában számára is Bécs jelentette a követendő példát, így működését a Manzotti-féle látványos *Excelsior* című darab színrevitelével kezdte, amelynek premierje két évvel korábban volt a császárvárosban. Az emberi civilizáció felemelkedését, a technika fejlődését bemutató, több száz szereplőt felvonultató, látványos és hatásvadász előadás Európa-szerte sikerre volt ítélve: Bécsben 29 éven át, Budapesten kilenc évig volt műsoron. Ugyancsak jó választásnak bizonyult a Bayer zenéjére Joseph Haßreiter által koreografált *A babatündér* is, amelyet 1888 decemberében mutattak be Budapesten, s 1932-ig volt műsoron.

A sikert újabb, Bécsben már bizonyított darabválasztás követte: 1889 decemberében volt a szerzőpáros *Nap és föld* című balettjének budapesti premierje, de ez már a Smeraldit váltó Mazzantini Lajos (1857–1921) irányítása alatt történt. Mazzantini felkérése az Operaház akkori kormánybiztosától, Beniczky Ferentől¹⁰¹ érkezett, aki ismer-te és értékelte a táncos bécsi munkásságát, így tőle várta a magyar balett nemzeti irány-

⁹⁹ N. N., „Satanella...”, 4.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Beniczky Ferenc (1833–1905) főispán, országgyűlési képviselő, belügyi államtitkár, 1888-tól az állami színházak kormánybiztosa, majd 1889-től 1891. február 1-jéig intendantusa.

ba történő elmozdítását, azaz a reformkorban megszakadt nemzeti hagyomány felélesztését. Mazzantini komolyan vette a feladatát, így többek között eredeti néptáncokat gyűjtött és használt fel színpadi munkáiban, s ötvözte ezeket a klasszikus táncnyelvezettel. Budapesti tevékenysége során több önálló balettet jegyzett (*Csárdás*, 1890, *Vióra*, 1891, *Nivita*, 1891), valamint kettőnek a szövegét maga írta. A magyaros balettek színrevitele kapcsán azonban heves támadások is érték.¹⁰²

Bibliográfia

- CSÁKY, Moritz. *Das kulturelle Gedächtnis der Wiener Operette: Regionale Vielfalt im urbanen Milieu*. Wien: Hollitzer Verlag, 2021.
- GEERTZ, Clifford. *Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.³
- GELENCSÉR Ágnes. „Balettművészet az Operaházban”. In *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerkesztette STAUD Géza, 151–164. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- JAHN, Michael. *Die Wiener Hofoper von 1848 bis 1870: Personal – Aufführungen – Spielplan*. Publikationen des Instituts für österreichische Musikdokumentation 27. Tutzing: Hans Schneider, 2002.
- KÖRTVÉLYES Géza. „Balett és néptánc.” *Muzsika* 9, 2. sz. (1966): 34–35.
- LINHARDT, Marion. *Residenzstadt und Metropole: Zu einer kulturellen Topographie des Wiener Unterhaltungstheaters (1858–1918)*. Theatron 50. Tübingen: Niemeyer, 2006
- MAÁ CZ László. „Rendszerváltások a magyar tánckultúrában.” *Tánc tudományi Tanulmányok* 16 (1990–91), szerkesztette MAÁ CZ

¹⁰² GELENCSÉR Ágnes, „Balettművészet az Operaházban”, in *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerk. STAUD Géza, 151–164 (Budapest: Zeneműkiadó, 1984), 153.

- László, 7–25. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1992.
- PÓNYAI Györgyi. „Campilli Frigyes, a művész és vezető szerepe a korai balettrepertoár kialakításában, a balettkar fejlesztésében”. In *Auróra: A magyar balett születése*, szerkesztette BÓLYA Anna Mária, 49–70. MMA: MMKI, 2020.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története II: Iratok a Nemzeti Színház történetéhez*. Magyarország újkori történetének forrásai. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1938.
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán. *A Nemzeti Színház százéves története I*. Magyarország újkori történetének forrásai. Budapest: Magyar Történelmi Társulat, 1940.
- STAUD Géza. „Előzmények”. In *A Budapesti Operaház 100 éve*, szerkesztette STAUD Géza, 8–59. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- WELTNER, Albert Josef. *Das kaiserlich-königliche Hof-Operntheater in Wien: Statistischer Rückblick auf die Personal-Verhältnisse und die künstlerische Thätigkeit während des Zeitraumes vom 25. Mai 1869 bis 30. April 1894*. Wien: Verlag v. Adolph W. Kunast, 1894.
- STERN, Julius. „Das Hof-Operntheater 1848–1898”. In *50 Jahre Hoftheater: Geschichte der beiden Wiener Hoftheater unter der Regierungszeit des Kaiser Franz Joseph I.*, hg. v. Alexander DUSCHNITZ und Julius STERN. Wien: Druck und Verlag der Buch- und Kunstdruckerei Steyermühl, 1898.
- TALLIÁN Tibor. „A Magyar Királyi Operaház”. In *Magyar Színháztörténet 1873–1920*, szerkesztette GAJDÓ Tamás, 54–101. Budapest: Magyar Könyvklub–Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2001.
- UJVÁRI Hedvig. „Álom, álmom, édes álmom: Újabb utazás az operett körül”. *Tánc tudományi Közlemények* 14, 1. sz. (2022): 6–16.

UJVÁRI, Hedvig. „Before *The Wooden Prince*: Károly Szabados's Ballet *Vióra* (1891) in the Context of the History of Hungarian Ballet”. *Studia Musicologica* 63, 1–2. sz. (2022): 111–129.

<https://doi.org/10.1556/6.2022.00004>.

UJVÁRI Hedvig. „Magyar tematikájú balettbemutatók a Magyar Királyi Operaházban Gustav Mahler vezetése alatt a korabeli sajtó tükrében: (*Új Rómeó – Csárdás – Vióra*)”. In *Médiatörténeti Mozaikok 2022*, szerk. PAÁL Vince, 41–72. Budapest: Médiatudományi Intézet, 2023.

VÁLYI Rózszi. „Nemzeti táncagyományaink sorsa a színpadon, és a balett az abszolutizmus és a kiegyezés korában”. In *A magyar balett történetéből*, szerkesztette VÁLYI Rózszi, 92–147. Budapest: Művelt Nép, 1956.

| | |
|--|---|
| <p>NEMZETI SZINHÁZ. Ma, szeptember 11-én : Először: PHILEMON és BAUCIS. Dalmű 2 felvonásban 1 közjátékkal. Irták Barbier Gy. és Carré M. Fordította Id. Ábrányi Kornél. Zenéjét szerz. Gounod Károly. Jupiter . . . Ney Vulkán . . . Kőszeghy Philemon . . . Pauli Baucis . . . Nádayné Bachanső . . . Dévai J. Az opera után, először: ROCCO. Ballet 1 felv. Szerzette és betanította Campilli Fr., balletmester. Előforduló táncok: I. „Felhívás keringőre.” Zenéjét szerzette Weber K. M. 1819-ben. Zenekarra alkalmazta Berlioz. Előadják: Ferenczi Paula, Kürti Hermina, Zsuzsanics Emilia, Müller Katalin, Weiss Róza, Kürti A., Gundard Aug., Himrer G. és az összes balletszemélyzet. II. „Gavotte.” Zenéjét szerzette XIII. Lajos, 1680-ban. Előadja a balletszemélyzet.</p> | <p>III. „Nagy komoly kettős.” Zenéjét szerzette Delibes Leo és Raff Joachim. Előadja Weiner Julia és Pini Henrik. IV. „Mennette.” (Az öt érzék.) Zenéjét szerzette Boccherini Lajos 1770-ben. Előadják: Ferenczi Paula, Kürti Hermina, Zsuzsanics E., Müller Katalin, Weiss R. Kürti A., Gundard A. és Himrer Gizela. V. „Galopp.” Zenéjét szerzette Liszt Ferenc; zenekarra alkalmazta Doppler Ferenc. Előadják: Weiner Julia, Pini Henrik és az összes balletszemélyzet. Kezdeté 7 óraker.</p> <p>NÉPSZINHÁZ. Ma, szeptember 11-én : ASZÉP PERZSA LÁNY. Operett 3 felv. Irták Leterrier és Vanloo. Ford. Évva Lajos. Zenéjét szerz. Charles Lecocq. Brududur . . . Solymosi Mokka . . . Együd Szalamalek . . . Horváth V. Namuna . . . Komáromi M. Nadir . . . Kápolnai A herceg . . . Hegyi A. Babus . . . Csatai Zs. Kuku'i . . . Sió I. Nuga . . . Sánta. Kezdeté 7 óraker.</p> |
|--|---|

1. KÉP Forrás: *Fővárosi Lapok*, 1880. szeptember 11.

Nemzeti színház.
Ma, március 8-án:
Először :
ORPHEUS.
Dalmű 3 felvonásban. Irtá Molé, fordította Ábrányi Emil. Zenéjét szerzette Gluck K.
Személyek:
Orpheus . . . Bartolucci V.
Euridice . . . Bermann St.
Eros . . . Kordin.
Az opera után először :
Renaissance.
Tánc-egyveleg 1 felvonásban.
Személyek:
Herceg . . . Campilli
Ara . . . Alszezi I.
Völegény . . . Császár N.
Udvari bolond . . . Müller K.
Pásztor . . . Tarnai S.
1-ső) pásztonő Coppini Zs.
2-ik) Sándori I.
Amor . . . Sarkadi St.
Kezdeté 7 óraker.

2. KÉP Forrás: *Fővárosi Lapok*, 1883. március 8.



3. KÉP Forrás: www.theatermuseum.at/de/object/974155/



4. KÉP Forrás: www.theatermuseum.at/de/object/974150/

A nyitottság dimenziói

KISS GABRIELLA

NÁNAY István. *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*. Budapest: Seliunte Kiadó, 2023. 206 p.

„A legenda ugyanis elébe tolakszik a tényeknek, idealizál személyt és eseményt egyaránt. Jobbnak és szebbnek mutatja tárgyát, mint amilyen az a valóságban volt. A legendaképzés folyamata többnyire már a jelenidejű híradásokban elkezdődik. Aztán a legenda a visszaemlékezések és az utólagos értékelések során kiteljesedik – ez utóbbinak az a nagy veszélye, hogy a jelen tudásunkat vetítjük vissza régi eseményekre, s ezáltal átrajzoljuk az akkori valóságot vagy azt, amit a korabeli reflexiókból és adatokból annak rekonstruálunk. Minél távolabb vagyunk időben és térben valakitől vagy valamitől, annál inkább nő a legendává válás esélye. Amikor tehát arra vállalkozom, hogy Paál István pályájának első – és egész munkásságát döntően meghatározó – szakaszát körülmények, mindenekelőtt ezzel a legendával kell kritikusan szembenéznem.”¹

Ritka és figyelemreméltó az az önreflexió, amellyel az 1970-es, 1980-as évek alternatív szcénájának legmegbízhatóbb kritikusa, a

¹ NÁNAY István, *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad* (Budapest: Seliunte Kiadó, 2023), 11. [A továbbiakban a hivatkozott oldalszámokat a szövegben jelölöm – K.G.] – A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021) és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) támogatásával készült.

Szegedi Egyetemi Színpad (SZESZ) működésének egyik szemtanúja jelöli ki historiógráfiai pozícióját.² Olyan „mozaikrekonstruálóként” definiálja önmagát, aki jelzésértékűen épp a legendává válás pillanatában: az 1973-as *Petőfi napja (Petőfi-rock)* 50. évfordulóján úgy rak össze egy „történelmi puzzle-t”

² „Újságcikkek, kritikák, nyilatkozatok, visszaemlékezések adják a könyv-szövegépítmény javát, Nánay ezt a maga rakta konstrukciót tölti hézagmentesre – de ahol csak lehet, előzékenyen átadja a szót az akkori krónikásoknak. Talán nem is tehetne mást, de mindenképpen legendás szerénységét dicséri, hogy az idézetekhez nem fűz utólagos kommentárt, nem véleményezi, csak közreadja őket. Megkönnyíti, ugyanakkor talán meg is nehezíti ezt, hogy azok a bizonyos tanúk-recenzensek igen gyakran ugyanarra az ismerős névre hallgatnak. Nánay István ugyanis sokat idézi Nánay Istvánt. És ez így van rendjén, így kell, mert már annak idején is ő volt leghűbb, megbízható krónikása ennek az ötven éve lezárult korszakos korszaknak, ő tudósított állhatatosan és visszafogott szenvedéllyel. És a mai Nánay István ugyanúgy nem ragadtatja el magát, mint az akkori (vagy: nem hagyja, hogy magával ragadja a hév). Nosztalgia mentes lelkesedése visszafogott, komoly kritikushoz méltó. Kritikushoz, aki mellel még mélyen érintett – és ezt nem rejti véka alá –, mégis meg tud maradni a fél lépés távolságból jegyzetelő megfigyelő szerepében.” UPOR László, „Ideje volt: Nánay István: *Nyitott színház: Paálisti és a Szegedi Egyetemi Színpad*”, *Revizor*, hozzáférés: 2024.07.06, <https://revizoronline.com/ideje-volt-nanay-istvan-nyitott-szinhaz-paalisti-es-a-szegedi-egyetemi-szinpadi/>.

(9.), úgy írja színháztörténeté a nyílt ellenkezés „túrt” kultúrájának „Isti” nevű emblémáját,³ hogy közben re-kontextualizálja a SZESZ Paál István nevével fémjelzett korszakának színházcsináló attitűdjét. Vagyis Nánay István könyvének nemcsak az az érnye, hogy szinte minden színpados előadást dokumentumok párbeszéde révén és a leírás igényével elevenít fel. Hanem az is, hogy a Szegeden végbemenő „színháztörténeti jelentőségű változásokat” (12) hatástörténeti igényrel vizsgálja. Ennek okán tudja megfogalmazni a kötet téziséét. E szerint *Az óriás-csecsemő*, a *Stációk*, az *Örök Elektra*, a *Petőfi-rock*, a *Thermidor* és a *Kőműves Kelemen* fémjelzte kísérleti és „forradalmi avantgárd színházi formáció” jelentősége három szempontból is megvizsgálendő, hiszen „egy gondolati, stiláris és működtetési szempontból egyként lehetséges színházmodellt” rajzol elénk. (12)⁴ Vagyis kimondja, hogy azt a jelenséget, amelyet a magyar színház intézményes emlékezete a mozgalomként behatárolt amatőrizmus sajátos szabadövezeté-

³ Vö. JÁKFAI Magdolna, „Kettős beszéd – egyenes értés”, in *Művészet és hatalom: A Kádár-korszak művészete*, szerk. KISANTAL Tamás és MENYHÉRT Anna, 94–108 (Budapest: L’Harmattan Kiadó–JAK, 2005), 97.

⁴ „Bár ez a modell végül nem teljesezhetett ki, lenyomata és hatása kimutatható a későbbi évtizedek amatőr és hivatásos színházi törekvéseiben. Nemcsak Paálnak és társulata rendezővé lett tagjainak (Ács János, Árkosi Árpád) profi munkásságában, hanem Ascher Tamástól Székely Gáboron és Szikora Jánoson át Zsámbéki Gáborig jó pár, akkor fiatal színházcsinálónál is és hatástörténetileg: ezek a produkciók kirajzoltak egy gondolati, stiláris és működtetési szempontból egyként lehetséges színházmodellt. Bár ez a modell végül nem teljesezhetett ki, lenyomata és hatása kimutatható a későbbi évtizedek amatőr és hivatásos színházi törekvéseiben.” (12)

ben működő „fiatalok színházával” azonosít,⁵ nemcsak az esztétikai másság, hanem egy józan és bátor diszpozitívum-kritika is jellemző.

Nánay István könyvének nívója, hogy a múltat hangsúlyosan a felnőttnevelés részét alkotó népművelés és a hazai művészszínház keresztmetszetében konstruálja meg.⁶ Ily

⁵ „Az amatőr színház a hivatásos színház mellett – bizonyos tekintetben azzal szemben – létezett. E megnevezéssel azokat az együtteseket jelölték, amelyek amatőr körülmények között, de professzionista színvonalú produkciókat hoztak létre, saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen játszottak. [...] [E]bben a színházi formációban születtek az eseményszámra menő produkciók. E csoportok legtöbbször élt az amatőrizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan, többnyire a politikai színház eszköztárával. [...] [S]zámos külföldi fesztiválra kijutottak, s az ott tapasztaltaktól ihletve, gondolatilag és művészi megformáltságban egyaránt új hangot, új formákat hoztak a magyar színházi életbe. Ez a színház a fiatalok színháza volt, s ez irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is.” NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, hozzáférés: 2020.07.29, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/az-orfeo-ugy>.

⁶ „A műveltségi színvonal emelkedésében, a szervezett iskolai oktatás alapvető szerepe mellett jelentős része volt a népművelésnek, a művelődésben dolgozók munkájának. A továbbtanulás, a rendszeres művelődés széles körökben az életforma szerves részévé vált. [...] Jobban ki kell használnunk a különböző művelődési keretekben rejlő közösségi nevelési lehetőségeket. Segíteni és fejleszteni kell az amatőr mozgalmat. Célja nem hivatásos művészek nevelése, hanem a szocialista közösségi magatartás formálása, az aktivitás fokozása, a művészeti tevékenység megkedveltetése, jobb megértése. A cselekvő

módon a „Paálisti” narratíva egyfelől a József Attila Tudományegyetem keretein belül 1928 óta jelen lévő ifjúsági színjátszás, másfelől az amatőrizmus képviselte alternativitás horizontjából íródik. A Hont Ferenc alapította Szegedi Színházbarátok Köre és Független Színpad, az ifj. Horváth István tevékenységéhez köthető Szegedi Egyetemi Ifjúsági Színjátszó Társaság és a Daniss Győző-éra „klasszikus amatőrizmusa” egyfajta pozitív elrugaszkodási ponttá válik a műben. „A politikai avantgárd kiteljesüléseként” is definiált „nyitottság” (Paál népművelő-rendezői pályáján belül is) ellentétbe kerül ugyan az 1970 és 1973 közötti korszakot megelőző „zárttsággal”, ám mind a *Hamlet* (1940), mind a *Hekabé* (1961) felelevenítése egyértelművé teszi annak a kísérletezésnek az etikáját, mely elsősorban a darabválasztás, a térkonceptió és a stilizálás szempontjából ragadható meg.

A „szokatlanul új és modern” (26.) esztétikai tapasztalat olyan nézői hagyományt alakít ki a JATE Auditorium Maximumában, amelybe szervesen illeszkednek az 1968 őszétől ismét Paál István vezetésével működő SZESZ olyan produkciói, mint a pódiumjáték megújításával kísérletező, Marinetti-, Tzara-, Moravia-, Cocteau-, Quasimodo-, Jevtusenko-, Robbe-Grillet-, Buzzati-, Ionesco-szövegekből álló *Forrongó irodalom* című műsor (1962), illetve a hivatalos kultúrpolitika által legfeljebb „tűrt” „abszurd bővületé-

részvétel, a közösségi élmények, a művészet világával létrejövő kapcsolat hozzásegít ahhoz is, hogy tovább erősödjön a kultúra és a közönség, a kultúra és a nép kapcsolata. Ezáltal olyan művelődési formák alakulhatnak ki, amelyek a mindennapi életbe is szervesen beépülnek.” „Az MSZMP Központi Bizottságának határozata a közművelődés fejlesztésének feladatairól (1974. március 19–20.)”, in *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*, szerk. Ács Ferencné, 94–99 (Budapest: Kosuth, 1980), 95/99.

ben” (31) létrejött Dürrenmatt-, Ionesco-, Arrabal- és Déry-bemutatók. Ezzel párhuzamosan a diák- és ifjúsági színjátszás olyan diszpozitívuma is létrejön, amelyet három szempontból is meg tudott termékenyíteni (ki tudott „nyitni”) a másfél éven át műsoron tartott *Az óriáscsecsemő*vel párhuzamosan zajló és a SZESZ munkáját elméleti és gyakorlati síkon is meghatározó Grotowski-kutatás.⁷

Nánay István „nyitott színház”-konceptiójának legnagyobb erénye, hogy a magyar neoavantgárd színház és a Paál István-éra emblematikus előadását, a *Petőfi-rock* néven ismertté vált *Petőfi napját* nem csupán egy, a hatalom által politikai beszédhelyzetbe kényszerített kulturális képződmény ars poeticájaként vagy hőskölteményeként elemzi, hanem rámutat a SZESZ ekkor kialakuló színházcsinálói szokásrendjének más sajátosságaira is. Ily módon a „nyitott színház” olyan korszakküszöb-képző mozzanatává teszi az előadást, mely a gondolatiságot az andragógia, az esztétikumot a részvételiség és a bevonódás, a működési módot pedig egyrészt a tréning, a próba és a produktum viszonya, másrészt az előadásdramaturgia kollektivitása, harmadrészt az önmagát az amatőrizmustól és a professzionalizmustól

⁷ „Ennek az időszaknak az egyik legfontosabb eredménye, hogy az egyetemi színpadosok, elsősorban Kohler Katalin lefordította Grotowski *A szegény színház felé* című könyvének néhány fejezetét (a bevezető tanulmányt és a kötetben lévő gyakorlatsorokat), s ezeket, akár egy szamizdatkiadványként terjesztett bibliát, kézről kézre adták a társulaton belül és más együttesek körében is. [...] Ez a szöveg egyrészt elméleti stúdiumok tárgya lett, másrészt a leírt gyakorlatok képezték alapját annak az önállóan kidolgozott tréningornak, amelyet a további előadások előkészületekor vagy »csak« egyéni és kollektív továbbképzések folyamán alkalmaztak.” (69)

egyaránt független „Saját színház”-konceptió felől definiálja.⁸ Következésképp a kötet két „börtönből” is kiszabadítja a SZESZ 1970-től 1973-ig tartó korszakát: nem válik sem a „három T” jegyében zajló aczéli kultúrpolitika egyik legnagyobb mítoszává, sem a Grotowski-féle színházi nyelv szegénységének formalista imitációjává. S a nyitottság e háromdimenziós koncepciója magyarázza, miért adja a szerző az alábbi címet a SZESZ 1973–1980-ig tartó korszakával foglalkozó alfejezetének: „A kiteljesedhetetlen kísérleti színház”.

Mert minek kellett volna kiteljesednie a *Kőműves Kelemen* (1973) után, mely Paál szerint az általa „vezetett Szegedi Egyetemi Színpad legjobb és egyben utolsó előadása volt? Az addig bejárt út betetőzését és végét, a tudatosan tanulmányozott, képességeink szerint mélységében és valódi jelentésében feldolgozott Grotowski-féle szegény színház – Brook szavaival szent színház – megvalósítását jelentette. Összegzés, lezárás.” (109) (i) Egyfelől egy olyan andragógiai szemléletnek kellett volna magától értetődővé válnia, mely a Kádár-rendszer felsőoktatásának falai között nemcsak csinálni, hanem alkalmazni is akarja a színházat – közösségteremtés és valóságcsinálás céljából arra, hogy „együtt valakivel, többekkel, cso-

⁸ Ehhez az is hozzájárul, hogy a két legfontosabb dokumentum (Paál István: *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai és reflexiói a közösség és a kollektív alkotás problémájáról és Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához*) csak 2022-ben vált ismertté az NKFI Hiányzó (színház)történetek I. (137873) című kutatás keretében és támogatásával. HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs, „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 194–214, https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf.

portban [...] megmosdassák az életüket”,⁹ és a nyilvánosság terébe emeljenek némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat.¹⁰ S kevés dolog olyannyira idegen *A cenzúra esztétikájának* ember- és valóságképétől,¹¹ mint önmagunk és a másik feltárásának folyamata. (ii) Másfelől olyan előadás-dramaturgiai és rendezői megoldásoknak kellett volna normává válnia, amelyek lehetővé teszik, hogy a néző kimozduljon a könnyen kukkolássá kényelmesedő odafigyelés kiszámítható pozíciójából, vagyis függetlenedni tudjon az alkotás és a befogadás előre kiszámítható (öröknek tartott) lehetőségeitől. Részvétele olyan cselekvő magatartást, igényel, melynek során értékke válik a kollektív kreativitás, és strukturális kényszerként és társadalmi elvárásként (vagyis eltörölhető diszpozitívumként) válik láthatóvá a mérték és a norma. (iii) Továbbá tér és idő kellett volna ahhoz, hogy ne csak kitalálják, hanem ki is kísérletezhessék azt a működési rendet (az elméleti szövegek olvasásán, a hédervári tréningeken és az intézményes formát öltő próbarendeken alapuló munkamódszert lehetővé tévő „társadalmi diskurzusokat és materiális-technikai gyakorlatokat”),¹² amely rámutatott volna a kollaborá-

⁹ Jerzy GROTOWSKI, „Az ünnep”, ford. PÁLYI András, *Színház* 33, különszám (2000): 2–6, 6.

¹⁰ Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt?”, ford. MÁNFAI Alice és TARNAY László, *Helikon* 42, 4. sz. (1996): 450–483.

¹¹ „[T]ilos többféle valóságot elismernem, beleértve saját külön valóságomat is.” Haraszti Miklós, *A cenzúra esztétikája* (Budapest: Magvető Kiadó, 1991), 116.

¹² KRICSFALUSI Beatrix, „Apparátus/diszpozitívum”, in *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás és TAMÁS Ábel, 231–237 (Budapest: Ráció Kiadó, 2018), 236.

ció demokratizmusának lehetőségeire és problémáira.

Épp ezért muszáj leszögeznünk, hogy Nánay István könyve beemel a magyar neoavantgárd kánonjába egy alig ismert előadást is. Hiszen kevesen tudják, hogy 1974-ben Szegeden megy végbe az egyik első közösségi színházi projekt,

„amely teljes egészében nélkülözi az előre megírt darabot vagy szövegekötvet és amely kizárólag a színészek alkotó erejéből, a rendező kontrolljának jelenlétében születik meg. Ennek lehetősége, ahogyan ma látjuk, kettős. Vagy egy közösen választott és elfogadott téma egyéni és kollektív variációinak sorából épül fel és válik egységes kompozícióvá az előadás, vagy minden tag a saját maga számára pillanatnyilag legfontosabb, legmélyebből táplálkozó témát választva és önállóan (egyedül vagy egy-két alkotótárs bevonásával) kidolgozva azt, ezeknek az egymástól teljesen független »etűdöknek« a spontán ütköztetéséből, konfrontációjából alakul ki a közös kompozíció. (Az utóbbi módszerrel született eddigi egyetlen közösségi színházi előadásunk *Érintkezési pontok* címmel – 1974: Zágráb; 1975: Villach.) Mindkét módszer alkalmas arra, hogy az így létrejövő előadás a lehető legpontosabban tükrözze a közösség tagjainak művészi és emberi súlyát, a csoporton belüli tényleges erőviszonyokat és kapcsolatrendszereket, vagyis a valóságot, a közösség életét, gondolatait és érzelmeit, etikáját és filozófiáját – és viszonyát a színházhoz.”¹³

Két olyan alkotói attitűdről van tehát szó, amelyet a rendezői színház diszpozitívuma

¹³ PAÁL, *A Szegedi Egyetemi Színpad tapasztalatai*, 204.

az 1970-es években nem tűrt,¹⁴ a 21. században viszont az önszerveződés olyan kísérleteinek tekint, amelyeket „nemcsak a szerzőség kérdéséhez, hanem a vezetői szerephez és interperszonális kapcsolatokhoz való megváltozott viszonyulás is jellemzi”.¹⁵ (Ehhez persze az kell, hogy Paál Istvánt nemcsak „hivatásossá lett” rendezőnek,¹⁶ hanem saját funkciójára folyamatosan rákérdező csoportvezetőnek is tekintsük.¹⁷)

Nánay István monográfiája (s nem utolsósorban az eleddig ismeretlen dokumentumokat közreadó *Függelék*) segít észrevenni, hogy az 1960-as, 1970-es évek magyar neoavantgárd kísérletei, pontosabban a bennük artikulálódó színház- és kultúrpolitikai gondolkodásmód nemcsak művészi, hanem jogi és gazdasági alternatívát kínáltak. A SZESZ 1975-ös ún. „saját színház” modellje például azt is bemutatja,¹⁸ hogyan viszonyultak ezek

¹⁴ „[A]z ily módon rehabilitált színházcsinálók annak idején csak »rablóból pandúrrá« válva (Ruszt esetében magánéleti preferenciái miatt megszarolva, Paál István esetében rendezői diploma híján kiszolgáltatottá téve) lehettek tényleges elemei. 1973-ban pl. létrehozták az Országos Színjátszó Tanácsot, melybe meghívták Fodor Tamást és Paál Istvánt is »pandúrt csinálunk a zsványokból« – ez volt a gondolatmenet lényege –, így aztán majd befogják pörös szájukat.” DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Közművelődési Központ Módszertani Intézete, 1989), 116.

¹⁵ Duška RADOSAVLJEVIĆ, „A heterarchikus rendező: egy huszonegyedik századi szerzői modell”, ford. TAMÁS Ágnes és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, *Játéktér* 11, 3. sz. (2022), 29–43, 30.

¹⁶ DEBRECZENI, *Egy amatőr emlékezése*, 117.

¹⁷ Vö. KISS Gabriella, *A tette kész néző. Szélgjegyzetek a dráma- és színházpedagógia múltjához és jelenéhez* (Budapest, KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024), 1.1. fejezet

¹⁸ PAÁL, „Néhány tartalmi és formai szempont”.

a csoportok az államszocializmus etatista attitűdjéhez.¹⁹ Ahhoz a hozzáálláshoz, mely azért „professzionizálta” és sorolta az „elitbe” a „besúgóbarátok” által is megfigyelt színházcsinálást, hogy ellenőrizhetővé tegye a rendszerkritikát, és csírájában fojtsa el a politikusság (a kritikus kollaborációra nevelés) lehetőségét. S jó okkal nem is kereste „az amatőr színházi mozgalomban kiemelkedő, hatásuk révén figyelmet érdemlő

¹⁹ BRACHINGER Tamás, „Vannak-e világos távlatok és irányok a hazai kulturális szakpolitikákban?”, in *Andragógia és közművelődés: Régi és új kihívások előtt a közművelődés az új évtizedben*, szerk. ERDEI Gábor, Acta Andragogiae et Culturae 23, 485–491 (Debrecen: Debreceni Egyetem, 2011), 488.

csoportok fejlődéséhez szükséges intézményes formát”.²⁰

²⁰ „Önszelekcióval építkező, meghatározott számú álláshellyel (státusszal) rendelkező önálló szervezet, amely fenntartó szervének pénzügyi támogatásával és felügyeleti szervének elméleti irányításával nem üzlet-, illetve üzemszerű működés során folytat színházi alkotó tevékenységet, miközben közművelődési feladatkörben is funkcionálva, művelődési és színházi szempontból egyaránt jól képzett szakembereket nevel.” PAÁL, „Néhány tartalmi és formai szempont”, 208.

Van-e színháztörténet a *Marat/Sade*-on túl?

CSELLE GABRIELLA

SÁNDOR L. István. *Ács János színháza: Az óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2022. 352 p.

Sándor L. István a Selinunte Kiadó gondozásában már több kötetet jegyez szerzőként, melyek mind különböző színháztörténeti tematikákat dolgoznak fel.¹ A 2022-ben megjelent *Ács János színháza: Az óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig* című kötet annyiban tér el az eddigiektől, hogy ez nem intézményhez, hanem személyhez kötődik. Tehát nem egy adott korszak/színház/társulat életét vagy annak egy részét dolgozza fel, hanem egyetlen rendező munkásságának kezdeteit. A könyv Ács János életének és rendezéseinek 1982-ig tartó, kezdeti időszakát vizsgálja.

A kötet előadáselemzésekből, illetve az ezeket körülvevő – történeti, társadalmi, kulturális és színháztörténeti – kontextusok ismertetéséből, valamint vizsgálatából épül fel. A könyv végén helyezkednek el Ács János életének, rendezői munkásságának adatai, valamint kétféle névmutató. Az egyik ezek közül a kötetben előforduló személyek neveit listázza oldalszámmal, a másik pedig az Ács pályáján nagyobb jelentőséggel bíró személyek rövid, lexikonokat megidéző – de korántsem annyira részletes – bemutatása. Már a törzsszöveggel való találkozás előtt felfigyelhetünk a tartalomjegyzékben a kö-

¹ Ezek időrendben: *A Katona és kora: A kezdetek* (2015); *Repedések a rendszeren: Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon* (2016); *Szabadság-szigetek: Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978-ig* (2020); *A Katona és kora: Az indulás irányai* (2022); *Színváltás: Fodor Tamás és a Stúdió „K” története 1978–1990* (2023).

tet tagolásának technikájára. Miközben időrendben haladva veszi végig Ács pályájának állomásait a különböző előadások elemzésén keresztül, számos alfejezetre tagol minden nagyobb fejezetet. Ez abból a szempontból nem szerencsés, hogy túl sok alcímmel találkozik az olvasó, túltagoltnak érződnek az egyes fejezetek, valamint ezek az alcímek korántsem mutatnak egységes képet. Néha leíró jellegűek, olykor pedig a fejezetből vett idézet jelölte címekeket olvashatunk. Ha lineárisan olvassuk a könyvet, talán kevésbé jelent problémát ez, ha viszont megszeretnénk találni egy adott információt, akkor akadályokba ütközhetünk: nehéz eligazodni a tartalomjegyzékben – a tagolás technikája a kereshetőség rovására megy.²

A törzsszöveget rövid bevezetés előzi meg, mely elhelyezi a kötetet, annak céljait és tartalmát a színháztörténetírásán belül. A befogadó, ha elolvassa ezt a bevezetőt, hamar észreveszi, hogy a kötet önellentmondásba került. A bevezető állítása szerint ugyanis a *Marat/Sade* „kicsit el is homályosítja Ács János többi nagyszerű előadását, amelyek a maguk korában hasonlóképp nagy

² Lásd például *Az indulás évei* fejezet (2. nagyobb fejezet) „Színház ez az álom” (3. alfejezetének) alcímeit: *Gombrowicz: Esküvő – Kaposvár* (1979); *Gombrowicz felfedezése; Egy szokatlan darab*; „A tér elgörbült”; „Az álom logikájával”; „A szavak mondanak miniket”; *A Forma drámája*; *Az utolsó kép*; *Ács János rendezői színháza*; *Színészi játék*; *Az előadás fogadtatása*; *Kézirat nem ég el?* SÁNDOR L. István, *Ács János színháza: Az óriáscsecsemőtől a Marat/Sade-ig* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2022), 5.

figyelmet keltettek,³ és célul tűzi ki azt, hogy Ács munkásságának többi elemére is nagyobb hangsúlyt helyezzen. Ennek ellenére maga is a *Marat/Sade*-ot teszi meg korszakhatárnak, és a következőkben a kötet egyharmadát ennek az előadásnak az elemzése tölti ki.⁴ Ha a könyv célja az, hogy Ács pályájának előadásait kissé egyensúlyba hozza, vagyis a kevésbé ismert alkotásokra is ráirányítsa a figyelmet, akkor az életút és pályája rövid összefoglalása, mely üdvözlendően helyet kap a kötet végén, miért csupán a *Marat/Sade* rendezésig van listázva? Ha a kötet a *Marat/Sade-on* kívül is hangsúlyossá kívánja tenni Ács pályáját és életét, akkor, ha kifejtésben nem is, de legalább az évszámokkal ellátott függelékben továbbmehetne a *Marat/Sade* előadásánál, hogy kontextust teremtsen. Azáltal, hogy ezt nem teszi, csak még élesebben hangsúlyozza a *Marat/Sade* jelentőségét. A szöveg így azt a benyomást kelti, mintha ezután már nem számítana, hogy mi történt Ács János életében, mintha munkásságának következő állomásai nem lennének említésre méltóak. Mindez azon olvasók szempontjából problémás, akik kevésbé ismerik Ács János pályáját és akik elsősorban éppen ebből a könyvből tájékozódni akarnak róla – erre azonban nem kapnak lehetőséget. A pályakép félbevágása, valamint a könyv előadáselemzéseinek aránytalansága mellett az idézetek aránytalansága is szembeűnő. Már az első fejezetben is megfigyelhető, hogy a szöveg nagy része idézetek összefűzéséből áll. Sokszor mintha egy gyűjtést látnánk azokból az anyagokból, melyek relevánsak az adott előadás vagy téma szempontjából. Egyetlen mikrofejezet egésze például így nézne ki az idézetek nélkül:

³ Uo., 9.

⁴ Pontosan: a 334 oldalas kötetből 112 oldalt tölt meg a *Marat/Sade* elemzése.

„[...] Másfajta gondolatmenet végén hasonló következtetésre jut egy másik kritikus is. [...] A rutin megoldásokat egy másik kritikus abban ragadja meg, hogy mindenki a saját színészi szerepkörének megfelelően figurákat alakított. [...] Egy másik kritikus viszont épp Vallait emeli ki pozitív példaként. [...] Egy másik kritika a színészi játék hálás pillanatait emeli ki: [...] jelenti ki az egyik elemzés. [...] Mégis hiányérzetei vannak a kritikusnak, mert a rendező nem próbálta meg a játzókat kimozdítani rutinjukból. [...] És ez most nem történt meg. Épp ezért jelenti ki egy másik írás, hogy [...]. Sőt, még azt is hozzát teszi, hogy ez [...]”⁵

Előfordul az is, hogy ezek az alkotóktól, illetve kritikusoktól származó idézetek átkötés nélkül követik egymást. Ez különösen az első néhány fejezetre jellemző. Bár a bevezetőből megtudtuk, hogy a legtöbb előadásról nem maradt felvétel, csupán a korabeli kritikák alapján tájékozódhatunk, az ezekre való rátekintés, értékelésük, kritikus és elemző reflexiójuk sokszor elmarad. Ezáltal nem világos a szerzői nézőpont, számos fejezet elemzésének nincs saját állítása, álláspontja. Mintha mások már mindent leírtak volna.

Sándor L. István a törzsszövegben Ács János pályájának kezdeti időszakát, melyet a kötet felölel, öt nagy fejezetre osztja. Az első fejezet *A kezdetek* címet kapja és Ács gyermekkorától egészen 1979-ig tart. Itt beszél a rendező származásáról, személyéről és személyiségéről; a Szegedi Egyetemi Színpadnál eltöltött időszakról valamint a Stúdió „K”-val és Forgács Zsuzsa lakásszínházával való kapcsolatáról.

Megfigyelhető, hogy a korabeli kritika-idézetek ebben a fejezetben nagyrészt Nánay István szövegeiből állnak. Mivel a korszak és különösen a különböző egyetemi színpadok

⁵ SÁNDOR L., *Ács János...*, 179–181.

szakértőjéről beszélhetünk Nánay esetében, nem róhatnánk fel ezt, hiányzik azonban az arra való reflexió, hogy miért találkozunk ebben a fejezetben ennyi Nánay-szöveggel. Nem derül ki, vajon csak ő írt-e ezekről az előadásokról, vagy őt tartja a szerző a legrelevánsabb forrásnak. Sok helyen az összegzést, a visszatekintést sem a kötet szerzője végzi el, hanem azt is mások szövegein keresztül, például nekrológokból vett idézetek formájában tárja az olvasó elé.⁶ Ezek az idézetek számos alfejezetben nagy hangsúlyt kapnak. Ez azért is problematikus, mert a nekrológ műfaja sokkal közelebb áll a legendaépítéshez, a nosztalgiához, a személyes, anekdotikus emlékezés gesztusához, mint a szorosan vett színháztörténet-íráshoz, az idézeteket tehát olyasféle szentimentalizmus és kultuszépítési vágy jellemzi, ami egy elemző kötetnek nem erénye, nekrológok esetében azonban szinte elvárásnak tekinthető.

A második fejezet: *Az indulás évei*. Itt már gyakrabban fordul elő, hogy a szerző a különböző kritikák állításait nemcsak egymás mellé teszi, hanem ütközteti is azokat. A *Szöveg és Zene* című előadás bemutatása sokkal átfogóbb képet ad az előzőekhez képest. A kritikákból vett szemelvények igazán jól akkor élnek meg, amikor Sándor L. összeszeköti a kritikus által elemzett pontot az előadás alapjául szolgáló drámaszöveg adott pontjából vett idézettel. Itt jól látható az a kutatói munka, mely az olvasó segítségére van a korabeli kritikák megértésében, illetve előremozdítja az előadásrekonstrukciós kísérletet. Az *Esküvő* című rendezésről szóló alfejezetnél az előadás fogadtatásának tárgyalásakor a kötet már a vidéki lapok írásait is szemlézi. Ez kifejezetten jól tesz, hiszen így már valóban árnyaltabb, tágabb képet ad

⁶ Lásd például a Máté Gábor *Kikötötte a biciklijét: Ács János halálára*, vagy a Forgách András *Jani* címmel írt nekrológjából vett idézetet a kötet 44. és 94. oldalán.

arról, hogyan értelmezték az előadást szorosan a bemutatót követően. Az előadás és a korabeli kultúrpolitika viszonya is kifejezetten jelenik meg, valamint a kontextus, a konkrét előadás helyzete és az arról készült felvétel hiányának története is sokatmondó. A *Csárdáskirálynő*-hoz tartozó bevezető pontos, részletes; mind Ács szemszögéből, mind a darab története, valamint Kaposvár és az operettek kapcsolata (repertoár történeti elemzése) tekintetében kontextust teremt, amely segít a befogadónak a későbbiek értelmezésében.

A harmadik fejezet és az abban elsőként elemzett előadás az *Átváltozások* címet viseli. A kritikákból vett idézetek itt nagyobb részben szólnak magának a darabnak az értelmezéséről, a cselekmény leírásáról, mint az előadásról és annak rendezéséről. A darab mellékszálának színreviteléről sokkal részletesebb, alaposabb elemzést tár elénk a kötet, mint a főszálról. Mintha a kritikusok is többet mondanának erről; legalábbis a válogatott kritikarészletek ezt sejtetik. A fejezet másik elemzett előadása, a *Szentivánéji álom* esetében szintén hiányzik a jelenből való reflexió. A kritikákat a szöveg csak felmutatja és nem ütközteti.⁷ Bár a magyar színpadokon játszott *Szentivánéji* előadásokról kapunk egy színháztörténeti igényű, évszámokkal és nevekkal ellátott összefoglalót, magáról a darabról, illetve játékhagyományáról és annak változásáról csak szemelvényeket tár elénk a szöveg Koltai Tamás idézeteiből. A hagyományos *Szentivánéji*-képet nem kifejtő, csupán viszonyítási alapként kezelő fejezetet olvashatunk.⁸ A Brook-ven-déjgáték kritikája nyomán kialakuló „hatal-

⁷ Pedig látható az idézett források alapján, hogy Básti Juli színészi játékáról ellentétes véleményen voltak.

⁸ A kötet Koltai Tamás 1973-as írásának néhány sorát használja fel arra, hogy ezt a viszonyítási alapot megteremtse. Lásd SÁNDOR L., *Ács János...*, 147.

mas színházi vitát⁹ sem fejti ki a szerző, csupán említést tesz róla. (Ezáltal egyfajta elvárást támaszt olvasójával szemben, színháztörténeti tájékozottságot feltételez.) Itt is találkozunk a rendezői célkitűzésekkel, a mozgatórugóval, amelyre több előadással kapcsolatban is hivatkozik a kötet: minden esetben Ács János nyilatkozataiból idézve. Magát az előadáselemzést nagyrészt Sándor L. saját elemzésében olvashatjuk, hiszen ennek a rendezésnek az esetében készült felvétel (erre a kötet bevezetőjében felhívja a figyelmet, ami azonban ismétlésre érdemes információ lenne, hiszen csupán két előadás esetében van előadásfelvétel: itt és a *Marat/Sade*-nál). Puck talán az egyetlen, akiről csak kinézetével kapcsolatban szól: az elemzést a játékra vonatkozóan a korabeli kritikásokra hagyja. Ezen kívül azonban általánosan elmondható ezzel az előadáselemzéssel kapcsolatban, hogy itt a szöveg végre diskurzusba lép, vitába száll a korabeli kritikákkal, kiegészíti azokat, így az előadás értelmezésének új vetületei tárulnak az olvasó elé.

„A jelenetet újránézve azonban másféle hangsúlyok is megfogalmazódnak, mint amit a korabeli kritikák leírtak. A kép inkább tűnik rángatózásnak, mint körtáncnak. Megszenvedett ünnepnek tűnik ez (ha egyáltalán ünnep), hisz a nyögésekből fájdalmat is kihallani, mint ahogy az orgazmus közös sikolya sem csupán felszabadult kiáltás.”¹⁰

A negyedik fejezet, a *Sikerdarabok, vendégrendezések* első elemzett anyaga *A szabin nők elrablása*. Itt alaposan ismerteti a magyar

⁹ „Az előadás itthon is nagy sikert aratott, sőt Koltai Tamás cikke nyomán (*Hogyan játszottunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszereplése után?*) hatalmas színházi vitát is generált.” Uo., 148.

¹⁰ Uo., 159.

játékgyománnyt, cselekményleírása azonban indokolatlanul hosszú. A másik vizsgált előadása a fejezetnek a *Komédiások*. Nem csodálkozunk azon, hogy ennyire összeszedett a fejezet bevezetése, hiszen – ahogyan ez az 1. lábjegyzetben már említésre került – Sándor L. immár két kötetet írt a Katona József Színházról. Spekulációk, feltételezések is olvashatók itt a darabválasztás miérettjére vonatkozólag, ettől függetlenül azonban átfogó, reflektív, a kor kritikáit és a mából való rátekintést ütköztető, alapos fejezet. Ez már a darab ismertetése közben is kiderül, ahol Sándor L. a korabeli kritikusok nézőpontját, mely a darab szereplőinek foglalkozását nem tudja megállapítani,¹¹ újraértelmezi, kitérője. A (korban még magyar gyökerekkel nem rendelkező) stand up comedy, valamint a dumaszínház jelenségével való összefüggés felismerése és az erre való rávilágítás megmutatja azt, hogyan lehet valamit új kontextusokban látni.

Az ötödik, leghosszabb fejezet a *Marat/Sade*. A kötetnek szinte egyharmadát, több mint 100 oldalt ölel fel ez a fejezet. A szöveg itt színháztörténeti kontextust teremt a *Marat/Sade* korábbi színreviteleinek tárgyalásával (pl. a forradalmiság jelentésének konkrétságán gondolkozik el a Nemzetiben játszott, Marton Endre által 1966-ban rendezett, majd 1972-ben felújított előadás kapcsán). A kontextus megteremtése Ács rendezéseinek tekintetében is megvalósul,

¹¹ „Ilyesformán, ha nem is teljesen idegen, de mindenesetre különös a *Komédiások* alap helyzete: egy manchesteri külvárosi gimnáziumban esténként komikusokat képez az egykori sztár, ki azonban visszavonult már a színpadtól. És ez a darab jellegzetesen angol »golfütője«, nálunk ugyanis erre a fogalomra még igazi magyar megfelelő sincs, nemhogy képzés. Afféle konferansziéről, szóvivőről van szó, aki nálunk leginkább lesz vagy kinevezik.” BULLA Károly, „*Komédiások*”, *Film Színház Muzsika* 25, 9. sz. (1981): 4.

hiszen megtörténik a *Marat/Sade* és a *Szent-ivánéji álom* rendezésében megfigyelhető párhuzamok kiemelése, hangsúlyozása, melynek alapját éppen az is adja, hogy erről a két előadásról készült felvétel. Tehát nem a korabeli kritikákból kiolvasható rekonstrukciós kísérleten, hanem a visszanezhető előadásfelvételek alapján kialakult saját nézőponton alapul. Az idézetek kezelését és eredetét – tehát, hogy nem a dráma-, hanem az előadásszövegből vett részletekről van szó – Sándor L. csak azután tisztázza, hogy már két teljes alfejezeten keresztül beszélt a *Marat/Sade*-ről. Ettől függetlenül az előadás dramaturgiai munkájának rendkívül alapos elemzését adja a kötet. Minden olyan szöveghelyet megjelöl, ahol a drámához képest az előadásszövegben változás, betoldás történik. Ez nemcsak a prózai-, de a dalszövegekre is igaz, melyek Eörsi István új fordításában voltak hallhatók a kaposvári előadásban. A kötet a színrevitel dramaturgiai munkája során létrejövő tematikai hangsúlyok változását is konzekvensen jelzi. Az előadás történeti, társadalmi kontextusát kifejti, a színpadon látható történésekhez köti a szöveget az elemzés során. Ezt végig, következetesen megteszi a fejezetben, bár formai szempontból nem egységesen – hiszen néha csak zárójeles formában jelzi a kontextust, miközben ezek a megjegyzések fontos szerepet töltenek be. Az azonban, hogy innen eredeztethető az '56-os eseményekről való beszédmód megváltozásának hulláma a művészetek területén – még ha egyértelmű is, hogy a *Marat/Sade* esetében színháztörténeti jelentőségű előadásról van szó –, éles állítás. Főleg, hogy a kötet maga is megjegyzi, hogy a Gothár Péter rendezte *Megáll az idő* című filmet az Ács-rendezés előtt forgatták, a film mint művészeti forma pedig nagyobb eléréssel rendelkezik a színháznál. Vitatható állítás, hogy a feltétlenül *Marat/Sade* indította volna el ezt a hullámot – bár kétségtelenül része, illetve előfutára ennek.

Ebben a fejezetben előfordul az is, hogy a szöveg nem teszi egyértelművé az idézet forrását, hiszen közel három bekezdés áll csupán idézetből, átkötések nélkül. Idézőjel idézőjelet követ. Így nem lehetünk biztosak abban, hogy ezek az idézetek ugyanonnan származnak-e, vagy csak elfelejtődött a forrás megjelölése. Az olvasó különösen nehéz feladata pedig abból adódik, hogy oldalszámokkal a források megjelölésénél számos helyen nem találkozunk. Ez már a korábbi fejezetekben is megfigyelhető volt, azonban itt a legszembetűnőbb ez a hiány, hiszen itt nem csupán egy-egy idézetnél fordul elő, hanem a fejezet egészében.¹² A visszaemlékezéseknek és egyéni nézőpontoknak ott van relevanciájuk, amikor Sándor L. a *Marat/Sade* zárójelenetének elhallgatottságáról, felismertségének kérdéséről ír. Mivel ez az előadás eklatáns példájává vált a kritikusok együttműködésének a kettős beszéd színházi gyakorlatát illetően, így itt színháztörténeti szempontból is megél az, ahogyan az igazság kérdését igyekszik felgöngyöltetni, a szerkesztői változtatások helyeit kijelölni. Ezt a nyomozást, összevetést legalapossabban Koltai Tamás két szövegével teszi meg (bár itt is hiányként jelenik meg a pontos szöveghelyek, változtatási helyek egzakt címléírása).¹³ És hiányérzet támadhat akkor is, ha mi magunk nézünk utána, vajon Koltai nem írt-e még az itt idézettekén kívül az előadásról. Mert ha már egy adott kritikus írása it hasonlítja össze a kötet, valamint azt, hogyan beszél maga a kritikus ezekről a kritikákról és a korabeli kritikáról általában retrospektív módon, akkor érdemes lett volna az összes, az adott előadásról szóló írását idevenni.¹⁴

¹² SÁNDOR L., *Ács János...*, 281.

¹³ Uo., 298–300.

¹⁴ Lásd például KOLTAI Tamás, „Rendezői színház: allúziók és illúziók”, *Új Holnap* 40, 11. sz. (1995): 324–329. A *Marat/Sade*-hoz köthető rész ezen belül: 325–327.

A *Marat/Sade*-fejezet hossza mindezekkel együtt sem indokolt. A sok alfejezet ellenére önmagát ismétlő, különböző témákat újra meg újra felvető, de azokra nagyrészt nem új szemszögből ránéző fejezet ez. A Peter Brook-rendezés, Artaud kegyetlen színháza, a zárójelenet kérdése, a börtönérzet vagy akár Marat és Sade nézőpontja újra meg újra felvetődik. Abban az esetben, ha ezekre az ismétlésekre nem került volna sor, feszebb szöveget olvashatnánk, s talán a bevezető célkitűzése, a *Marat* által elhomályosított rendezői pályakép is jobban kirajzolódhatott volna.

A kötet egészére jellemző, hogy különböző szerkesztésbeli problémák merülnek fel. Ilyen például, hogy a lábjegyzet funkciója nem egyértelmű. Bár Ács rendezései (a *Marat/Sade*-ig) fel vannak sorolva a kötet függelékében, van azonban olyan előadás, amelyről a kötet beszél, a függelék viszont nem tartalmazza.¹⁵ Vannak helyek, ahol egymásnak ellentmondó információk találhatók, amelyekre a szerző nem reflektál.¹⁶ Vannak hiányzó információk, mint például a *Szentivánéji álom* esetében az indiai fiút játszó színész kiléte. Hiányérzetünk támadhat azokban az esetekben, amikor a szerzőnek lehetősége lenne színháztörténeti szempontból megközelíteni egyes kérdéseket – például fent és lent viszonyának jelentőségét a moralitásokban és az Erzsébet-kori színpadon –, mégsem teszi meg. Az Ács-rendezések közti párhuzamokra való rávilágítás is leggyakrabban a kritikusoktól vett idézetekben történik meg és nem a kötet szerzője által. Sajnos nem konzekvens a források megjelölése a kötet egészét tekintve: a *Szentivánéji álom* kapcsán a Shakespeare-idézetekhez nem ad forrást, mint azt a *Szöveg és Zene* vagy a *Komédiások* esetében teszi. Egy ponttól

¹⁵ Ez a *Cselédek*, amelyről az 55–58. oldalakon olvashatunk bővebben.

¹⁶ A Gombrowicz-premier ellentmondásairól bővebben: SÁNDOR L., *Ács János...*, 78.

kezdve¹⁷ következetesen rosszul írja az egyik forrásának vezetéknévét (Szepes helyett Szepesi). A *Marat/Sade* kapcsán összemossa az előadás elemzését a rendező önbevalláson alapuló eszméivel: akkor, amikor a kötet Sade világlátásáról és arról beszél, hogy Ács magáévá tette azt a gondolatíságot, mely a Weiss-darabban megjelenik.¹⁸ A kötetben szereplő fényképek kapcsán, bár a képek forrásai helyileg listázva vannak (Csiky Gergely Színház, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Pécsi Nemzeti Színház), a fotósok tekintetében akkor sem kapunk tájékoztatást, ahol felkutatható volt a fényképész. Annyit tudunk csak meg, hogy: „A kötet nyomdába adásáig nem sikerült egyértelműen tisztázni, hogy kik készítették a könyvben szereplő képeket. Ezért az érintett fotósok elnézését kérjük.”¹⁹ Ez azért problémás, mert a felkutatható művészekről sem tesz említést.²⁰

A kötet nem összegez, nem zár le. Mintha egy filmsorozat végén kiírnák: To be continued... „De ezzel még nem ér véget a *Marat/Sade* története, sem Ács János sikeres rendezéseinek sorozata. De minderről már csak egy következő kötetben eshet szó.”²¹ Ez a zárómondat, a cliffhangernek szánt vagy legalábbis annak tűnő befejezés nem éri el a célját. A rendezői pályaképek színháztörténeti összegzése tekintetében igen jelentős törekvés ez a kötet, az azonban,

¹⁷ Uo., 196.

¹⁸ Uo., 243.

¹⁹ Uo., 334.

²⁰ Például az *Átváltozások* kapcsán használt öt fénykép közül kettő Fábíán József felvétele. Ezek a képek a *Színház* folyóiratnak abban a számában is nyomtatásba kerültek Fábíán József mint fényképész megnevezésével, amelyet Sándor L. forrásként az adott fejezethez használ. KOLTAI Tamás, „Tettesek és tettetők: Az *Átváltozások* Kaposvárott”, *Színház* 13, 6. sz. (1980): 33–36.

²¹ Uo., 310.

hogy a pályaképet nem egészében tárja elénk vagy vázolja fel, éppen ezt a törekvést nehezíti meg. Sándor L. már a bevezetőben leszögezi, hogy „ez a könyv Ács János pályakezdéséről szól, egy olyan időszakról, amely mind saját színházi életműve, mind a magyar színháztörténet szempontjából ma a legfontosabbnak tűnik. A későbbi évek feldolgozása csak újabb kötetekbe férhetne bele.”²² De vajon hogyan tudjuk megállapítani, hogy Ács saját színházi életműve tekintetében valóban ez-e a legjelentősebb időszak, ha nem ismerhetjük meg a könyvből magát ezt az életművet? (Vagy, ha elhisszük a szerzőnek,

hogyan így van, ha a legfontosabb időszak már tárgyalásra került, akkor miért lesz fontos egy majdani második kötet?) Érdemes-e egy, már a pályáját befejezett rendező pályaképének a felét vizsgálni? A kötet zárómondatai hiányt hagynak maguk után. Sajnos olyan hiányt, mely nem feltétlenül a következő kötetre való várakozásra sarkall.

²² Uo., 10.

Egyenlőtlenségek vagy különbségek?

DAOUD DÁNIEL

BALUJA Petra. *A sűrített nő*. Budapest: Napkút Kiadó, 2023. 208 p.

„Szó sincs róla! Amit Ön rajtam kérne számon, a voluntarista feminizmus álláspontjára érvényes. Éppen erről az álláspontról állítható, hogy az áldozatot teszi felelőssé a történelemtől, amikor úgy gondolkozik, hogy a férfiuralomtól hasonlóképpen lehet megszabadulni, mint a cigarettától, azaz a nők akarati úton megváltoztathatják tudatukat és életüket. A habitus és a tudatosság közé ugyanis nem tehető egyenlőségjel: a habitus radikális megváltoztatása – a tudatosság segítségével – csak a kialakulását elősegítő, fönntartó és újratermelő társadalmi feltételek megváltoztatása révén lehetséges.” (Férfiuralom. Hadas Miklós beszélgetése Pierre Bourdieu-vel)

Baluja Petra a nemi egyenlőtlenségeket kutatta két vidéki kőszínházban, és könyvét kiindulópontnak szánja egy nőkről szóló társadalmi párbeszédhez. A könyv záró gondolataiban kifejti, hogy szimmetrikus női-férfi viszonyokat szeretne, nem azt, hogy a nők átvegyék az uralmat a férfiak fölött.¹

A *sűrített nő* 2023-ban jelent meg a Napkút Kiadó gondozásában. A szerző a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori programjában szerzett fokozatot 2021-ben, és a debreceni Csokonai Nemzeti Színház művészeti főtáncára volt 2023 decemberéig. A könyv doktori dolgozatának szerkesztett változata.

A szerző kutatásában feltárja, miként jelennek meg a nemi egyenlőtlenségek a vidéki kőszínházak munkaszervezetében. Vizsgál-

ta, hogy milyen tényezők befolyásolják a nemi alapú eltéréseket a karrier és életpályák között, valamint hogy a színésznők és színészek miként definiálják a karriert és a sikert. Arra is kitért, hogy mikor érzik a színésznők és színészek elégedettnek magukat a karrierjükkel. Kutatása során szervezeti dokumentumokat elemzett, beleértve a szervezeti és működési szabályzatokat, alapító okiratokat, szervezeti ábrákat, valamint a színházak Facebook-oldalait is. Emellett 21 nővel és 13 férfival készített anonim, félig strukturált interjút. Ehhez a színházak művészeti vezetésétől és igazgatójától kért engedélyt. Baluja Petra arról számol be, hogy ez a folyamat zökkenőmentes volt, a színházak vezetése készséggel fogadta őt (feltehetően nem érezték úgy, hogy a kutatás veszélyt jelent a pozíciójukra).² Interjúk elsősorban színészekkel készültek, de beszélgetett dramaturgokkal, kommunikációs szakemberekkel, rendezőkkel is. Arra nem tér ki, hogy miért nem készített interjúkat nem kőszínházi társulásokban, és arra sem, hogy miért nem csak a színészekre szorítkozott. A félig strukturált interjúk négy fő témakört érintettek. Az első témakörben a kutató az interjúalanyok pályaszocializációját vizsgálta, különös tekintettel gyermekkorukra és arra, hogy szüleik hogyan fogadták azt, hogy a színészi pályát választották. A második témakör a résztvevők családi helyzetére és baráti kapcsolataira fókuszált. A harmadik témakör a színészek és színésznők foglalkozásával kapcsolatos sztereotípiákat tárta fel, megvizsgálva, milyen visszajelzéseket kapnak szakmájukról. A negyedik témakör a siker és karrier fogalmát elemezte az interjúalanyok szemszögéből.

¹ BALUJA Petra, *A sűrített nő* (Budapest: Napkút Kiadó, 2023), 193.

² Uo., 104.

A kutatás feltárta, hogy jelentős nemi különbségek léteznek a vidéki kőszínházakban dolgozó prózai színésznők és színészek között. Baluja Petra a legnagyobb problémának a színésznők változókorai hátrányát jelöli meg, amely életszakaszban kevesebb szereplehetőség áll rendelkezésükre. Míg a fiatal és idős színésznők számára több szerep jut, a középkorú, tapasztalt színésznők kevés munkát kapnak, ami karrierkrízishez vezet. Ezzel szemben a férfi színészek számára a szakmai lehetőségek az életkor előrehaladtával növekednek. A szerző megállapítja, hogy a drámairodalom történelmi öröksége az oka ennek a nemi egyenlőtlenségnek. Állítása szerint a klasszikus drámai szövegek szemzőge és dramaturgiája a hagyományos nemi szerepeket erősíti, kevés kortárs reflexióval és fenntartói támogatással az új drámairodalmi szemlélethez. A drámákban a nők szerepei gyakran magánéleti konfliktusokra korlátozódnak, míg a férfi hősök társadalmi, történelmi események mentén kerülnek előtérbe. Ez a történelmi örökség továbbra is fennmarad, mivel nincs megfelelő kortárs társadalmi reflexió a színházi gyakorlatban. Baluja összegzésében kitér arra is, hogy a rendezőnők helyzete is hátrányos a színházi hierarchiában. Megállapítja, hogy a rendezőképítésben a nemi arányok nem egyenlők, emellett a magas pozícióba jutó nők néha a férfias normákkal azonosulva rosszul bánnak a színésznőkkel. A színházi mezőben a színésznőket mint anyákat nem veszik figyelembe a szervezeti gyakorlatban. A negyedik téma kapcsán Baluja megállapítja, hogy a színésznők és színészek eltérően definiálják karrierjüket és sikerüket. Míg a színésznők gyakran belső mércével, személyes elégedettséggel és a színházon kívüli tevékenységekkel azonosítják a sikert, addig a férfiak külső mérce mentén értelmezik. Amíg a nők számára a szubjektív elégedettség és a színházon kívüli kötődések fontosabbak, addig a

férfiak „hagyományosabb” karrierfogalmakkal azonosulnak.³

Mivel a kötet fülszövegében fel van tüntetve, hogy a könyv a 2021-ben befejezett doktori disszertáció szerkesztett változata, feljogosítva éreztem magam arra, hogy összevessem a két szöveget. Szembeötlő, hogy a könyv szerkesztése során lényeges részek estek ki az anyagból, rengeteg helyen megnehezítve a szöveg megértését az olvasó számára. Példaképpen: Baluja Petra disszertációjának nyitányaként összefoglalja, hogy a gender egyik kérdéskörének értelmezéséhez kíván hozzájárulni kutatásával – ezen belül indokolja, hogy miért a színházat választotta elemzése terepéül, milyen kutatást végez, miért –, továbbá felhasznált fogalmait elhelyezi egy akadémiai spektrumon. Így a doktori dolgozat olvasója az elméleti fejezetbe már előzetes ismeretekkel, azzal a célirányos kíváncsisággal vág bele, hogy meg akarja érteni, a szerző miképpen rakta össze felvett interjúinak keretezéséhez szükséges elméleti anyagait. A könyvben azonban elmarad ez a fajta orientálás; itt egy olyan személyes hangvétellű bevezetőt olvashatunk, amelyben a szerző pszichológiai keretben értelmezi magát, citálva Jung *Archetípusok és a kollektív tudattalan* című munkáját.⁴ Leírja, hogy apja bölcsessége és erős akaratú, „klasszikus nemi modellben” gondolkodó anyja szerepkonfliktust idézett elő benne. Megállapítja, hogy intellektuális és autonómiára törekvő személyiségrésze konfliktusba került a társadalom által elvárt hagyományos nemi szerepekkel, és ennek eredményeképpen kezdett kutatni. Vagyis azt állítja, hogy minden nehézség ellenére az intellektusra és az autonómiára törekvő személyiségrésze győzött. Ezzel a bevezetővel a szerző azonban nem támasztja alá a kötet célkitűzésének jelentőségét, sőt, inkább cáfolni látszik azt: miközben a könyv olyanfajta szo-

³ Uo., 142–157.

⁴ Uo., 5.

ciológiai vizsgálódás kíván lenni, mely feltárja a nők helyzetét, pozícióit (ami rendszer-szintű összefüggések észrevételét, ezen összefüggések következményeinek elemzését feltételezi), a bevezető pszichológiai vizsgálatra koncentrálna, az egyéni felelősséget helyezi előtérbe. Továbbá, mivel a szerző elhallgatja a diszpozícióit, rendelkezésre álló tőkéit, azt a benyomást kelti, hogy ez a könyv kizárólag egyéni elhivatottságának, tehetségének következménye. Így, a strukturális kontextus hangsúlyozása nélkül még az is előfordulhat, hogy büntudatot és szorongást kelt azokban a női olvasókban, akik esetében a strukturális kényszerítő erők nem teszik lehetővé, hogy elkezdjék kutatói pályájukat.

A bevezető végén Baluja azt írja, hogy könyvében az olvasó felfedezheti a „modern női lét sűrítettségét”, és reményei szerint „felteheti saját kérdéseit mindeközben”.⁵ Nem árul el semmit a módszertanról, a kutatás menetéről, így az elmélettel, fogalmakkal foglalkozó részt az olvasó mint egy véletlenszerűen összeválogatott feminista, társadalomtudományos szöveggyűjteményt olvassa, mindenféle kapaszkodó nélkül. A szerkesztő továbbá eltávolította a disszertáció fejezeteinek végén található összegző, orientáló szövegeket. Így az első száz oldal végéig (összesen 208 oldalas a könyv) nem világos, hogy milyen kérdésekre ad válaszokat a munka. A szerkesztői munkát az sem dicséri, hogy a kötetben elütések, hibás sortörések jelennek meg, elmaradnak hivatkozások, mint például az 1.4 *Kutatási helyszíne* című alfejezet végén. Itt a szerző egy brit színházi kutatást ismertet, amely hivatkozás nélkül áll.⁶

Maradva a bevezetőnél: a szerző kijelenti, „hogy a színésznők társadalmi helyzete igen szimbolikus, hiszen a genderprobléma (sic!) sajátosságait »sűrítetten« vagy »esszenciálisan« jelenítik meg. [...] [A] színésznő státu-

sa sűrítetten, esszenciálisan jeleníti meg a nőkérdés (sic!) összetettségét, és annak el-
lentmondásait.”⁷ Tehát tézise az, hogy minden társadalmunkban élő nő helyzete leírható a színésznő társadalmi helyzetén keresztül. Ezen belül kiemeli, hogy a „színésznő a független, autonóm, saját útját járó, a hagyományos nemi szerepeket elhagyó, a házasságtól elválasztható társadalmi státuszt is jelképezi”.⁸ Ezt az állítást azonban a könyv további részében nem fejti ki részletesebben, nem támasztja alá. Az olvasó számára nem derül ki egyértelműen, hogy miért szimbolikus a színésznő társadalmi helyzete. Hiszen nem tűnik nehéznek olyan hétköznapi példát találni, amikor egy nő helyzete nem írható le a színésznő társadalmi helyzetével.⁹

A könyv további fejezeteit általános fókuszlátatlanság, pontatlanság jellemzi. Szembetűnő, hogy *A vidéki kőszínházak szervezeti kultúrájának leírására tett kísérlet* című alfejezetben a szerző előkészítetlenül hasonlítja össze a vidéki színházi szervezetet az „akadémiai szervezettel”. Az „akadémiai szervezet” szókapcsolat a levegőben marad, a szerző nem mutatja be részletesen, nem derül ki, hogy milyen akadémia jellemzői láthatók a feltüntetett táblázatban. Az „akadémiai szervezet” tulajdonságai alapvetésként jelennek meg, amelyet a vidéki színházi szervezet működésének sajátosságaihoz viszonyítva használ. Az előkészítés hiánya azonban megnehezíti a két szervezet közötti párhuzamok és eltérések megértését. A *Pályaszocializáció a színművészek körében* című alfejezetben a szerző megkülönbözteti a „klasszikus”, „hagyományos”, illetve a „fordított családmodell” kifejezéseket. Az elméleti rész-

⁷ Uo., 6.

⁸ Uo.

⁹ Vö. HORVÁTH Bence, „Azért veszik el a gyereket, mert szegény a család”, *444.hu*, hozzáférés: 2024.06.10,

<https://444.hu/2016/09/17/azert-veszik-el-a-gyereket-mert-szegeny-a-csalad>.

⁵ Uo., 6.

⁶ Uo., 107.

ben nincs kifejtve, hogy pontosan milyen csoportokról van szó, és ezek milyen értéket képviselnek, a szöveg mintegy a *common sense*-re hivatkozik, ami ebben a turbulens diskurzusokkal teli témában hiányérzetet kelt az olvasóban. Pedig különösen fontos lenne pontosan és körültekintően fogalmazni, mivel a színházi szervezetek működése és a színészek pályaszocializációja komplex és érzékeny terület, amely alapos és részletes elemzést igényel.

Nem világos, hogy hogyan és miért használja a szerző a „színházi mező” szókapcsolatot. A szövegben nem járja körül alaposan Pierre Bourdieu fogalmait, mint *habitus*, *mező*, *illúzió* pedig a keret igazán alkalmas lett volna a könyvben feltűnő interjú-megszólalások elemzésére. A színház a kulturális termelés mezőjének aleggysége – indoklásra szorulna, hogy a kötet miért konceptualizálja önmagában mezőként a színházat.¹⁰ Baluja a színházat olyan mezőként írja le, amelyben a színészek és színésznők a színház iránti szakrális viszonyulásuk révén találják meg helyüket, és melynek főbb jellemzője, hogy a színészek családjuként definiálják.¹¹ Ezek a tulajdonságok azonban önmagukban nem elégségesek a közeg mezőként való leírásához. Bourdieu mező-fogalma ennél komplexebb: a mező egy hatalommal, tőkével és versennyel átítatott társadalmi tér, ahol különböző ágensek küzdenek a mezőn belüli pozíciókért. Baluja elemzése csak megemlíti a hatalmi viszonyokat és a mezőn belüli versengést. A *Színházi és színészi hierarchiák* című alfejezetben kiderül, hogy a megkérdezett színészek többsége nem érez autonóm cselekvésre lehetőséget, mindent áthat a színházi struktúra formális és informális hierarchiája. Érdekes lett volna megvizsgálni, hogy a színházi mező és a bürokratikus mező

¹⁰ Vö. SZABARI Vera, „Bourdieu és a »Tudomány«”, *Replika* 67 (2009): 80–86.

¹¹ BALUJA, *A sűrített nő*, 129–131.

kölcsönhatásai milyen viszonyban vannak a színészek megéléseivel.¹²

Pierre Bourdieu leírásában „a habitus közvetítő szerepet játszik a kényszerítő társadalmi struktúrák és az ágensek gyakorlatai között, [...] egyszerre »stukturált« és »strukturáló struktúra«.”¹³ Baluja azonban a habitust leszűkíti a színésznők és színészek szakma iránti elhivatottságára, színházhoz kötődő lojalítására és önkifejezési vágyára, miközben kevésbé vizsgálja azokat a társadalmi struktúrákat, amelyek a habitust formálják. Ezáltal a habitus fogalma elveszíti komplexitását és mélységét, a köznyelv által használt identitás szinonimájaként funkcionál. A könyvben a „színházi mező” leírása és a színészek habituselemzése gyakran elszigetelten történik, anélkül, hogy kellőképpen integrálná a szélesebb társadalmi struktúrák és a mező közötti kölcsönhatásokat. Bourdieu elmélete hangsúlyozza, hogy a mezők nem elszigetelten léteznek, hanem állandó kölcsönhatásban vannak más mezőkkel. Ennek a kölcsönhatásnak a részletesebb elemzése hiányként tátong. Továbbá a színészi karrier elemzése során Baluja figyelmen kívül hagyja a mező dinamikájának és a tőke különböző formáinak szerepét, amelyek Bourdieu szerint meghatározzák a mezőn belüli pozíciót és a karrier alakulását.¹⁴ A mezőn belüli pozícióharcok és a tőkeformák közötti interakciók elemzése nélkül a színészi karrier vizsgálata felületes marad.

A *kutatás módszertana* című fejezetben Baluja Petra a közelmúlt eseményeiként utal a metoo-mozgalomra, a hazai színházi jog-

¹² Uo., 132–135.

¹³ Vö. FÁBER Ágoston, *Pierre Bourdieu – elmélet és politika* (Budapest: Napvilág Kiadó, 2018), 154.

¹⁴ Vö. Pierre BOURDIEU, „Gazdasági tőke, kulturális tőke, társadalmi tőke”, in *A társadalmi rétegződés komponensei*, szerk. ANGELUSZ Róbert, 156–177 (Budapest: Új Mandátum, 1986).

körök megcsorbítására, a források megvonására, átalakítására, a színházzakmai tekintélyek elmozdítására pozíciójukból. Kijelenti, hogy „a vizsgálatának nem tiszte állást foglalni” ezekben a kérdésekben.¹⁵ A kijelentés mellett lehet érvelni, azzal azonban, hogy a Bourdieu fogalomrendszere által felkínált hatalmi viszonyok, tőkék, struktúrák elemzését nem végezte el, a dolgozat mégis állást foglalt, mégpedig a *status quo* mellett. Hiszen Baluja Petra könyve csak körülményként mutatta fel a színház világát ellehetetlenítő struktúrát, a lehetőségek szűkösségét, a megrekedtséget. Nem foglalkozott a materiába ágyazott kényszerítő erővel, hanem a sikert és a karrier szimbolikus fogalmait választotta elemzése tárgyául, amivel végső soron a nemi egyenlőtlenségeket nemek közötti különbségekké enyhítette, *domesztikálta*.

A könyv elvitathatatlan értéke, hogy Baluja Petra lenyűgöző bizalmi és intim viszonyt tudott kialakítani az alanyaival, akik elképesztő plasztikussággal beszélnek arról, hogy milyen megterhelő jelenleg ma, Magyarországon egy kőszínházi társulat tagjának lenni. Az interjúkban szóba kerül többek között az állami kontroll, a folyamatos anyagi függőség és a kiszámíthatatlan munkavégzés. A színészek semmilyen szakmai elismerést nem tudnak magukénak érezni; eldönthetetlen, hogy politikai okból kapták, vagy tehetségük miatt, vagy valamilyen partikuláris rendezői érdek mentén; nincs beleszólásuk abba, hogy milyen előadásokat szeretne játszani a fenntartó; nem formálhatnak véleményt arról, hogy milyen darabokban szeretnének játszani, nem tudják kifejezni elégedetlenségüket a színházi repertoárral

kapcsolatban; a színészeknek a televíziós szorogatban szereplés válik az egyetlen alternatívává, ahol ismertséget, népszerűséget tudnak szerezni. Úgy tűnik, egyik színész sem lelkesedik a munkájáért, azt a benyomást keltik, mintha megbánták volna, hogy színészek mentek. Tartanak egymástól, attól, hogy megítéli, elítéli egyik a másikat. Nem mernek politikai véleményt megfogalmazni, nem érzik hatalmukban a sorsukat, egyensúlyoznak, és bábuként sodródnak egyik próbáról a másikra. És hogy túléljék, elviselhetővé tegyék, saját, spirituális narratívákat generálnak. Dicséretes, hogy Baluja Petra hangot ad ezeknek a színészeknek, ezáltal betekintést nyújtva az olvasónak a színházi élet valóságába és a benne dolgozók mindennapi küzdelmeibe. Nagyon jó lenne, ha ezeket az interjúkat valamikor nagyobb terjedelemben is olvashatnánk.

Bár a könyv célkitűzései vitathatatlanul fontosak, komoly lehetőséget hagyott ki a munka. Talán ebben nemcsak az egyéni, hanem a társadalmi párbeszéd hiányosságai is közrejátszanak. Jó volna olvasni egy olyan könyvet, amely mélyen, strukturális változók figyelembevételével elemzi a kőszínházban dolgozó nők helyzetét. Egy színházi-szociológiai kutatás elindíthatna olyan diskurzusokat, amelyek nemcsak a színházi szakma belső működését tárnák fel, hanem szélesebb társadalmi összefüggéseket is.

¹⁵ BALUJA, *A sűrített nő*, 103.

A híd immár létezzetelen

KAÁLI NAGY BOTOND

SALAMON András. *Seprődi Kiss Attila rácsai. Egy rendező életútja*. Marosvásárhely: UArt-Press Kiadó, 2022. 159 p.

„Sosem szerettem magamról beszélni, csak a színpadon”¹ – mondta egy ember, akinek életpályája (főként annak kezdeti szakaszában) többet ígért, mint amennyi megvalósult vagy megvalósulhatott belőle. Magában hordozta a halhatatlanság lehetőségét. A név fennmaradásának opcióját. A hivatkozása magasztosulás ígéretét. „Egy színházi előadás művészi értéke a róla megőrzött képek tartósságával mérhető. Baj van azzal az előadással, amelyik egy nap, esetleg néhány óra alatt törlődik az emlékezetünkől” – írja *Seprődi Kiss Attila rácsai: Egy rendező életútja* című kötetének kezdősoraiként Salamon András. Majd hozzáteszi: „számba akartuk venni, ellenőrizni, milyen képek tapadtak/maradtak meg az emlékezet falán Seprődi Kiss Attila rég látott színházi előadásaiból. Nyomasztó volt a gondolat, hogy ezekre a képekre valószínűleg már csak mi emlékezünk.”

Az ígéretesen induló, emlékezetes és díjnyertes előadásokat színpadra vivő, majd fokozatosan elnémuló, végül feledésbe merülő színházrendezői pálya tömör összefoglalása is lehetne e két mondat, amelynek szavai mögül felsejlik a kötet „főhőse” életének folyamatos traumája: a valós kitörés lehetetlensége. A kortárs halhatatlanok státusza mögötti első (tehát a feledésre ítélt második) sorban rekedés. Az érzékeny és sértett lélek képtelensége a kiugrásra. És a körülmények,

¹ SALAMON András, *Seprődi Kiss Attila rácsai: Egy rendező életútja* (Marosvásárhely: UArt-Press Kiadó, 2022), 9.

amelyek tovább szűkítették az erre alkalmas belső és külső teret.

Salamon András kötete Seprődi Kiss Attila (1941–2008) sepsiszentgyörgyi születésű rendező, színművész, műfordító életútját viszi az olvasó elé. Egy eddig általunk nem ismert módon. Nem életregény ez, nem száraz sorstörténet. Seprődi Kiss Attila magánéletéről szinte alig tudunk meg valamit belőle. Nem olyan, mint egy életinterjú, amelyből a kedvenc óvodai vödör színe is kiderül. Ezek a részletek Salamon András számára nem fontosak. És kötete olvasása közben rájövünk: nem fontosak számunkra sem. Salamon András számára az a fontos, hogy megfejtse, értelmezze, elemezze és közkinccsé tegye annak az embernek az életpályáját, karrierjét, szakmaiságát, művészetét, aki, mint említettük, saját bevallása szerint is csak a színpadon – előadásai által – kívánt magáról mesélni. Ezt Salamon András csak a legegyszerűbb – és legnehezebb – módszerrel valósíthatta és valósította meg: Seprődi Kiss Attila életútját (szinte csupán) rendezéseinek elemzésén és értelmezésén keresztül járja végig. A legelső, egyetemi vizsgaelőadástól a legutolsóig.

A *Pár szó a könyvről*² címet viselő előszóban a szerző a módszertanként is megfogalmazható kötetformálás előzményeit ismerteti. Mint írja, az előadások „képei” (saját és kortársainak emlékképei) a színháztudomány számára vitathatóak, az emlékezet pedig segítségre szorul, így rákeresett az előadásokról szóló írásokra. Végül az emléktörések összefüggő egységbe illesztése érdekében többször is újraolvasta a drámákat, amely újraolvasás „előhívta az előadás látvá-

² Uo.

nyát, hangulatát, részleteit”. A szerző feltételezi, hogy a könyvben tárgyalt – és a rendező életútjának ismertetése és elemzése érdekében szükségszerűen időrendi sorrendbe tűzött – előadások Seprődi Kiss Attila „személyes gondjait, gondolatait, életérzését” is megfogalmazzák, így Salamon András az általa nem látott magyarországi rendezéseket is bemutatja. És – mint állítja – „végül a színházi vizsgálódás átcsapott lélektani megfigyelésekbe”. Nos... igaza volt.

Seprődi Kiss Attila 1941. február 17-én született Sepsiszentgyörgyön. 1959-től a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Akadémia színész szakos hallgatója, 1963-tól a Sepsiszentgyörgyi Állami Színház színésze volt. 1966-ban felvételizett sikeresen a Bukaresti Ion Luca Caragiale Film- és Színművészeti Intézetbe, amelyet eredményeire való tekintettel öt helyett négy év alatt végzett el. 1985-ig a sepsiszentgyörgyi színház rendezője, 1986-tól két évig a Kecskeméti Katona József Színház rendezője, majd a Ciróka Bábszínház vezetője. A sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház 1968–1985 közötti 110 bemutató előadásából 28-at ő rendezett – nagyjából a bemutatott produkciók egynegyedét, mégis az ő munkássága volt az, amely megteremtette a hidat a sepsiszentgyörgyi népszínházi hagyományok és az akkoriban rendkívül újak számító színházi nyelvet beszélő, mára élvonalbelivé vált rendezők munkássága között – amely az erdélyi magyar színházi esztétika teljes megújulásához vezetett.

Amint említettük, Salamon András nem száraz életrajzi adatokat tömörít, majd rendez köteté, hanem munkásságának szakaszain – előadásainak láncolatán – keresztül mutatja be Seprődi Kiss Attila életpályáját. Az embert keresi – és találja meg – a rendezésekben, amelyekből leszűri az alkotó pillanatnyi lelkiállapotának, gondolatvilágának, értékrendszerének párlatát, majd e párlat mentén vezet végig Seprődi Kiss életén. Azaz, hogy bemutatja előadásait, Seprődi Kiss

Attilát mutatja be. Seprődi Kiss Attilával együtt pedig a kortárs erdélyi, majd magyarországi színházi élet több, jelentős szeletét. A kötet nyolc nagy fejezetre tagolódik – I. *Az ugrás pillanata*, II. *Ez egy idegromán nemzet*, III. *Eltársak, éhes vagyok*, IV. *Mintha rács ezernyi lenne*, V. *'90 után*, VI. *A helyzet tisztázása létezhetetlen*, VII. *Ügy tehát nincs*, VIII. *Függelék* –, a fejezetek címe az utolsót kivéve idézet vagy utalás a Seprődi Kiss által színre vitt előadások szövegrészleteire, a vele készített interjúkban elhangzottakra, az általa leírtakra, ugyanakkor sejteti az életút fejezetenként éppen aktuális szakaszainak körülményeit. Salamon András Seprődi Kiss 1963 december havi, színészi bemutatkozásával kezdi az életút ismertetését, majd a színművészeti évek rövid összefoglalásával folytatja, és emlékezteti az olvasót arra a (később lényegessé váló és korabeli előadások rövid elemzésével szemléltetett) útravalóra, amelyet a marosvásárhelyi főiskola és a Székely Színház lélektani realizmusával kapott. Rövidesen pedig áttér a bukaresti egyetemi évekre és velük együtt arra a színházi világra, amely a marosvásárhelyinek szinte teljes ellentéte volt. A fiatal rendező szakos hallgató a David Esrig által 1968-ban rendezett *Rameau unokaöccse* című előadásban volt tükörmozgató, e produkció és annak próbái pedig életre szóló hatást gyakoroltak rá.³ Csakúgy, mint a kortárs román színházi világ európai mércével mérve is élvonalbeli rendezői – Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, Radu Penciulescu és természetesen Esrig –, a román színház akkor még forradalmi újításnak számító látványszínházi esztétikája, a magyar vidékeken megszokott, „kőkemény igazságokat és bizonyosságokat” megfogalmazó hagyományos színház helyett a folyamatos változások, a helyzettől függő mozzanatok, a történet helyetti történetek, a színpadi világ látványszerű megteremtése. A realista iskola irányzatában ne-

³ Uo., 18.

velkedett színészt beszipantja ez a számára varázslatos világ, és Seprődi Kiss Attila életében megjelenik az az eggyé váló kettőség, amely egész rendezői pályafutását végigkíséri: a magyar szövegszínházi, illetve a román látványszínházi esztétika összefonódása.

E felütéssel kezdi Salamon András Seprődi Kiss rendezéseinek elemzését. Az első a sorban az 1968-ban, másodév végén egyetemi vizsgálóelőadásként rendezett *Az ember tragédiája* (I–IV. szín), amely itt és ekkor szóval meg először román nyelven (Octavian Goga egykori fordításában).⁴ A sorrendben utolsó pedig az 1993 decemberében Egerben rendezett Caragiale-darab, *Az elveszett levél*. E kettő között pedig egy életút teljeseedik ki – szinte csupán a színházi rendezésekre hagyatkozva. Seprődi Kiss 1968 és 1993 között 40 előadást rendezett Romániában, 1986 és 1993 között 13-at Magyarországon. Ezen előadásokból összesen huszonegyet elemez Salamon András a kötet lapjain, és vezet minket végig Seprődi Kiss életútján. E huszonegy előadáselemzés teszi ki a kötet gerincét. Elképesztően alapos, rengeteg adatot felvonultató, mindent pontosan datáló, precíz, részletes, tudományos igényvel megírt elemzésekről van szó, amelyek a Philthermódszert idézik: a legtöbbjük esetében szó esik az adott előadás színházkulturális kontextusáról, a dramaturgiáról, a rendezésről, a színészi játékról, a látványról és hangzásról, valamint a produkció hatástörténetéről is. Az előadásfotók mindegyike alatt feltüntetni a képeken szereplő színészek és az általuk játszott karakter nevét, a képanyag pedig a kötet olvasásának előrehaladtával a legtöbb esetben fokozatosan bővül.

A számos lábjegyzettel, legalább egy, de sok esetben több fotóval is gazdagított előadáselemzések célja azonban – a Philtherrel némileg ellentétben – ezúttal nem(csak) a produkciók megőrzése az utókornak, hanem

rajtuk keresztül a rendező életének bemutatása is. A fejezetek keretében tárgyalt produkciókon keresztül „lélekelemzést” is végez a szerző, aki megmutatja Seprődi Kiss szakmai életútjának sarkalatos pontjait. Az előadáselemzések sorából kiderül, hogy a sepsiszentgyörgyi színházhoz a bukaresti éveket követően immár rendezőként visszatérő Seprődi Kiss Attila számára – a realista és a látványszínházi világban töltött tanulóévei okán – a hatvanas évek végére sarkalatos kérdéssé vált „a realista és az abszurd színház, színjátszás közti hídverés”.⁵ Ez a szándék valósult meg az 1969 áprilisában bemutatott Görgey Gábor-darab, a *Komám-asszony, hol a stukker?* előadásában, amely „Szentgyörgyön szokatlan módon, történetesen túl elvont életérzést vitt színre. Színésznek, közönségnek egyaránt tanulnia kellett az új színpadi nyelvezetet.”⁶ Az 1969 októberi vizsgálóelőadása – Tömöry Péter: *Pipacsok halála* – egyértelműen a bukaresti iskola jeleit mutatta, ami a nézők „egy részét meghökkentette, rést ütött a kanonizált irodalmi szövegszínház falán”.⁷

Seprődi Kiss Attila 1972 májusában bemutattott *Peer Gyntje* volt az az előadás, amelyhez – mintegy referenciaként – a szerző a kötetben sokszor visszatér. Az előadás folyton átalakuló, funkcionális díszlete egy halászháló: felső szintlezáró, barlang, vagy akár viharos tenger. Olyan erősre sikerült, hogy csupán a produkció képei alapján 1983-ban amerikai megbízást ajánlottak neki, amelyet nem fogadott el. Kiss Attila 1974-ben vette fel a Seprődi előnevet (anyai nagyapja, Seprődi János kolozsvári zenetörténész családnevét), és ebben az évben vitte színre országos ősbemutatóként Joseph Heller *Megbom-báztuk New Havent* című művét, amelynek akkora híre lett, hogy a kolozsvári előadáson az egyetemisták betörték az ajtót, és ezer-

⁵ Uo., 22.

⁶ Uo., 21.

⁷ Uo., 24.

⁴ Uo.

négyszázán szorongtak az ezer férőhelyes teremben.⁸ Ez volt az az előadás, amelyet a romániai szocialista diktatúrában és a színház világtörténetében is egyedülálló módon egy évad alatt nyolcszor mutattak be: mert hétszer betiltották. Előadáselemzésein keresztül viszi végig a szerző az olvasót az életút stációin és ezzel párhuzamosan azt is bizonyítja, hogy Seprődi Kiss alakja, valamint a realista és látványszínházi iskolákból egyaránt táplálkozó munkássága az erdélyi magyar színháztörténetben a hídverő szerepét töltötte be. Az Illyés Gyula *Dupla vagy semmi* (1975. február) című darabjából készült előadását Bocsárdi László *A csoda* című, 2002-es, száznál is több előadást megért produkciója előképeként határozza meg, amely – egyéb rendezéseihez hasonlóan – csökkentette „a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház és a Tamási Áron Színház közötti távolságot”. Míg a *Dupla vagy semmi* hajlott a groteszk felé, az 1976-os *Gácsérfej-* (George Ciprian darabjának) rendezése már „egyértelműen a színpadi groteszk eszközeit” használta,⁹ és ezen előadás kapcsán jelent meg rendezői munkásságának egyik kulcsfogalma is: az emberszag – azaz: Embernek lenni. „Az ember: következetesen nagy-, vagy nagy kezdőbetűvel. A *Gácsérfej*ben a rendező a szerzővel együtt vallja, ember az, aki [...] nem hajlandó beállni a sorba, vezényszóra menetelni. A gondolat későbbi rendezéseiben, nyilatkozataiban is következetesen visszatér. Ennek vetülete a magánélet és -terület sérthetlensége.”¹⁰ A. B. Vallejo *Az alapítvány* című drámájának 1979 januári színrevitele kapcsán a rendező az összezárt emberek közötti viszonyok feltárásán dolgozik, de a produkcióval kapcsolatos egyik interjúban azt is megemlíti, hogy a bukaresti iskola látásélményt eredményező esztétikája mellett „a nézőkhöz mindenképp

⁸ Uo., 31.

⁹ Uo., 39

¹⁰ Uo., 40.

kell alkalmazkodni”. Itt merül fel először Salamon András azon tézisének egy része, mely szerint a realista színház bizonyos vetületei melletti kitartásának eredményeképpen ragadt bele Seprődi Kiss a hídverő szerepébe, és nem volt képes abszolválni azt az ugrást, amely végül Tompa Gábor, Bocsárdi László és Barabás Olga színházát eredményezte. Seprődi Kiss Attila egyik legnagyobb sikert elért előadását, a Csiki László darabjából készült *Nagypapa látni akar benneteket* című produkciót 1980 áprilisában vitte színre Sepsiszentgyörgyön. Ezzel az előadással több oldalon keresztül foglalkozik Salamon András, aki szerint a valóságtól elemelt játékban egységes színpadi látvánnyá szerveződnek a rendezőt foglalkoztató sarkalatos emberi és művészi kérdések: a gondolat színpadi képekben való megjelenítése, az embernek lenni dilemmája, a magán- és közélet közti kibékíthetetlen ellentét.¹¹

Az előadáselemzéseken, a produkciók utóéletének ismertetésén keresztül derül fény Seprődi Kiss Attila pozíciójára is a sepsiszentgyörgyi színházi hierarchiában. Az 1980-as, Sepsiszentgyörgyön szervezett II. Nemzeti Színházi Kollokviumra a Móricz Zsigmond regénytrilógiája alapján színpadra alkalmazott *Boszorkányt* (ősbemutató) és a *Nagypapa látni akar benneteket* című előadást nevezte a szervező színház. Két előadás, két irányzat: népszínházi és művészszínházi. Sepsiszentgyörgyön az előbbi képviselte a „nagy repertoárt” (azaz a vezetőség által preferált irányvonalat és annak rendezőit), ám a szakma egyértelműen az utóbbit díjazta, és a „nagy repertoárt” képviselő produkció került a futottak még kategóriába. Seprődi Kissre felfigyeltek, több meghívást is kapott, amelyek keretében 1982 májusában Marosvásárhelyen rendezhette meg Sütő András *Csillag a máglyán* című darabját. Ám a szerző szerint paradox módon, ráadásul objektív okok miatt éppen a nagy sikerű

¹¹ Uo., 51.

Nagypapa látni akar benneteket című előadás után lassult le a pályáiv: 1980 júniusában mutatta be Tompa Gábor színháztörténeti jelentőségű vizsgálódását Büchner *Woyzeck*-je alapján. És ezen, szokatlanul erős rendezői látomással bíró produkciót követően a realista színházesztétikában (is) gyökerező stílusával Seprődi Kiss előadásai teatralitásuk szempontjából már nem mondtak újat a sepsiszentgyörgyi közönségnek.¹²

Nászta Katalin pontosan fogalmazott Seprődi Kiss Attila sepsiszentgyörgyi munkásságát illetően: „jól ismertem rendezői gondjait, második rendező volt”.¹³ E kijelentés a szerző szerint számokban is mérhető, ráadásul Sepsiszentgyörgyön működött egy láthatatlan és hatékony belső cenzúra a „nagy repertoár” érdekében, amelynek eredményeképpen a látványszínházi esztétikában (is) gyökerező előadásaival egyetemben Seprődi Kist kvázi félreállították, a Tompa Miklós által rendezett *Csalóka szivárványban* például mint színészt foglalkoztatták. Második rendezőként „kényszerzubbonnyban” dolgozhatott, megálmodott előadásait két, jó esetben másfél évenként rendezhette meg, 1980 utáni színrevitelei pedig már „a lécc alatt maradtak”. Tompa Gábor feltűnésével egyértelművé vált a határ, amelynél Seprődi Kiss megtorpant: elfogadta a rendezőközpontúság határait, a szerzői utasításokat mintegy fegyvertényként ugyan elutasította, de a szerzői szöveg tiszteletben tartását kötelezőnek tekintette. Tompánál mindez már eleve meghaladott kérdés volt.¹⁴ Halász Anna szerint „szüksége volt a román rendezői iskola immár két évtizedes modern felvirágzásának a kölcsönére a romániai magyar színháztudásnak, hogy korszerűbb és érvényesebb önmagára találjon. A Seprődi Kiss Attila fővárosi tanulmányaival kezdődött folyamat

újabb ígéretes állomása Tompa Gábor két pályakezdő munkája.”¹⁵

Seprődi Kiss pályáiv az 1980-as évek elejétől leszállóágba került. Salamon András előadáselemzései hűen végigkövetik ezt az ívet, és a szerző által feltételezett okokra is fényt derítenek. Csurka István *Házmesterrátó* című művének színpadra állításától kezdődött az a folyamat, amelynek során Seprődi Kiss Attila rendezői fókuszusa az emberről és az emberek közötti viszonyok feltárásáról a rendszerrel szembeni ellenállásra helyeződött át. Értékrendszere megváltozott: Tompa Gábor felbukkanásával, Harag György ünneplésével, több előadásának bukásával a saját, második rendezői pozíciójából fakadó, elismerésre vágyó művész frusztrációja fokozódott. Dühét a rendszer ellen fordította, korábbi, finoman árnyalt, a lélektani realista iskola által eredményezett karakterábrázolásai szélsőségesen fekete-fehér jelleget öltöttek, csak az üzenet vált számára fontossá: hogy ki van a rendszerrel, és ki van ellene. Sütő András darabjának, *A szűzai menyegzőnek* (1981. március) a marosvásárhelyi előadása a hatalom metafizikájára fókuszált, a produkció vasketrec-díszlete az 1982 májusi *Csillag a máglyán* ugyancsak marosvásárhelyi színrevitelében csapágyakon elfordítható vasrámává bővült, a rendező itt már nyíltan a „fogait mutogató diktatúra »irányelveivel« fordul szembe. És ez a szembefordulás alattomosan, finoman, észrevétlenül beszűkíti a látását. Most már csak arra figyel, hogy [...] vitathatatlan igazát sajátos színpadi képekben megmutassa.”¹⁶

Ez az előadás is Seprődi Kiss pályájának egyik fordulópontjaként értelmezhető. Salamon András nagy érdeme, hogy felkutatta és bemutatta azon produkciókat, amelyek a rendező pályájának felfelé vagy lefelé ívelő szakaszait fordulópontként meghatározták. A kötet további erénye, hogy – mivel elő-

¹² Uo., 54.

¹³ Uo., 55.

¹⁴ Uo., 58.

¹⁵ Uo., 60.

¹⁶ Uo., 75.

adáselemzéseken keresztül mutatja be az életutat – a rendező emberi kvalitásait, tulajdonságait nem hangsúlyozza. Például csak a 78. oldalon említi – és Seprődi Kissnek a fentebb említett frusztrációiból eredőnek véli –, hogy a rendező valószínűleg több elismerésre vágyott, „állandó vívóállásban élt”, ezért tartották sokan arrogánsnak. Feltételezését a Seprődi Kisst ábrázoló grafikákkal és fényképekkel is alátámasztja, az önmagát emésztő, gondterhelt, kissé megtört embert állítja szembe fiatalkori, sikeres önmagával. Seprődi Kiss Attila munkaviszonya 1985-ben szűnt meg a sepsiszentgyörgyi színházzal, 1986-ban Magyarországra távozott, a kecskeméti Katona József Színház, majd a Ciróka Bábszínház vezetője lett. Az eredeti hangját elvesztő, a rendszer iránti szembenállásra fókuszoló rendező Kecskeméten (mondhatni kényszerűségből), védekezési mechanizmusa eredményeként a magyar nemzeti dráma felé fordult. Fiatal rendezőként nem ebbe az irányba indult, kecskeméti tevékenysége után pedig kikopott a színház világából. És a színházi emlékezetből is.

Salamon András kötete újra visszaemelte oda. A rendezőt, aki először vitte színre román nyelven *Az ember tragédiáját*, aki iskolái révén az erdélyi magyar színháztörténetben kapcsolatot képezett a realista és a látványszínházi esztétikák között, aki úgymond megalapozta Tompa, Bocskárdi, Barabás Olga színházának nézői befogadását, és aki az utóbbiak előképének tekinthető. Aki hidat képezett régi és új között, de annyira ragaszkodott a régihez (is), hogy e hídszerepből már nem tudott kitörni, megújulni nem volt képes, látásmódja beszűkült, pályája sajnálatosan korán véget ért, élete végén alkalmi rádiós és tévés munkákból élt. Életművét, korszakos jelentőségű előadásait feldítették az utána jövők színháztörténeti fordulóponttá váló esztétikái. Salamon And-

rás könyve mindezt Philther-szerű elemzéseken keresztül mutatja be, vezeti végig, majd igazolja. A történész pártatlanságával, a színházi ember együttérzésével. Objektíven, mégis szívhez szólóan, rendkívül olvasmányosan, jól megírt szövegen keresztül emeli vissza az emlékezetbe egy jelentős, ám a második sorban rekedt rendező életművét. Kötetében külön fejezetet szentel Seprődi Kiss Attila fordítói munkásságának, Caragiale-imádatának, Caragiale-fordításainak és -rendezéseinek, majd a nyolcadik fejezetben az életrajzi adatok mellett (nagyyszerű dramaturgiai csavar, hogy csak a kötet végén ismerteti azokat, s akkor is Seprődi Kiss Attila saját önéletrajzán keresztül) számos személyes jellegű, Seprődi Kiss által szerzett írást is közlétesz. A kötet szerkezete révén valóban hamarabb ismerjük meg a színházi alkotót, mint a magánembert, életrajzi adatainak olvasásakor pedig már ismerősként tekintünk rá – a név élő személlyé változott. És az, hogy mindezt az aprólékos, precíz, hatalmas munkát igénylő, fotókban gazdag, a korabeli erdélyi és magyarországi színházi világ bizonyos periódusait, a színpadok mögötti mechanizmusokat, hierarchiakat, kultúrpolitikát is feltáró és ismertető előadáselemzés-sorozatán keresztül teszi, mindeddig egyedülálló a magyar színháztörténet-írásban.

A helyzet tisztázása létezhetetlen – írja fejezetcímeként a szerző. Hozzátehetnénk: a híd mint szerep és pályáiv egykori és későbbi színházesztétikák között, immár létezhetetlen. Egykori létezésének lenyomatát azonban gondosan őrzik e kötet lapjai.

E számunk szerzői

BARNA LÉNA, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem vajdasági származású teatrológus-hallgatója. Egyetemi keretek között vizsga-előadásokban rendezőasszisztensi és dramaturgi munkákat lát el.

BOZSAKY BOGLÁRKA, a Károli Gáspár Református Egyetemen végzett magyar alapszakon 2022-ben, majd színháztudomány mesterszakon 2024-ben. MA szakdolgozatának témájául az immerzív színházi paradigma vizsgálatát választotta, alapul véve egy részvételi akciókutatás keretében létrehozott immerzív színházi projektet. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem hallgatója, irodalom- és kultúratudomány szakon, színháztudomány specializáció.

CSELLE GABRIELLA, színháztörténész, a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakának elvégzése után színháztudomány mesterszakon diplomázott 2021-ben. Jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának másodéves doktorandusza. Emellett a Keleti István Művészeti Iskolában tanít báb-, színház- és drámatörténetet. Kutatásainak fókuszában a cigányság színházi reprezentációja áll.

DAOUD DÁNIEL, 2019-ben végzett Budapesten, a Színház- és Filmművészeti Egyetem filmdramaturg szakán, Szabó Iván és Németh Gábor osztályában. 2022-ben megnyerte a ScripTeast nemzetközi forgatókönyvíró workshop fődíját, amelyet Cannesban adtak át. Tavaly bemutatták a *Hat hét* című filmet a Szarajevói Filmfesztiválon, amelyben társszerzőként dolgozott. Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem doktori programjának abszolutóriumot szerzett hallgatója, kutatási területe a tehetség változó fogalma 1946 és 1989 között.

DUDÁS ROBERT, alapszakos diplomáját 2020-ban szerezte az Újvidéki Egyetem szabadkai kihelyezésű Magyar Tannyelvű Tanítóképző Karán. A magyar nyelv és irodalom mestere lett a Szegedi Tudományegyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Karának alkalmazott irodalomtudomány specializációján. Tanulmányait ugyanott, színháztudományi doktori képzésen folytatta. Kutatói érdeklődése a vajdasági színháztörténet felé irányul.

FARKAS NOÉMI, színháztörténész. 2018-ban végzett pszichológia szakon, majd 2024-ben színháztudomány mesterszakon a Károli Gáspár Református Egyetemen. Érdeklődésének középpontjában a 20. század és az ezredforduló magyar színháztörténete, valamint a politika és a színház kapcsolata áll.

GÓLI KORNÉLIA, a Veszprémi Egyetemen diplomázott színháztörténet szakon. Doktori címét a Szegedi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában szerezte 2022-ben. Az Újvidéki Művészeti Akadémia rendes tanára.

HEMZŐ CSENGE (2003), a Pécsi Tudományegyetem irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója. Alapszakos diplomáját a Károli Gáspár Református Egyetem magyar szakán szerezte 2024-ben, szakdolgozati témája a kortárs magyar monodramák és a dokumentarista női sorsok találkozása volt.

HORVÁTH FUTÓ HARGITA, irodalomtörténész, az Újvidéki Egyetem BTK Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének tanára. Magiszteri dolgozatát az újvidéki Bölcsészettudományi Karon védte meg 2008-ban, ugyanitt nyerte el 2010-ben a doktori fokozatot. Szakterülete: irodalomtörténet, fordításelmélet, tanításmódszertan. Öt önálló kötete (*Iskolanarratívák; Lokális kontextus, elbeszélői sze-*

repekörök és a szövegek átjárhatósága Gion Nándor opusában; Gion Nándor-bibliográfia; Végel László-bibliográfia; Szenttamás: Gion Nándor írói világának „fővárosa”) és számos tanulmánya jelent meg. A szenttamási Gion Nándor Emlékház egyik alapítója és munkatársa.

KÁALI NAGY BOTOND, író, színikritikus, műfordító, dramaturg. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakán végzett 2004-ben, 2003 és 2023 között publicista, színházi szakíró és lapszerkesztő. 2022-től a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának hallgatója, 2023-tól a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház munkatársa.

KÉKESI KUN ÁRPÁD, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának oktatója, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a *Philther*-kutatások (2010–) egyik alapítója. Az 1990-es évek közepe óta rendszeresen publikál elméleti és történeti tanulmányokat a magyar és az európai színházról. Kutatásai előterében az ezredforduló színházi folyamatai, a rendezés színházának története, a zenés színház múltja és jelene, különféle formációi, illetve a második világháború utáni magyarországi színházi állás.

KILITI KRISZTIÁN, rendező, színész, dramaturg, a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának művészeti titkára, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. Szabadúszó alkotóként együttműködött több erdélyi, illetve magyarországi (független) társulattal, de dolgozott Moldovában és Bukarestben is. Kutatási területe a zenés színház, ezen belül is az erdélyi operettjatszások gyakorlata.

KISS GABRIELLA, a Károli Gáspár Református Egyetem Színháztudományi Tanszékének

vezető docense, a *Theatron* színháztudományi periodika (1998–) és a *Philther*-kutatások (2010–) egyik alapítója, színháztörténész, szakfordító, dráma- és színházpedagógus. Kutatásai előterében Bertolt Brecht életműve, a kortárs magyar színház, az alkalmazott színház műfajai és a drámapedagógia szakmódszertani vonatkozásai állnak. Hatodik monográfiája, *A tette kész néző* 2024 végén jelenik meg a KRE–L'Harmattan Kiadónál.

MUNTAG VINCE, a HUN-REN Magyar Kutatási Hálózat Irodalomtudományi Intézetének munkatársa, Bécsy Tamás-díjas színháztörténész. Doktori disszertációját 2023-ban védte meg az ELTE-n. Kutatási területe Molnár Ferenc dramatikusan életműve, a dramatikusan szöveg általános létmódja és működése a színházi és az irodalmi hatásfolyamatban. Publikációi, előadáselemzései, kritikái többek között a *Literatúrában*, a *Színházban* és a *Theatron*-ban jelennek meg.

OLÁH TAMÁS, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén szerezte alapszakos diplomáját 2013-ban. A budapesti Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán 2015-ben diplomázott. Magyar nyelv és irodalom tanári mesterdiplomáját az újvidéki Magyar Tanszéken 2016-ban vette át. PhD-dolgozatát a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen védte meg 2022-ben. Kutatási területei a posztdramatikusan, a politikai és a közösségi színház. A magyar nyelvű kisebbségi színház formáit kutatja a Vajdaságban. Dramaturgként és rendezőként több független és kőszínházi produkcióban is közreműködött Szerbiában, Romániában és Magyarországon. A *Híd* folyóirat szerkesztője. A vajdasági Magyarokanizsán él.

SZABÓ RÉKA DOROTTYA, Szabadkán született, a Szegedi Tudományegyetem magyar alapszakának végzős hallgatója.

SZÚCS DÓRA, az újvidéki Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének hallgatója.

TÁBOROSI MARGARÉTA, az Újvidéki Művészeti Akadémia (Akademija Umetnosti Novi Sad) színész szakán (2007), majd a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem színház-rendező-fizikai színházi koreográfus szakán szerzett diplomát (2014). Az Újvidéki Művészeti Akadémia Dráma Tanszékén tanársegédként kezdte, majd 2022 őszétől osztályvezető tanár színész szakon. 2020-tól a Színház és

Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájának PhD hallgatója.

UJVÁRI HEDVIG, irodalomtörténész, germanista, a PPKE BTK Kommunikáció- és Médiatudományi Intézetének habilitált egyetemi docense. Kutatási területei: magyar-német (nyelvű) irodalmi, sajtó- és kulturális (elsősorban zenés színházi) kapcsolatok a 19. század második felében, kulturális transzfer, identitáskonstrukciók a 19. században.