

The image shows the interior of a grand, classical theater. The seating is arranged in a semi-circular, tiered fashion, made of stone or concrete. Above the seating is a balcony with a decorative railing, featuring a series of statues or figures. The architecture is highly detailed, with columns and arches visible. The lighting is dramatic, highlighting the textures and forms of the theater's interior.

THEATRON

18. évf. 3. szám
2024. ŐSZ

Kanonon kívül

THEATRON

Kanonon kívül

Színháztudományi periodika

18. évfolyam, 3. szám

2024. ŐSZ

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: Jákfalvi Magdolna

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 Kultúraért Alapítvány és a Petőfi Kulturális Ügynökség támogatásával jelent meg.



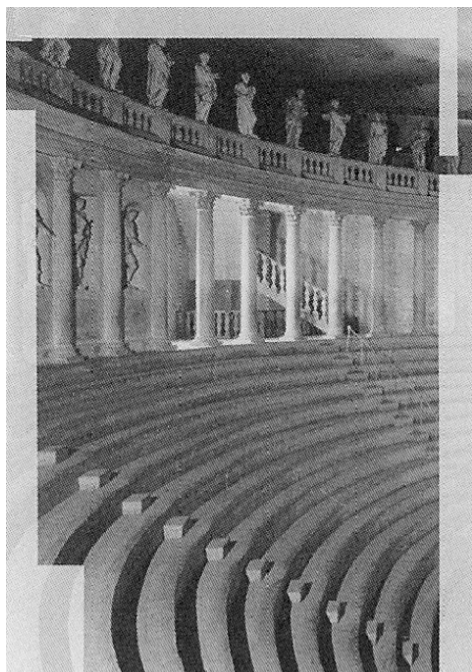
Petőfi
Kulturális
Ügynökség



MEGVALÓSULT A MAGYAR KORMÁNY
TÁMOGATÁSÁVAL



ISSN14189941



Tartalom

- # *Kánonon kívül*
- 3 **Barna szolgák és a cigány jósnő**
CSELLE GABRIELLA
- 10 **Drámaíró-nők az 1930-as évek színházi világában**
Bárdos Artúr Belvárosi Színháza
VÁRADI ÁGNES
- 21 **„Összehozza az urat és a parasztot”. Az amatőr színjátszó mozgalom
identitáskereső funkciója a Vajdaságban a két világháború között**
OLÁH TAMÁS
- 31 **Három Bajor-Philther**
POROGI DORKA
- 51 **Egy boldog pesti nyár 1943-ban? Örökségesítés és kánon**
HELTAI GYÖNGYI
- 67 **Színházi kánonformálás az *Utunkban*. A *Váratlan vendég*-vita (1958)**
GYÖRGY ANDREA
- 74 **Amikor a hiány formát ölt... Gondolatok a hazai Brecht-kánonról
és a diákszínjátszás egy elfeledett műfajáról**
KISS GABRIELLA
- 94 **Mégis, kinek a kánonja? Írók hatalmpolitikai hovatartozása
és a hatalmi változások hatása a kánonra**
P. MÜLLER PÉTER
- 105 **Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására
az 1960–70-es években**
FEKETE NORBERT
- 119 **Székely, Paál, Molière**
KÉKESI KUN ÁRPÁD
- 136 **Az első jelentős hazai Kafka-rendezés. Szikora János: *A per*, 1978**
SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA

149 **Mándy Ildikó: *Kék hétfő, 1993***
GÁL ESZTER

161 **Két szék közt a pad alá? A diákszínház helye a kortárs kánonban**
ANTAL KLAUDIA

RöVü

170 **„Mert ezer év előtted annyi, mint a tegnapi nap, amely elmúlt.”**
(Kárpáti Péter: *Térkép a túlvilágról*)
SZÉKELY ROZÁLIA

178 **Nyilvánosan a szamizdatvilágban. A 180-as csoport arcai.**
(Dargay Marcell: *A 180-as Csoport 1979–1990. Művek – Kontextus – Recepció*)
BÁNKI BERTA

184 **E számunk szerzői**

Barna szolgák és a cigány jósnő

CSELLE GABRIELLA

A cigányok többségi társadalom általi reprezentációjának vizsgálata a magyar nyelvű drámában kevéssé feltárt kutatási területnek tekinthető. Gyakran a roma önreprezentációval együttesen vizsgált tárgyról beszélhetünk: nem különül el a cigányok többségi társadalom általi-, illetve önreprezentációjának kérdése. Azok a tanulmányok, illetve doktori disszertációrészletek,¹ melyek eddig ebben a témában készültek, informatívak, kifejtettségük tekintetében viszont bővíthetők. A vizsgálat a líra, az epika, a film és a képzőművészetek területén már számos tanulmánnyal és könyvvel megtörtént, a dráma és a színpad átfogó vizsgálata azonban még várat magára. Így van ez a kanonikusnak tekinthető magyar drámák esetében is. Ezeknek a kanonizált műveknek cigányreprezentációi sokszor kívül esnek az elemzésen: a kanonikus mű vizsgálatra kerül, a benne reprezentált cigányalakok azonban nem. A 19. században született kanonikusnak tekinthető magyar drámák közül kettő esetében beszélhetünk a cigányok reprezentációjának kérdéséről. Hipotézisem szerint a két mű közül a cigányok tekintetében a sztereotipikusabb ábrázolásmód abban a drámában ta-

lálható, ahol ma már nem is tudjuk, hogy eredetileg cigányokról lett volna szó.

A magyar drámai kánon megteremtésében nagy szerepet tulajdoníthatunk Németh Antalnak. Az *ember tragédiája a színpadon* című 1933-as kötetének Sipőcz Jenő, Budapest polgármestere által írt előszava a kanonikus magyar drámák összegzésével nyit:

„A magyar költői génusz három halhatatlan drámai alkotásban kristályosította ki az örök magyar lélek három fő sajátosságát: a »Bánk bán«-ban az erős nemzeti érzés, a »Csongor és Tündé«-ben a csapongó, csodálatos mesélőkedv és »Az ember tragédiájá«-ban a borongó bölcselkedő hajlam jut teljesértékű kifejezésre.”²

A három megnevezett mű közül egyben nem találkozhatunk cigánykarakterekkel. Ez a *Bánk bán*, mely nem meglepő, hogy kívül esik a cigányreprezentáció körén. Általánosságban megfigyelhető, hogy a történelmi, vagy ehhez a műfajhoz közelítő drámákban ritkán³ találkozunk cigánykarakterekkel.

¹ Lásd BECK Zoltán, *A romológia írása – egy elbeszélhető romológia felé: Doktori disszertáció* (Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009), 163–170; HEGEDŰS Sándor, „Színházak cigányai – cigányok színházai: Úton a Cigány Színház felé”, *Barátság* 6, 3. sz. (1999): 2507–2510; HEGEDŰS Sándor, „Magyar Dráma Napja”, *Lungo Drom* 15, 9. sz. (2007): 14–17, SZÖLLŐSSY Anna, „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”, *Beszélő* 7, 7–8. sz. (2002): 82–88.

² NÉMETH Antal, *Az ember tragédiája a színpadon* (Budapest: Budapest Székesfőváros Kiadása, 1933), III.

³ Eddigi kutatásaim alapján ehhez a kategóriához egyedül Weöres Sándor *A kétfejű feneked* című 1972-es drámája – történelmi panoptikuma – sorolható, melyben egy cigányalak jelenik meg: Hercsula, a hóhér.

Vannak-e cigányok Vörösmarty
Csongor és Tündéjében?

Ha elolvassuk magát a drámaszöveget vagy megnézzük a *Csongor és Tünde* számos színrevitele⁴ közül valamelyiket, azt a megállapítást tehetjük, hogy nincsenek. Valóban, a *Csongor és Tündé*ben nincsenek cigányok. Vörösmartynek azonban a kritikai kiadás tanúsága szerint eredetileg szándékában állt a drámában szereplő, végül ördögfiakként megnevezett karaktereket cigányokként ábrázolni.

„A szereplők első fősorolásában még Kurrog, Berreg, Morog (vagy talán Horog) volt. [...] Eredetileg három muzsikuscigány szerepeltetésére gondolt a költő. A terv érlelődése során ezekből cigánygyerekek lettek, majd – már a szereplők első fősorolásában – „árva manók vagy manófiak”. (A „fi” itt gyermeket jelent.)”⁵

A sztereotipikus cigányreprezentáció részét képezik a 19. század drámáiban a mestersegtípusok gyakori megjelenítései, a nyelvi különbözőség, a borszín kihangsúlyozása, a komikum, illetve a lopás. Ha összehasonlítjuk a kritikai kiadás szövegét a végleges szövegváltozattal, megfigyelhetjük, hogy a tervezett változathoz képest mi hiányzik:

„KURROG: A' jutalmak' napja vár. *muzsikával el*”⁶

„KURROG: A' jutalmak' napja vár. (El.)”⁷

⁴ Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet online adatbázisa 134 színrevitelt regisztrál a *Csongor és Tündé*hez.

⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *Összes művei 9. Kritikai kiadás*, szerk. HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989), 802.

⁶ Uo., 701. – Itt és a későbbiekben a kritikai kiadás szedése szerint, a dráma szövege minden információt tartalmazva, változatlanul kerül idézésre.

A sztereotipikus megjelenítési stratégiák közül a muzsikusra való utalás, konkrétan a zenével távozás kihagyásra került. Fontos megfigyelni azonban, hogy az ördögfiak nevének első változata mintha hangutánzó szavakat sejtetne. Ez betudható „az állatisághoz közelítő, az ösztönszférával és a démonikus-sággal azonosítható jellem kifejezésére,”⁸ ennél is fontosabb viszont, hogy a kurrogás, berregés, morgás emlékeztethet a zeneiségre, így a muzsika nyomát a nevek végleges verziójában is láthatjuk. A sztereotipikus megjelenítési stratégiák közül a lopás és a komikum hordozása maradt meg. Ezek mellett a cigányságról tanúskodó barna bőr egy szöveg helyen a végleges dráma részét is képezi. Ez szinte úgy tűnik, mintha véletlenül maradt volna benne a szövegben, hiszen az ördögfiak barnaságára, annak egyéb jelentésére nehéz lenne magyarázatot adni.

„(A' manók visszajönek, 's Tünde előtt térdre borúlnak) TÜNDE: Keljete fel barna szolgák.”⁹

A korábbi szövegváltozatban az ördögfiak cigányságára nem csupán egyszavas utalást találhatunk. A korábbi szövegváltozatban Csongor első találkozása az ördögfiakkal magába foglalja eredetlegendájukat is, illetve reflektál a nyelvi nehézségek lehetőségére.

„ Csongor [A végleges szövegben ezt Balga mondja:] [...]

<Hé! cigányok, arra jönek.>

<Szánd meg őket, jó uram,> [A „meg” fölött: (Cs), a „jó uram” fölött: üsd agyon]

Csongor [Aláhúzva]

Szólj, vagy ints, hogy jőjenek [!]

⁷ Uo., 180.

⁸ GERE Zsolt, „Műfajküszöb: A *Csongor és Tünde* kontextusairól”, *Színház* 43, 3. sz. (2010): 39–41, 40.

⁹ VÖRÖSMARTY, *Összes művei...*, 178.

B. [Jav. ebből: Cs]
Értenék csak nyelvükön [!] [Jav. ebből:
Oh Csak tudnék [Jav. ebből: *tudn... mi*
nyelvük...] [...]

B
<*Vagy tán* [Jav. ebből: *talán*] *voltak már*
cserében> <*Megtanultak magyarul.*> [...]

Nem cigányok? [Jav. ebből: *szegények?*]

B
Nem. mióta
Vén mirígy fáját megették,
Már hatod rész ördögökké, [Jav. ebből:
örökké,
rosz [Jav. ebből: *vagy*] *manókká lette-*
nek. [Jav. ebből: *lettek*] [A sorkezdet
kisbetűvel.]¹⁰

Ezek a nyelvi nehézségek a végleges szöveg-
változatban is benne maradtak. Ez abból a
szempontból releváns számomra, mivel a ci-
gánykarakterek esetében gyakori a 19. szá-
zadi drámáknál, hogy nyelvileg megkülön-
bötetett pozícióba kerülnek. Beszédük gyak-
ran mutatja az idegenséget: egyfajta akcen-
tust, tájszólást használ.¹¹ Az idézetből az is
látható, hogy az ördögfiak cigányságának
eredete Mirígyhez köthető.

„Mirígy
Mindenik falat haraggá
Forron [Íráshiba: forrjon] össze bennetek
[!]
<*Egyszer*> <*Váljatok vad ördögökké*
<*állatokká*>
A' gyűlölség ostorozzon [!]
Egymás ellen felhuszítson:
Marakodva vesszetek. (el)¹²

Ha hiszünk Balga szavainak és Mirígy változ-
tatta őket cigányokká, mert megették a lá-

¹⁰ Uo., 523–525.

¹¹ Ez egészül ki gyakran a romani nyelvhez
társítható szavak megjelenésével is.

¹² VÖRÖSMARTY, *Összes művei...*, 496.

nyát, úgy ez a szövegrész maga az átok ese-
ménye. Bár az örökségen való vitázásra is
vonatkozhat a vadság és az állattá válás, de a
sztereotipikus cigányábrázoláshoz kapcso-
lódóan is értelmezhetővé válik az átok. A ci-
gányság mint átokverte élet, illetve az állati-
as, nem emberi viselkedés is ebbe az értel-
mezési keretbe tartozik. Ez különösen azzal
támasztható alá, hogy a fent idézett részlet-
nek éppen ez a sora került kihagyásra a vég-
leges változatban. Tehát a vad ördögökké,
állattá válás törlésre került, éppen úgy,
ahogy az ördögfiak cigánysága is.

A színrevitel tekintetében egy előadás-
ban, Zsótér Sándor 2004-es *Csongor és Tün-*
de rendezésében – mely a Budapesti Katona
József Színház Kamrájában került bemuta-
tásra – jelenik meg Vörösmarty eredeti ter-
ve. Zsótér és az előadás dramaturgja, Ungár
Júlia az előadásszöveg részévé teszi az
ördögfiak eredettörténetét, felhasználja a
kritikai kiadás idevonatkozó szövegét, vala-
mint a három ördögfi közül egynél a színészi
játék részévé teszi és a beszédmódban is
megjeleníti a sztereotipikusan a cigányokhoz
kapcsolt idegen, akcentusos megszólalást.
Ezek alapján is megállapítható, hogy a ka-
rakterek a változtatásokat követően sem áll-
nak távol a 19. században általánosnak te-
kinthető sztereotipikus cigányábrázolástól.
Számos jellemzőt megőriztek magukban,
melyek által felismerhetőek maradtak.

A cigány jósnő az 1800-as években

A sztereotipikus reprezentációt jellemző
nyelvi megkülönböztetés elhagyása tekinte-
tében is kivételnek tekinthető a másik, szin-
tén a magyar drámai kánon részét képező
szöveg, *Az ember tragédiája*. Különlegessége
azonban nem csak ebben rejlik. Ha akár az
1800-as évek akár az 1900-as évek szövegeit
megvizsgáljuk, gyakran találkozhatunk a ci-
gányalakoknál mesterségtípusokkal. Ezek
közül a muzsikusság a leggyakoribb, de a

cigány jósnővel is többször találkozhatunk.¹³ Az *ember tragédiájában* éppen ez az alak jelenik meg. Ennek vizsgálatához először szükséges kontextust adnom a cigány jósnőkről a tárgyalt korszakban.

A napi- és hetilapokban¹⁴ az 1840-es évekből¹⁵ származik a cigány jósnő első említése. Ez Luther erfurti cellájának és az ott található barátlakok folyosójának képzőművészeti alkotásait írja le. Az itt látható haláltánc egyik szereplője a „cigány jósnő” többek közt a csillagász, a vadász, a sírásó és a színésznő mellett. Érdekes, hogy ez a leírás mennyire emlékeztethet Az ember tragédiája londoni színének lezárására. Az adatok gazdagsága alapján megállapítható, hogy már az 1800-as években is a cigányság reprezentációja tekintetében a cigány nő jósnőként, kuruzslóként, míg a cigány férfi zenészként, muzsikusként tűnik fel. Ezek a megjelenések pedig a századon keresztül folyamatosnak tekinthetők, ezen belül pedig számos témakörre bonthatók, mondhatni osztályozhatók.

¹³ A muzsikus cigányok általában férfiak, illetve nem megnevezett, név nélküli karakterek, akiknél csak feltételezhetjük, hogy férfiakról van szó. Eddigi kutatásaim alapján a 19. századi drámák közül 12-ben találhatunk cigányokat: 8 muzsikust, 1 koldust, 1 kovácsot (itt szintén van muzsikus is) illetve 2 jósnőt. A 20. század 13 drámájából 11-ben szerepel muzsikus, 1-ben üstfoltozó, 1-ben pedig hóhér.

¹⁴ Ezek vizsgálatához az Arcanum online adatbázisát használtam. A „cigány/czigány jósnő” keresőkérdésre a 19. századból összesen 131 releváns találat áll rendelkezésemre (hozzáférés: 2024.11.16.). Az 1840-es évekből 1 megjelenés, az '50-es évekből 9, a 60-as évekből 18, a '70-es évekből 24, a '80-as évekből 27, az 1890-es évekből pedig 53 említéssel találkozhatunk.

¹⁵ VÁLYI Pál, „c. n.”, *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap*, 1848. febr. 13., 219.

Az 1800-as évek újságcikkeit áttekintve a farsangi időszak megnövekedett számú említéssel szolgál a cigány jósnők kapcsán. Megfigyelhető, hogy az ekkortájt tartott álarcosbálok kedvelt jelmeze volt a cigány jósnő öltözet, mely nemcsak a tudósításokban, de a lapokban megjelenő regényrészletekben és beszélyekben is szerepel. Gyakran olvashatók cigány jósnők által elkövetett csalásokról szóló hírek. Ezek a történetek arról számolnak be, hogyan csalják ki ártatlan és naiv emberekből a vagyont – ezzel kapcsolatban érdemes megemlíteni Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláris* című 1878-as népszínművét, amely éppen egy ilyen történetet foglal magában. Persze itt valójában nem ijesztő a cigányasszony, inkább a komikum forrásaként jelenik meg. A cigány jósnők és jóslataik említése a 19. századi lapokban a politikai élet szereplőivel, uralkodókkal kapcsolatban is többször előfordul. Itt az uralkodót körülvevő legendárium részévé válik egy cigányasszony jóslata – mely természetesen a cikk megírása előtt valóra is vált. Itt kevésbé a számító és ravasz cigányasszony alakja jelenik meg, mint inkább a transzcendenssel valamiféle valós kapcsolatban álló, mágikus erővel bíró nőé. Továbbá a 19. század folyamán már találkozhatunk apróhirdetéssel is, nevezetesen Czipra cigány jósnő ajánlja fel szolgálatait.¹⁶ Czipra a hirdetés szerint a jóslatokat nemcsak személyesen, de levélben is továbbítani tudja az érdeklődőknek. Ez az apróhirdetés nemcsak közel százharminc év távlatból visszas és figyelemfelkeltő.

„Ellenben nem olvastuk egyik pesti újságban sem, hogy a rendőrség kinyomozta és el is fogta azt a közönséges szédelgőt, aki cigánynak és jósnőnek hirdeti magát és sok embert becsapott. [...] És miért ne folytathassa Czipra a cigányasszony a jóslásait, mikor egy sereg politikus egyebet se csinál, mint

¹⁶ N.N., „c.n.”, *Pesti Napló*, 1897. ápr. 18., o.n.

hogy napról napra megmondja a jövendőt, pedig a miniszternek a markát se látta [...] El kell ismernünk, hogy Czipra egész új iskolát csinál ezen a téren. Eddig sok teketóriával járt a jövendölés: A tenyeret kellett megvizsgálni, kártyát kölletett vetni. Czipra már levélben is jósol. Minek az a sok hókusz-pókusz, amit már egyszerű levélben is el lehet végezni. Már is annyi kérdést intéznek hozzá, hogy maga nem győzi elvégezni. Hát segédjósnt alkalmazott.”¹⁷

Már a hirdetés megjelenésének évében cikkeznek a csaló jósnőről, aki a lap állítása szerint annyira jósnő, mint amennyire cigány. A *Hét* című lap az ügy kapcsán a rendőröket és a politikát kritizáló leleplező cikket ír, amiből azt is megtudjuk, hogy saját detektívet küldött ki a lap a jósnőhöz. A leggyakrabban ismétlődő megjelenés a korabeli lapokban egy *A cigány jósnő* címen megjelent kötet, melynek népszerűségét jól mutatja, hogy az 1800-as évek végéig harmadik, bővített kiadást is megért.¹⁸

A cigány jósnő nemcsak a lapok állandó szereplője, de még József főherceg is szentel egy rövid, különálló fejezetrészt a cigány jóslásnak *Czigány nyelvtan* c. 1888-ban megjelent kötetében¹⁹ (ami *A cigányok ethnológiája* fejezet része). A *Jóslásukról, varázslásukról, kuruzslásukról* c. szöveg az irodalomban megjelenő cigány jós- és varázslóalakokat gyűjti össze magyar és német nyelvű irodalomlistájában rövid ismertetéssel kiegészítve. Míg a drámák közül Csepreghy korábban említett *Piros bugyellárisát* a felsorolás ré-

szévé teszi, addig *Az ember tragédiája* kima-
rad összegzéséből.

A cigány jósnő Madáchnál

Madách Imrénél *Az ember tragédiájában* a jósnő a tizenegyedik, londoni színben jelenik meg a város forgatagának alakjai között. A jósnő itt egy kapzsi asszonyként jelenik meg, jóslata nem a transzcendenssel való valós kapcsolatot mutatja, csupán a számító üzletasszonyt, aki azt jósolja, amit potenciális ügyfelei hallani akarnak.

„CZIGÁNYASSZONY: (*Félre.*) E felfödözés
szép sommát megér.”²⁰

Fontos megfigyelni, hogy a Madách-karakter megnevezésén kívül, a dráma egyetlen helyen sem tartalmazza a cigány szót. Tehát a londoni szín Czigányasszonyának színrevitelekora a cigánykép kialakítása teljes mértékben a színrevivőre van bízva. Madách a karakter beszédmódjában nem jelez idegenséget, külsejét nem ismerteti és egyik karakter sem bélyegzi meg őt a cigány megnevezéssel, foglalkozása, nem pedig származása van kihangsúlyozva.

A dráma első színrevitelére 1883. szeptember 21-én került sor a Nemzeti Színházban Paulay Ede rendezésében. Az ősbemutató színlapja alapján megállapítható, hogy Paulay nem cigányasszonyként értelmezte a jósnő alakját, hiszen ilyen szerepet nincs a felsorolásban, csupán Szathmárynét látjuk mint „vénasszony[t] Londonban.”²¹ Az első előadás óta számos színrevitel készült a Madách-szöveg felhasználásával.²² Ha ezek kö-

¹⁷ N.N., „Apró hirdetés”, *A Hét*, 1897. máj. 30., 354–355.

¹⁸ N. N., „Újjonnan megjelent könyvek”, *Corvina*, 1886. ápr. 20., 41.

¹⁹ Joseph Karl LUDWIG, *Czigány nyelvtan* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1888), 259–260.

²⁰ MADÁCH Imre, *Az ember tragédiája. Kritikai kiadás*, kiad. KERÉNYI Ferenc (Budapest: Argumentum, 2005), 431.

²¹ NÉMETH, *Az ember tragédiája...*, 14.

²² Az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet adatbázisa 130 előadást regisztrál,

zül néhányat a látvány szempontjából megvizsgálunk, felfigyelhetünk arra, hogy az ábrázolás valamiféle sztereotipikus cigánykép felé tolódik el. Sok esetben a jósnő alakja kendőkkel ábrázolt karakter. Ezek nagy virágokkal díszített, rojtos kendők, melyeket akár vállra, szoknyára vagy fejre vetve viselnek az adott előadásban. Megjelenik ezen kívül a pipa, illetve az ékszerek is. Ezek a jelzések mind aktiválják a befogadó korábbi tapasztalatait, beindítják sztereotipikus elképzeléseit az autentikussággal – vagy annak látszatával – kapcsolatban. Ehhez nagyon hasonló ábrázolást láthatunk Jankovics Marcell *Az ember tragédiája* című 2011-ben bemutatott animációsfilmjében is. Itt azonban nem csupán a ruházatban láthatunk jelzést, de a karakter barna bőrszínében is.

Továbbá érdemes megemlíteni a Budapest Bábszínház Garas Dezső rendezésében 1999-ben bemutatott előadását. A londoni színház cigányasszonya itt kitüntetett pozícióban tűnik fel. Az erősen meghúzott jelenet szereplői közül Éván, Ádámon és Luciferen kívül minden karaktert kesztyűsbáb jelenít meg. Ezáltal a főbb szereplők kiemelt szerepkörbe kerülnek bunraku típusú bábjakkal. Mellettük az egyetlen szereplő, akinek külseje és technikája eltér a jelenet többi epizódfigurájától az nem más, mint a cigányasszony. Ez a báb a bunraku típusú főszereplőkhöz hasonló méretű és mozgatású, hozzájuk képest azonban sem lába, sem teste nincsen. A szalmából készült báb végtagjai nincsenek egyértelműen elkülönítve a teste többi részétől. Ezáltal bár a talajon jár, ahogyan Ádámék is (a többi epizódalak a levegőben, illetve hirdetőplakátok tetején mozog) a jósnő valójában a földönlebeg. A figura kivitelezése ugyan a nagy aranykarika-fülbevalóval hasonló képhez közelít, mint a többi sztereotipikus cigányasszony alak, a szalmaszerű anyagból készült nagy orrú báb

amik között mind a felújítások, mind pedig az átiratok szerepelnek.

viszont a transzcendenssel való kapcsolatot, a ritualitást, valamiféle népiséget és a boszorkányok jellegzetes külsejét keveri. Erre a boszorkányságra erősít rá a jósnő kacaja, illetve megnevezése is: a tanulók „Banya! Banya!” felkiáltása. Varázserejét lebegő mozgása, a sötétből való előbukkanása és hirtelen eltűnése fokozza. Habár e figura vizuálisan nyomatékosít, hiszen egyszerre több hagyományt és sztereotip tapasztalatot aktivál, mégis inkább elvont, mint konkrét ábrázolásnak tudható be.

Megállapítható tehát, hogy ugyan a *Csongor és Tünde* részét már nem képezik cigányok, ettől függetlenül számos olyan sztereotípiát tartalmaz, melyek a 19. századi cigányábrázolások szerves részét adják. Ezzel szemben *Az ember tragédiájának* cigányábrázolása nem tekinthető sztereotipikusnak, a magyar színházi hagyományban azonban ezen ábrázolás sztereotipikusságának rögzülése figyelhető meg. E rögzülés kapcsán ugyan előfordulhatnak eltérő eseteket, mégis az autentikusság látszatát keltő, sztereotip látvány tekinthető általánosnak.

Bibliográfia

- BECK Zoltán. *A romológia írása – egy elbeszélhető romológia felé. Doktori disszertáció.* Pécs: Pécsi Tudományegyetem, 2009.
- CSEPREGHY Ferenc. *A piros bugyelláris.* Budapest: Bródy József Kiadása, é.n.
- GERE Zsolt. „Műfajküszöb. A *Csongor és Tünde* kontextusairól”. *Színház* 43, 3. sz. (2010): 39–41.
- HEGEDŰS Sándor. „Magyar Dráma Napja”. *Lungo Drom* 15, 9. sz. (2007): 14–17.
- HEGEDŰS Sándor. „Színházak cigányai – cigányok színházai: Úton a Cigány Színház felé”. *Barátság* 6, 3. sz. (1999): 2507–2510.
- LUDWIG, Joseph Karl. *Czigány nyelvtan.* Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1888.

MADÁCH Imre. *Az ember tragédiája. Kritikai kiadás.* Sajtó alá rendezte és a jegyzeteket írta KERÉNYI Ferenc. A mű kéziratának írásszakértői vizsgálatát végezte WOHLRAB József. Budapest: Argumentum, 2005.

N. N. „Apró hirdetés”. *A Hét*, 1897. máj. 30., 354–355.

N. N. „c.n.”. *Kis Ujság*, 1899. márc. 13., 7.

N. N. „c.n.”. *Pesti Napló*, 1897. ápr. 18., o.n.

N. N. „Újjonnan megjelent könyvek”. *Corvina*, 1886. ápr. 20., 41.

NÉMETH Antal. *Az ember tragédiája a színpadon.* Budapest: Budapest Székesfőváros kiadása, 1933.

SZÖLLÖSSY Anna. „Cigányok a XIX. századi magyar színpadon”. *Beszélő* 7, 7–8. sz. (2002): 82–88.

VÁLYI Pál. „c.n.”. *Protestáns Egyházi és Iskolai Lap*, 1848. febr. 13., 219.

VÖRÖSMARTY Mihály. *Összes művei* 9. *Kritikai kiadás.* Szerkesztette HORVÁTH Károly és TÓTH Dezső. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.

Drámaíró-nők az 1930-as évek színházi világában. Bárdos Artúr Belvárosi Színháza

VÁRADI ÁGNES

Jóllehet a színházakat gyakran éri az a vád, hogy Thália szolgálata helyett a publikum szórakoztatását preferálják, de soha annyi bírálat, a dráma krízisét beharangozó írás nem jelent meg a magyar sajtóban, mint az 1920-30-as évek években.¹ Annak a csalódottságnak és/vagy tárgyilagos belátásnak hangot adva, hogy mégsem látszik realizálódni a sokáig dédelgetett álom az erős, prosperáló színházi kultúráról és ezzel együtt a régóta várt magyar drámakultúra felvirágzásáról, holott a század első két évtizedének magyar drámái és színházi bemutatói ezt vetítenék előre. Az 1930-as évek közbeszédjében a színház deklaráltan mint üzleti vállalkozás aposztrofálódik:² a piaciorientált viszonyok

¹ Számos tanulmány foglalkozik a dráma helyzetével, ezek közül mindenképpen ki kell emelnünk „A dráma válsága” címmel a *Nyugat* által szervezett ankétot 1928-ban, az ez évi 4. számtól kezdődően jelentős írók, színházi szakemberek nyilatkoznak meg a témáról. Továbbá a *Nyugat* 1930/2. számában is újabb körkérdést intéznek színházzal foglalkozó szakemberekhez. A téma: a színház mennyiben üzleti vállalkozás? Így például Schöpflin Aladár, Kosztolányi Dezső, Kárpáti Aurél véleményét olvashatjuk a folyóiratban.

² „A mai színház önmagát tartja fenn azokból a belépti díjakból, melyeket a közönség fizet s nekem arra kell törekednem, hogy mennél több belépti díjat fizessenek. Keresem tehát azokat a módokat, melyekkel a közönséget becsődíthetem s kénytelen vagyok alkalmazkodni azokhoz a kívánalmakhoz, melyeket a közönség támaszt velem szemben. Olyan darabokat adatok elő, amelyekben garanciát érzek mennél több ember tetszésére,

között működő magánszínházak, a pénzügyi bizonytalanság, továbbá ennek következményeként a közönségbarát műsorpolitika jellemzi a magyar színházi közeget. Mindeközben ehhez kapcsolódóan mind a premierok, mind a színházi bukások száma is jelentősen növekszik, ebből kifolyólag állandó szükség mutatkozik új szerzőkre, új darabokra, hovatovább egyfajta színházak közötti harcba torkollik az újdonságok utáni hajszája. Mondhatjuk, hogy az a paradox helyzet alakul ki, hogy ugyan magyar drámaírók sora jelentkezik újabbnál újabb darabokkal a Nemzeti Színháznál és a profitorientált magánszínházaknál, és újabbnál újabb bemutatók jelzik a magyar dráma színházi reprezentációját, mégis akut drámahiányról panaszkodnak a színházi szakemberek.³ Bárdos Artúr, az újonnan induló Belvárosi Színház igazgatója is a színházi működéshez szükséges sikerdarabok és a művészi értékek kö-

s úgy adatom elő, ahogy a legtetszetősebb, azokkal a színészekkel, akiket a legtöbben szeretnek.” SCHÖPLIN Aladár, „Színház és kritika”, *Nyugat* 23, 2. sz. (1930): 89–92, 90.

³ „Mint már annyiszor, most sem volt darabunk, amiben komolyan hinni lehetett volna. A Heltai-Bródy direktió, amely akkor költözött át a Magyar Színházba, az összes divatos írókat hirdette: Molnárt, Lengyelt, Fodort és tutti quanti. [...] A többi épkezláb író a Vígszínház hirdette. Mit csináljunk? Mint már annyi hasonló esetben, most is azt gondoltam: itt csak valami outsider segíthet! Ennyi parádés névvel szemben...Di micsoda?” BARDOS Artúr, *Játék a függöny mögött* (Budapest: Dr. Vajna György és Bokor Kiadó, 1942), 132.

zött balanszírozva, kellő higgadtsággal szemlélve a fizető közönséget,⁴ maga is darabhiánnyal küszködik. Így sodródik 1932-ben egy ismeretlen szerző, Frank Maar több színház által elutasított *Leutnant Komma* című műve az igazgató úr asztalára.⁵

A Belvárosi Színház

A Bárdos Artúr vezette Belvárosi Színház a budapesti színházi paletta meghatározó és érdekes színtestje. Minthogy a két világháború közötti időszak a színház körüli disputáktól hangos, és minthogy a színházi közegben ez a közönségért való versengésben realizálódik, így különösen nehéz helyzetbe kerülnek azon direktorok, akik irodalmi értékekhez (is) ragaszkodnának. Bárdos Artúr 1931-ben válik meg a Magyar Színháztól, ahol nem tudja igazán megvalósítani szakmai programját, és 1932 januárjában a Révay utcában működő, de éppen a csőd szélén álló Új Színház élére áll. Az intézmény Művész Színházként nyitja meg kapuit a közönség előtt, és ez a társulat költözik át még ez év szeptemberében a bérlő nélkül maradt Belvárosi Színház épületébe.⁶ Jóllehet e színház műsorpolitikáját is a közönség és a finansziális lehetőségek alakítják, így a repertoárjának legnagyobb részét azon művek teszik ki, amelyek szériában játszott előadásai révén biztosítják a színház fenntartását, ám a direktor ebben a keretben is csak olyan darabokat választ és rendez színpadra, amelyek valamilyen módon mégiscsak felkeltették az érdeklődését, tehát művészi értéket képviselnek.⁷ A színház nyitódarabja – még a

Révay utcában – Zilahy Lajos *Tűzmadár* című műve: az eredetileg a Vígszínháznak felkínált Zilahy-darab a debütáló intézmény kabala-előadásává válik,⁸ hiszen azon túl, hogy a publikum lelkesen fogadja a darabot, szerencsét és új színészeket is jelent a színháznak, többek között Beregi Oszkárt, Berky Lilit és Muráti Lilit. Ezzel a jó kezdéssel a közönség jóindulatát, bizalmát is sikerül elnyerni. Bárdos műsorpolitikáját – és nem csak a *Tűzmadár* esetében – sokszor alakítja majd a szerencsés véletlen a jó szem (művészi érzék) mellett, és noha – mint tudjuk – ez utóbbi a színházprofil kialakításának elengedhetetlen feltétele, ám a szerencsefaktor jelentőségét sem győzik eleget hangsúlyozni a direktorok. Ahogy Bárdos Artúrnál is olvashatjuk:

„...nem volt darabom, amiben komolyan hinni lehetett volna, ... darab mindig van ugyan elég, csak az a kérdés, hogy milyen. Hányódott itt egy színházról-színházra [...], egy alkalmi, irodalmi előadáson került színre a bécsi Burgszínház kamaraszínházában, de szép sikerrel, lényegesen többször, mint ahány előadásra szánták. [...] Jellegzetesen az a darab, amely Pesten nem szokott visszhangra találni. Szatíra az orosz történelemből... Érdekelt, és mégis lemondtam az előadásról. De hát mit kellene játszani? [...] Egy esti sétámon aztán egyszerre megrohant a *Leutnant Komma*, és nem tudtam szabadulni tőle.”⁹

színház fenntartását. [...] Csak olyan darabot adott elő, amelyet jónak tartott és érdekelte.” GAJDÓ, *Az új színpad...*, 136.

⁸ „Megisméltődött a Belvárosi Színház megnyitásának kedves kabalája. Megszületett a színház: megszületett a darab. Az oly végtelenül fontos nyitódarab, mely sokszor eldőnti egy színház sorsát.” BÁRDOS, *Játék...*, 128.

⁹ Uo., 133.

⁴ GAJDÓ Tamás, *Az új színpad művésze: Bárdos Artúr pályaképe* (Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002), 134.

⁵ BÁRDOS, *Játék...*, 132.

⁶ Uo., 126.

⁷ Bárdos Artúr műsorának legnagyobb részét azok a művek tették ki, amelyekről azt várta, hogy sorozatos előadásokkal biztosítsák a

Jogos a félelme a magánszínházat üzemeltető direktornak a budapesti közönséget illetően, ugyanis egyszerre kiszámítható és mégis kiszámíthatatlan tényezője a színházi közegnek:

„A mai közönség a mindent eltompító, elközönyösítő zakó-életben ki nem élhető nagy hahotákat és a fájdalomnak a gátja szakadt tombolásait szeretné az exhibíciós személlyel, a színésszel egyetemben kiélni, amelyekt a mai élet szürkesége és szemérme beléfojt...” – véli Bárdos.¹⁰

E két véglet feszültséggeneráló hatásai között egyensúlyozva kell tudni elvárásolni a publikumot, és Bárdosnak a *Tűzmadár* után Meller Rózsi, vagyis Frank Maar darabjával is sikerül.¹¹ Az *Irja hadnagy* című előadás százszériát jelent majd a színháznak,¹² továbbá ezen túl bemutatkozási lehetőséget is más drámaíróknak Bárdos színházában.

Jóllehet drámaírókról beszélünk, ám az 1930-as években nem tűnik egyértelműnek, hogy egy nő színműíróként, esetleg rende-

¹⁰ BÁRDOS Artúr, *A színház műhelyitkai* (Budapest: Stílus Kiadó, 1943), 16.

¹¹ Meller Rózsi (1902–1960) tizenhét évesen külföldön folytat egyetemi tanulmányokat. Halle után Bécsben él, kutatóvegyészadjunktus, 1920 után kezd publikálni. Német nyelven jelennek meg művei. 1933-ban öngyilkossági kísérletét gyilkossági kísérletként jelenti a hatóságoknál, fény derül a hatóság félrevezetésére, vizsgálati fogságban tartják három hónapig. Ekkor készül el a *Vallomások* című műve. 1934-ben hazatér, a Belvárosi Színházban játsszák darabjait, a második világháborút követően még egy művével *Egy bála rizs* címmel jelenik meg a magyar színházi életben.

¹² A bemutató előadás 1932. 09. 24-én volt a Belvárosi Színházban. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 142.

zőként is jelen lehet a színházi közegben, hovatovább az sem, hogy siker is társulhat ez új színházi szerepekhez.¹³ Olyannyira nem, hogy Meller Rózsi is férfinév mögé bújva próbál szerencsét darabjával, majd a következő évben Bárdosnál jelentkező, és már sok színháztól visszautasítást kapott Gáspár Miklós is valójában Gáspár Margit.¹⁴ Az *Irja hadnagy* után, 1935-ben Meller Rózsi új drámája, a *Vallomások* újabb százszériát jelent majd Bulla Elmával a főszerepben a Belvárosi Színháznak.¹⁵ (Mindazonáltal e darab kapcsán meg kell említenünk azt, hogy a siker kulcsa nem pusztán a színházi előadásban, hanem a darab előtörténetében (is) rejlik, vagyis Meller Rózsi valóban nagy port kavaró, bécsi öngyilkossági kísérletének drámává írt történetére igencsak kíváncsi a publikum.)¹⁶ A *Dr. Barabás Irént*, a következő és

¹³ Jelen tanulmány keretében nem lehet célunk az 1930-as évek magyar drámairodalmanak teljeskörű bemutatása. Ehhez kapcsolódóan Vö. BÉCSY Tamás, *Magyar drámaírók: 1920, 1930-as évek* (Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó, 2003).

¹⁴ Gáspár Margit (1905–1994) eredetileg zongoraművészeket készült, a második világháborúig Gáspár Miklós álnév alatt jelennek meg művei. Prózaíró, drámaíró, később 1946 után különböző színházak vezetője, majd 1949–1957-ig a Fővárosi Operett Színház igazgatója.

¹⁵ A darab bemutatója: 1935. 01. 18. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 143.

¹⁶ A botrányba, illetve Bécsben letartóztatásba torkolló esemény valójában egy mérnyeletnek álcázott öngyilkossági kísérlet volt, amely kapcsán Meller Rózsi a bécsi szélsőjobboldali párt embereit vádolja meg – jogtalanul, ezért perbe fogják az írónőt. Budapesten a bemutatót megelőzően is némely politikai körök tiltakoznak a dráma előadásai miatt. A színház előtti tüntetések kapcsán Bárdos Artúr tárgyal az érintett pártok képviselőivel, és türelmet kér tőlük.

egyben utolsó Meller-darabot 1938-ban mutatja be a színház.¹⁷ Gáspár Margit a *Rendkívüli kiadással* mutatkozik be a közönség előtt 1933-ban,¹⁸ a következő mű, a *Mindennek ára van* 1936-ban kerül színpadra, és ez a darab már a publikum tetszését is elnyeri, siker övezi a bemutatót.¹⁹ A publikumot az ismert színészekre írt darabokkal lehet becsalogatni a színházba – tudja ezt Bárdos Artúr is –, és sok esetben ez garanciát is jelenthet egy mű színpadi karrierjére,²⁰ ám Ligeti Erzsébet 1934-ben bemutatott darabját, az *Oroszlánt*, Csontos Gyula és Turay Ida sem tudja megmenteni a bukástól. Ám tagadhatatlan, hogy Ligeti Erzsébet sem találja igazán a helyét a Belvárosi Színház közegében, ugyanis nemcsak szerzőként és rendezőként szeretne részt venni a darab színpadra állításában, hanem a főszerepet is maga alakítaná.²¹ Bárdos azonban ebbe nem egyezik bele, így ennek következtében a próbákön sem jelenik meg többet a rendezőnő, és ugyan a színházi botrányok még reklámértékkel is bírhatnak, ám a darab így sem lesz szerencsés, néhány előadás után lekerül a műsorról.²²

GAJDÓ, *Az új színpad...*, 144. A *Vallomásból* filmet forgat majd Bárdos Artúr *Nem én voltam* címmel 1936-ban Bulla Elmával a főszerepben. BÁRDOS, *Játék...*, 177.

¹⁷ A darab bemutatója: 1938. 01. 21. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 143.

¹⁸ „Már az sem mindennapi, hogy a rendezői asztalnál, a délelőtti próbán, egy fiatal hölgy ül Bárdos Artúr mellett. A hamvasszőke, csinos fiatal hölgy Gáspár Miklós, a darab szerzője.” F. J., „Készül a Rendkívüli kiadás”, *Pesti Hírlap*, 1933. jan. 27., 16.

¹⁹ EBECZKI György, „Mindennek ára van: Bemutató a Belvárosi Színházban”, *Új Idők*, 1936. ápr. 26., 661.

²⁰ GAJDÓ, *Az új színpad...*, 135.

²¹ Ligeti Erzsébet alapvetően színésznő, Szegeden ismert művésznő. N.N., „Színház”, *Magyarország*, 1934. okt. 09., 10.

²² Uo.

Noha Bárdos Artúr jelentőségéről, a színháztörténetben betöltött szerepéről már számos tanulmány, monográfia napvilágot látott,²³ ám nem győzzük eléggé hangsúlyozni Bárdos Artúr szerepét abban a vonatkozásban, hogy a piaci viszonyok között működő Belvárosi Színházban a harmincas években teret enged, bizalmat előlegez a más színházak által elutasított írónőknek. E tanulmány keretében Meller Rózsi *Irja hadnagy* és Gáspár Margit *Mindennek ára* című darabokat vizsgáljuk azzal az intencióval, hogy a kutatási aspektusok közül az *Irja hadnagy* esetében a rendezés, továbbá a színházi látvány és hangzás jelenik meg súlyozottan, míg a *Mindennek ára van* című darab hatástörténete áll fókuszban az elemzésben. Az e mentén kirajzolódó mikrotörténetek egymás mellé állításával alkothatunk komplexebb képet a témánkról.

A színháztörténeti kánon határán:

Irja hadnagy

Meller Rózsi, a Bécsben élő vegyész-doktornő, tollforgató Jurij Tinjanov *Tetik hadnagy*²⁴ című novellája alapján megírt, német nyelvű drámája Bálint Lajos fordításában kerül Bárdos Artúr asztalára.²⁵ Az *Irja hadnagy* szatíra, hovatovább az orosz történelemből vett, az orosz néplélekről készített szatíra. Az orosz hadsereg berkeiben játszódó történet alapja az a félreértés, ami egy katonai feljebbvaló és egy írónok dialógusából fakad: a diktálás közben elhangzó utasítás, mármint, hogy „Írja, Hadnagy!” (németül: „Vessző, Hadnagy!”)

²³ Vö. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 218–222.

²⁴ Jurij Tinjanov (1894–1943) az orosz formalizmus alkotója. Író, irodalomelméleti munkái révén ismert szerző. *Tetik hadnagy* című novellája 1927-ben jelenik meg.

²⁵ Bálint Lajos fordításában és ajánlásával kerül Meller darabja Bárdoshoz Artúrhoz. BÁLINT Lajos, *Karzat és páholy* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1967), 166.

perszonifikálódik, és Irja hadnagyként kerül be a tiszti állományba, ugyanakkor a létszámból törlődik egy másik név, mert a többlet hibaként jelenik meg, és csak gyors korrekció oldhatja meg a problémát. Groteszk helyzetek sorozatát indukálja az alapszituáció, vagyis az orosz hadsereg gépezetébe esett test nélküli név hőstetteket hajt végre, majd egy cár elleni összeesküvést akadályoz meg, és az orosz cár jutalma, illetve egy szerelmes nő várja őt a darab végén. A sok szereplőt mozgató három felvonás dramaturgiai szempontból némileg problematikus, a több narrációs szál bonyolultan szövődik egymásba, és ugyan Bécsben, a Burgtheater kamaraszínházában – alkalmi előadás keretében – már tulajdonképpen sikerrel mutatták be a darabot, de jogosnak tetszhetnek Bárdos aggályai a budapesti bemutatót illetően.²⁶ Mindazonáltal az *Irja hadnagy* Bárdos rendezte változatának a különlegességét az adja, hogy a direktor-rendező nagyon merészen, a korszak színházi gyakorlatától igencsak eltérve a szövegek könyvet kiindulópontként, vázként használja fel ahhoz a vízióhoz, amit a történet kapcsán a színpadra álmodott.²⁷ Ennek következtében a szöveg és a színpadi mű jócskán eltért egymástól, olyannyira, hogy a próbákon megjelenő szerző „eleinte a legnagyobb idegenkedéssel nézte az előadás nem várt furcsaságait”²⁸ – olvashatjuk Bárdos visszaemlékezésében. Emeljük ki azt is, hogy az *Irja hadnagy* a rendezői és a szerzői szerepek tekintetében is eltér a 30-as évek színházi szokásaitól, hiszen szerző és rendező közös alkotása az előadás.

²⁶ BARDOS, *Játék...*, 133.

²⁷ Bárdos Artúr a fontosabb rendezéseit a *Játék a függöny* című memoárijában összegzi. Ebben a struktúrában *Irja hadnagy* is tematizálódik, számos információ, hovatovább az előadásról készített felvétel áll a kutatók rendelkezésére.

²⁸ BARDOS, *Játék...*, 137.

Az egyébként – feltételezhetően – a szerző által naturalisztikusan elképzelt játékot mesébe, pontosabban egy meséskönyvbe stilizáltan kell megrendezni – ötletelt Bárdos –, és tíz lapban, díszletben, képben kell kitergetni a képeskönyv lapjait a színpadon: tarka képek sorozata legyen az előadás zenei aláfestéssel; ehhez eltűzött, túlrajzolt kosztümök kellenek, és kecses, táncos mozgás, vagyis az egész darabot egyfajta csúfondáros grácia lengje körül.²⁹ A színpadi képek a dekoratív funkciójuk mellett komikus hatást is keltenek a nézőben, ironia bujdosik bennük – mondja Bárdos.³⁰ Ehhez a vízióhoz azonban meg kellett találni azon művészetet, akik ki mertek lépni az addig megszokott színházi formanyelvből és új utakat keresni. Az Operaház díszletműhelyének fiatal rajzolóját, Fülöp Zoltánt valaki ajánlja Bárdosnak,³¹ és valóban pár nap alatt el is készültek az első vázlatok – a rendező nagy tetszésére.³² Mindazonáltal fölöttébb izgalmasnak tűnt, látván az első vázlatokat, a megahátterek és a Belvárosi Színház apró színpadjának kontrasztja – írja Bárdos: a szűk, kimért tér éppen azt a feszültséget generálja, ami további részletek megoldására inspirálja a tervezőt.³³ Az ötlet, a képeskönyv

²⁹ Uo., 134.

³⁰ Uo., 133.

³¹ Fülöp Zoltán (1907–1975) Az 1930-as években az Operaház díszletfestője. Kéménydy Jenő és Oláh Gusztáv növendéke. 1933 és 1968 között az operaház főscenikusa. Kosuth-díjas díszlettervező.

³² „Néhány nap múlva csak úgy ontotta a szebbnél-szebb, színpompás vázlatokat. Dús, vérbő, dekoratív képzelőerő, meglepő formakészség, hangsúlyos stílusérzék: az *Irja hadnagy* született tervezőművésze...” BARDOS, *Játék...*, 134.

³³ „A hely szűke, kimértsége, szigorú parancsa: egyben inspiráló eleme is a művészi megoldásnak. Gyönyörű kis miniatűrök és

a színpadkép megalkotásának szervezőelvévé válik, így valóságosan a nézők előtt nyitódik ki a könyv: az egyes, hátulról átvilágított, transzparens lapjai maguk a díszletek. A tíz nagyszabású díszlet újszerűsége – Fülöp első önálló munkája – a következő évtized színpadi látványtervezései szempontjából lesz mérvadó. A festett díszlet, háttér az 1930-as évek operarendezéseiben jól ismert gyakorlat, innen Fülöp Zsolt profizmus, ám a díszletek szürreálisba eltolt, aszimmetrikus formavilága, az arányok, méretek kizökkentése, a ferde síkok preferálása, továbbá általában a perspektivikus látásmód megbontása a nézői pozíció megváltozását is eredményezi.³⁴ Ebben a valóban egy meséskönyv harsányan színezett illusztrációjaként ható színpadi térben – a díszlet lehetséges színvilágát Fülöp egy-egy dokumentált vázlattevéből ismerhetjük³⁵ – Tüdős Klára által készített, igencsak tarka jelmezek és a különösre formált hajak egyfajta kifordított barokk hatást keltenek.³⁶ A hátulról megvilágított díszlet és az előtte mozgó színészek túlszínes, a háttérrel nem harmonizáló kavalkádja a mesekönyvi illusztrációtól elemeli a színpadi látványt, mindezt az orosz, illetve a barokk zene motívumaiból építkező, Nádor Mihály komponálta zene kereteli.³⁷ Nagy színészi gárdával színpadra állított mű az *Irja hadnagy*, a stilizált realizáció jegyében a színészek együttes játéka kerül meghatározó szerepbe, az összjáték homogenitása hangsúlyozza a főszereplők karakteres játékát. Így a naivát alakító Turay Idáét, továbbá az ideg-

nagyszerű freskók születtek már ebből a kényszerből.” Uo.

³⁴ „Így már elfért a sok díszlet a kis színpadon, mert ez a forma a valószerű méretek teljes elhanyagolását engedi meg, a tárgyakat a falra lehet festeni, nem kell térbe helyezni.” Uo.

³⁵ Uo., 139.

³⁶ Uo., 138.

³⁷ Uo., 134.

beteg, hovatovább örült cárt játszó Harsány Rezsőét.³⁸

A darab színpadi kiállításában különleges formanyelvet kínál: újszerű és úttörő munka, az eltávolító/elidegenítő gesztusaival új irányokat is kijelöl a nézői pozícióban. Nem olcsó előadás – írja Bárdos – a nagy díszleteivel, sok szereplőjével, és a jól promotált bemutató után mégis üres házak előtt megy az *Irja hadnagy* – egy ideig.³⁹ A fanatikus hit, hogy majd jönni fog a publikum, egy idő után realizálódni látszik, egyre többen kíváncsiak erre a furcsa produkcióra, és több, mint száz előadásig jut el a Meller–Bárdos színdarab. Jegyezzük meg, hogy az *Irja hadnagy* sikere a Belvárosi Színház műsorpolitikájára is hatással van, a Meller-darab szériájától felbátorodva Bárdos arra az álláspontra jut, hogy igenis megtalálható a középút a piacorientált színházi világban is a művészi érték és a szórakoztató üzemmód között, vagyis hogy a budapesti publikumot nem kizárólag a harsány, bohózáti elemekkel tarkított és aprólékosan felépített díszletben játszódó színjátékokkal lehet megnyerni.⁴⁰ Szintén némileg az *Irja hadnagy*hoz köthető, legalábbis a darab stilizált színpadi látványához, a következő, jelentősnek vélt bemutató 1933 őszén: Arisztophanész *Lysistrata* című darabját Emőd Tamás átdolgozásában, Gara Zoltán díszletezésében és Nádor Mihály zenéjével viszi színpadra Bárdos. Azonban – hiába a művészek, a szakmabeliek lelkesedése – a *Lysistrata* nem tetszik a közönségnek, a mindössze harmincöt előadást komoly kudarcként éli meg Bárdos Artúr.⁴¹

³⁸ Uo., 137.

³⁹ Uo., 138.

⁴⁰ GAJDÓ, *Az új színpad...*, 155.

⁴¹ „Elment vagy harmincöt-ször, de egy szezon vagy két szezon...? Erről szó sem lehetett. [...] Én csak egy okát tudom elképzelni a sikertelenségnek. A mi közönségünket talán nem tudja érdekelni az ilyen kollektív cse-

Végezetül szögezzük le, hogy e tanulmányunknak nem lehet célja az, hogy pozícionálja Meller Rózsi életművét a magyar drámakánon keretei között, illetve arra sem vállalkozhatunk, hogy a kánonalkotás folyamatát tematizáljuk. Azonban kirajzolódni látszik az, hogy a Bárdos rendezte *Irja hadnagyt* igenis a magyar színházművészet meghatározó fejezeteként kell, hogy tekintsük.

Mindennek ára van

Gáspár Margit így nyilatkozik az első darabja, a *Rendkívüli kiadás* bemutatója előtt: „Én sem teszek mást, mint középkori asszonytársaim, akik páncélt öltöttek és férfinévvel vettek fel, ha férfimódon, sőt férfiakkal akartak megküzdeni a porondon.”⁴² Gáspár Margit a prózairodalom felől érkezik a színház világába, és az első darabja több színház visszautasítása után Bálint Lajos ajánlásával kerül Bárdos Artúr színházába.⁴³ Ugyan a *Rendkívüli kiadás* nem válik közönségkedvencé, ám Bárdos 1936-ban egy újabb Gáspár-darab színrevitelére vállalkozik. Mindazonáltal a *Mindennek ára van* című új dráma nem okoz csalódást a türelmes direktornak, a közönség körében is kedvelt és a kritikusok által is elismert darab lesz.

A Belváros Színház 1936 tavaszától kezdve azonban Szent Johanna-lázban ég, G.B. Shaw *Szent Johanna* című színműve Gara Zoltán színpadi látványvilágával, továbbá Bulla Elma és Páger Antal főszereplésével rendki-

lekmény, talán az egyéni cselekmény hiánya okozta csalódását.” BÁRDOS, *Játék...*, 142.

⁴² F. J., „Készül a Rendkívüli kiadás”, 16.

⁴³ „Ez a nagyszerű színházi ember, aki a színésztehetségek egész sorát fedezte fel a magyar írók számára, a kezdő írókkal is szívesen kísérletezett.” GÁSPÁR Margit, *Láthatatlan királyság* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985), 111.

vül nagy siker a közönség körében.⁴⁴ Maga a rendezés, a próbafolyamat egyúttal kísérletként is felfogható egy más és egy új szemléletmód érvényesítésére a magyar színpadokon,⁴⁵ ugyanakkor a publikum lelkesedése visszaigazolás is a Bárdos által képviselt művészetfelfogásra. A *Szent Johanna* sikere is nagyban hozzájárul ahhoz, hogy egy új színház megnyitására szánja el magát Bárdos. A Nagymező utcai Fővárosi Operettszínház megüresedett épülete alkalmasnak kínálkozik a nagyszabású produkciók rentábilis előadásaira is – véli az igazgató.⁴⁶ Így kezdődik meg a Belvárosi Színház működtetésével párhuzamosan a Művész Színház művészeti programjának kialakítása.⁴⁷ A *Szent Johanna* árnyékában, de feltételezhetően éppen e darab fedezékében kezdődnek meg a *Mindennek ára van* című darab próbái.⁴⁸ Az évad négy bemutatója közül a második lesz a Gáspár-darab Hermann Richárd rendezésében és Gara Zoltán díszletezésében, továbbá Mezey Mária főszereplésével.⁴⁹

⁴⁴ Nagy színészi gárda játszik a darabban: fiatal, kezdő színészek sora. Így Baló Elemér, Boray Lajos, Hoykó Ferenc, Gárday Lajos, Toronyi L. Imre Mihályfi Béla, Nagy György, Básti Lajos, Fenyő Emil többek között. A darab bemutatója 1936. 02. 08. BÁRDOS, *Játék...*, 164–166; GAJDÓ, *Az új színpad...*, 176.

⁴⁵ Uo., 186.

⁴⁶ A Belvárosi Színháznak ez a legsikeresebb Szent Johanna-éve is például, a végén kiderült, alig jelentett többet, mint a megélést. [...] De ha egy ilyen abszolút sikeres év, mindössze négy bemutatóval, csak ennyit jelentett az akkoriban egyre növekvő kiadások áradatában, akkor mi lesz egy rosszabb évben? BÁRDOS, *Játék...*, 178.

⁴⁷ Uo.

⁴⁸ A darab bemutató előadása: 1936. 04. 11. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 142.

⁴⁹ Hermann Richárd ügyvédként kezdte pályafutását, 1932-ben Bárdos munkatársa lesz a Belvárosi Színházban, több darab rendezé-

A *Mindennek ára van* üde, színes vígjáték – ahogy olvashatjuk a recenziókban,⁵⁰ hovatovább kimondottan pesti darab pesti figurákkal – nyilatkozza a szerző egy interjújában.⁵¹ A három felvonásos színmű valóban a harmincas évek jól ismert közegében játszódik: egy állami hivatal, a Közmunkaügyi Minisztérium alkalmazottjai a szereplők. Hétköznapi hősök hétköznapi története a darab, ugyanakkor igencsak merész és provokatív, hovatovább elhallgatott a téma, ami a főhős, Vera történetében reprezentálódik a színpadon: Mi az ára annak, ha egy nő érvényesülni szeretne a munka világában, illetve a férfiak által meghatározott társadalomban?⁵² „Csak asszony ismeri úgy az asszonyt, minden érényével, minden gyarlóságával” – mondja a Verát alakító Mezey Mária egy interjú kapcsán, és valóban ebben az esetben releváns az a tényező, hogy – sok-sok férfi író⁵³ után –

se kapcsolódik a nevéhez. Ő marad a belvárosi Színházba, nem megy át Bárdossal a Művész Színházba, 1944-ben koncentrációs táborban hal meg.

⁵⁰ EBECZKI György, „Mindennek ára van...”, 661.

⁵¹ N.N., A szerző és a két főszereplő beszél a „Mindennek ára van”-ról, *Esti Kurír*, 1936. ápr. 8., 8.

⁵² Természetesen felmerül az a lehetőség, hogy mennyiben én-dráma a *Mindennek ára van* című darab. Jegyezzük meg, hogy ez időszak Gáspár Margit életében a magánélete vonatkozásában is rendkívül bonyolult. A *Láthatatlan királyság* című művéből megtudhatjuk, hogy Szűcs László, az új nagy szerelem, ám Gáspár Margit férjes asszony, a férj, akitől nem válhat el, bár külön élnek. GÁSPÁR, *Láthatatlan...*, 337.

⁵³ A magyar drámakánon releváns nődrámái: Bródy Sándor, Heltai Jenő, Szomory Dezső többek között.

egy drámaíró nő tematizálja darabjában a nők társadalmi helyzetét érintő kérdéseket.⁵⁴

Vera sorsában kicsit Ibsen Nórájának problémáira ismerhetünk rá, legalábbis a tekintetben, hogy ő sem akarja vagy tudja igazán tudomásul venni, hogy mind a vérmes főnökkel, mind az állástalan férjjel szemben is vesztes pozícióban van. A szűkre szabott mozgásterének határai között nagyon öntudatosan, okosan cselekszik, de a korlátokat a férfiak határozzák meg: elsősorban a férj és csak másodsorban Ladányi, a főnök. Vera alapvetően mind a házasságában, mind a munka világában egyszerre szerepkereső és szerephalmozó: egyfelől a mindent megoldó, a férj válláról a problémákat átvállaló családfenntartó, másfelől gyengéd, empátikus asszony, aki egyszerre akarja kettejüket érintő egzisztenciális válságot megoldani és a házasságát is menteni oly módon, hogy

⁵⁴ Vera gépirónóként dolgozik a Minisztériumban, és négy éve él boldog házasságban az állástalan Ferencsel, aki újabb és újabb találmányoktól reméli a megélhetésük biztosítását, addig viszont Verának kell finanszíroznia az életüket, mindeközben bátorítani és lelkesíteni a férjét. Vera elhivatott munkaerő, és Ladányinak, az irodaigazgatónak jobbkeze mindaddig, amíg egy újságíró nő kérdésére, miszerint milyen áldozatokat kell hozni a nőknek a munka világában érvényesülésük érdekében, Vera őszintén vall ügyesen kialakított taktikájáról a főnökével kapcsolatban. Erről tudomást szerez Ladányi, és bosszúhadjáratba kezd Verával szemben: elbocsátással fenyegeti. Verának nem marad más lehetősége, mint szerelmi játékba kezdeni, illetve elfogadni Ladányi heves udvarlását. Vera szerelmi találkára indul főnöke lakására, majd az éjszaka után összetörtén a hivatalban látjuk viszont a fiatal feleséget. A vég happy end: Ladányit a rendőrség lefűleli, így a találkozó is meghiúsult, továbbá a miniszter mind Verának, mind a férjének állást kínál.

önbecsülését és önmagába vetett hitét aldozza fel. Minisztériumi alkalmazottként is zsonglőröködik nőies bájaival: egyszerre úgrásra kész fiatal nő érzelmekkel átítatva, egyszerre anya, nővér és háziasszony Ladányival szemben.⁵⁵ Meg kell említenünk a darab harmadik meghatározó férfi szereplőjét, Zsiga bácsit, az ötvenes éveiben járó agglegényt, aki – ugyan sem a házasságban nem hisz, sem a nőkért nem lelkesedik – a férfiak közül egyedüliként nem valamiféle érdekapcsolatban van Verával. Ő lesz az, aki a darab végén némileg megtagadva elveit is, kimenti a fiatalasszonyt hazugsága csapdájából. Azt tudjuk, hogy a próbafolyamat kezdetén Bárdos némi dramaturgiai változtatásokat kér a szerzőtől,⁵⁶ és ez az utolsó felvonásra vonatkozik elsősorban, a darab vége mindenestre a mindent problémát feloldó happy ending lesz – a vígjáték paramétereinek eleget téve. Mindazonáltal azt el kell ismernünk, hogy a dráma sikeres színházi bemutatkozása a színészi alakításoknak (is) köszönhető: hogy Vera hitelesnek tűnik kiszolgáltatottságában, tehetetlenségében, a fiatalasszonyt formáló Mezey Mária érdeme.⁵⁷ A fiatal színésznő, Bárdos Artúr felfedezettje, „bensőséges drámaisággal” alakítja a da-

⁵⁵ Itt kell megemlítenünk, hogy nemcsak Vera, hanem egy másik fiatalasszony, Etel is ott dolgozik gépiróként Ladányi beosztottjaként. Etelről megtudjuk azt, hogy állandóan diétáznia kellene, mert küzd a kilóival, és mellettként nem kelti fel a főnök, Ladányi figyelmét.

⁵⁶ Dramaturgiai megjegyzéseket tett, nagyon okos tanácsokat adott. Kért változtatásokat, amiket meg is csináltam.” – nyilatkozta Gáspár Margit egy szóbeli beszélgetésben. GAJDÓ, *Az új színpad...*, 142.

⁵⁷ A darab további szereplői: Nagy György Ferenc szerepében, Mihályfi Béla Ladányit formálja meg, Dajbukát Ilona és Soltész Anny, Boray Lajos, Szigeti Jenő, Benkó Bálint.

rab főszerepét,⁵⁸ illetve „nagy skálán játszik, könnyes és egyben vidám” a megformált nőalak,⁵⁹ hovatovább „Bulla Elma hatása” látszódik játékán – olvasható egy recenzióban.⁶⁰ Továbbá mindenképpen ki kell emelnünk Páger Antalt, aki „kitűnően” alakítja Zsiga bácsit, zordságában, epés megjegyzéseivel jól ellenpontoszza Vera szelíd naivitását.⁶¹ Hogy Mezey Mária és a darab is megnyeri a kritikus közönség tetszését, feltétlenül elismerés Gáspár Margitnak, az íróőnek, ám azt előre ő sem sejti, hogy milyen visszhangja lesz a témának a pesti polgárság, pontosabban szólva a dolgozó nők körében.

Hatástörténet

„Az érdekes, szellemes, frisshangú vígjáték problémáján sokat vitatkoztunk.” – írja Hatvany Lili – „Gáspár Miklós, a rendkívül népszerű író, ez alkalommal a dolgozó nőről ír, mégpedig nem cukrozott karrierdarabot, hanem keserű, humoros igazságot.”⁶² A Gáspár-mű a bemutató után igen hamar népszerű lesz, így az áprilisi premier után még májusban heti négy előadást bír el a darab. Jól eltalált téma – olvasható a recenziókban, jóllehet e téma aktualitását remek érzékkel megsejtő íróő sem számolt feltehetően azzal a hatással, amit a darab a színházon túllépve generált: az Önálló Hivatású Nők Szövetsége vitadélután tartott a Fé-

⁵⁸ S.E., „Mindennek ára van: Bemutató a Belvárosi Színházban”, *Magyarország*, 1936. ápr. 12., 8.

⁵⁹ N.N., „Mindennek ára van!: Nagyszombati bemutató a Belvárosi Színházban”, *Esti Kurír*, 1936. ápr. 5., 12.

⁶⁰ ZÓLYOMI Dezső, „Mindennek ára van: Gáspár Miklós három felvonásos vígjátéka a Belvárosi Színházban”, *Prágai Magyar Hírlap*, 1936. ápr. 21., 8.

⁶¹ ZÓLYOMI, „Mindennek ára van...”, 8.

⁶² HATVANY Lili, „Színházi és mozilevele”, *Színházi Élet* 26, 17. sz. (1936): 6–7, 6.

szek Klubban, hogy megvizsgálja a *Mindennek ára van* című darab problémáit – tudósítja a *Színházi Élet* olvasóit Zsolt Béla egy hónappal a bemutató után.⁶³ Mindazonáltal a színház és a valóság összefonódásaként aposztrofálhatjuk ezt a dolgozó nők által szervezett rendezvényt, a színpadon látott Vera-történet számos kérdést indukálhat a nézőben, amely kérdésekkel feltehetően nap mint nap szembesülniük kell. A problémafelvetés alapja a darabból kivett idézet: „Igaz-e, hogy nő csak »úgy« boldogulhat?”,⁶⁴ és érdemes megnéznünk, mi Vera válasza az újságíróval folytatott beszélgetésben:

„A taktika, drágám, a taktika a fontos! Amivel a legveszedelmesebb indulatot is hajtóerővé alakíthatjuk át a karrierünk szolgálatában. Hogy a főnök szerelmi vágya ne sújtó villámcsapás legyen, hanem hasznos villamosság, amit a kultúrember ártalmatlan drótkon vezet és a lakását világítja át vele. [...] Örökösen éreztetni a védtelenségünket, hogy ezzel a támadót a meghatott lovag pózába kényszerítsük. Állandó enyhe boldogtalanságot színlelni, mert a túlboldog arc provokálhat. Ha pedig mégis bekövetkezik egy-egy kritikus pillanat, észrevétlenül apai érzelmeket szólaltatni meg a főnök szívében...”⁶⁵

Hogy a női munkaerő kiszolgáltatottsága valós probléma-e az 1930-as években, nem tisztünk eldönteni, ám hogy a munkavállaló nők életében valamilyen módon vagy mértékben igenis meghatározó szerepet játszik ez a tabutéma, vagy fogalmazzunk úgy,

⁶³ ZSOLT Béla, „Amerikában valóban mindennek ára van: de a pesti férfi jobb a hírénel”, *Színházi Élet* 26, 19. sz. (1936): 33–35.

⁶⁴ GÁSPÁR Miklós, „Mindennek ára van”, *Színházi Élet* 26, 22. sz. (1936): 116–135, 118.

⁶⁵ Uo., 120.

hogy az a téma, amiről nem illik vagy nem lehet beszélni, mutatják a vitában résztvevők hozzászólásai. Hogy az érvényesülésben a nőiségnek milyen szerepe van, illetve van-e szerepe, időszerű kérdés a magyar viszonyok között – olvashatjuk a hozzászólásokban –, ám érdekesnek tűnik az a kiegészítés, hogy az amerikai munkaerőpiacon – egy Chicagóban praktizáló ügyvéd nő véleménye szerint – a nőknek feltétlenül szépnek kell lennie, hovatovább a szép nők mindenben előnyt élveznek, sőt akár ki is használják ezt a fölényt a munkaadókkal szemben.⁶⁶ Ha vágyakat rendelnénk színházcsinálókhoz, akkor ez a történet a drámáról disputáló nőekkel, mindenképpen közjük sorolódna.

Nem megszokott egy darab hatástörténetének keretében a színházi közegből kilépni és egy adott dráma társadalmi közbeszédben történő felbukkanását regisztrálni. Jóllehet a Gáspár-darab, a *Mindennek ára van*, az 1936-os előadások után a magyar színházi közegből eltűnik, így nem válik a színházi kánon részévé, ám olyan kérdéseket feszeget, amelyek kimondatlanul, reflektálatlanul, de mégiscsak jelen vannak a korszak közgondolkodásában. A *Mindennek ára van* bátor darab, bátor a témaválasztásában: egy társadalmi konszenzus alapján működő gyakorlat látens defektusaira világít rá, a problémákat artikulálja a színházi nyelv segítségével. A színpadi világ distanciateremtő adottsága révén a téma artisztikusan reprezentálódik, és így recepciójában alakítja a társadalmi közbeszédet. Mindazonáltal érdemes a Gáspár-darabot – még ha érintőlegesen is – a nőtematika drámakánonjában pozícionálni: a munka világába integrálódó nők helyzete több darabban tematizálódik a századelő időszakától kezdődően: Bródy Sándor 1902-es *A dada* című darabjától kezdődően az 1908-as *A tanítónőjén* keresztül a színházi világban érvényesülni kívánó nőkről szóló színdarabokkal, mint Heltai Jenő *A*

⁶⁶ ZSOLT, „Amerikában...”, 35.

Tündérlaki lányok vagy *A masamód*, illetve Lengyel Menyhért *A táncosnő* című drámái. A téma olyannyira érdekesnek bizonyul, hogy az 1920-as évek drámaírói is szívesen fordulnak a színház világához, így említsük meg például Andai Ernő *Aranyfűst* vagy Bús Fekete László *A hálás kis nő* című darabokat.⁶⁷ Amiért a *Mindennek ára van* igazán különleges, az az, hogy a férfi írók művei után egy drámaíró nő darabjával tudjuk folytatni a nődrámák sorát.

Összegzés

Tudvalevő, hogy a harmincas évek színházi gyakorlatában a Belvárosi Színház különleges szerepet tölt be, és az is köztudott, hogy Bárdos Artúr nagyformátumú igazgatóként, rendezőként megkerülhetetlen szereplője a magyar színháztörténetnek, ám hangsúlyoznunk kell még egyszer, hogy az a szemléletmód, amely teret biztosít, és bemutatkozási lehetőséget teremt kezdő íróknak és pályakezdő színészeknek – ebbe a sorba tartozik bele Frank Maar és Gáspár Miklós is – kánonalakító hatással is bír. Mind az *Irja hadnagy*, mind a *Mindennek ára van* című műveket – mint láttuk – más-más szempontok alapján, de a magyar színháztörténet meghatározó fejezetét aposztrofálhatjuk.

Bibliográfia

- N.N. „Mindennek ára van!: Nagyszombati bemutató a Belvárosi Színházban”. *Esti Kurír*, 1936. ápr. 5., 12.
- N.N. A szerző és a két főszereplő beszél a „Mindennek ára van”-ról”. *Esti Kurír*, 1936. ápr. 8., o8.
- N.N. „Színház”. *Magyarország*, 1934. okt. 9., 10.

- BÁLINT Lajos. *Karzat és páholy*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1967.
- BÁRDOS Artúr. *Játék a függöny mögött*. Budapest: Dr. Vajna György és Bokor Kiadó, 1942.
- BÉCSY Tamás. *Magyar drámákról: 1920, 1930-as évek*. Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó, 2003.
- EBECZKI György. „Mindennek ára van: Bemutató a Belvárosi Színházban”. *Új Idők*, 1936. ápr. 26., 661.
- F. J. „Készül a Rendkívüli kiadás”. *Pesti Hírlap*, 1933. jan. 27., 16.
- GAJDÓ Tamás. *Az új színpad művésze: Bárdos Artúr pályaképe*. Veszprém: Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2002.
- GÁSPÁR Margit. *Láthatatlan királyság*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1985.
- GÁSPÁR Miklós. „Mindennek ára van”. *Színházi Élet* 26, 22. sz. (1936): 116–135.
- HATVANY Lili. „Színházi és mozilevele”. *Színházi Élet* 26, 17.sz. (1936): 6–7.
- RÁKOSI Jenő, BABITS Mihály, BARTA Lajos, BÁRDOS Artúr, FÜST Milán, GERGELY István, HEVESY Iván, IGNÓTUS Pál, JÓB Dániel és MÁRKUS László. „A magyar drámaírás válsága.” *Nyugat* 21, 4. sz. (1928), 249–267.
- SCHÖPFLIN Aladár, KÁRPÁTI Aurél, KOSZTOLÁNYI Dezső, HEVESI Sándor és LENGYEL Menyhért. „A színház üzlet.” *Nyugat* 23, 2. sz. (1930): 89–102.
- S.E. „Mindennek ára van: Bemutató a Belvárosi Színházban”. *Magyarország*, 1936. ápr. 12., 8.
- ZÓLYOMI Dezső. „Mindennek ára van: Gáspár Miklós három felvonásos vígjátéka a Belvárosi Színházban”. *Prágai Magyar Hírlap*, 1936. ápr. 21., 8.
- ZSOLT Béla. „Amerikában valóban mindennek ára van: de a pesti férfi jobb a hírénél”. *Színházi Élet* 26, 19. sz. (1936): 33–35.

⁶⁷ Vö. BÉCSY, *Magyar drámákról...*

„Összehozza az urat és a parasztot”. Az amatőr színjátszó mozgalom identitáskereső funkciója a Vajdaságban a két világháború között

OLÁH TAMÁS

Az első világháborút követően¹ a Trianon utáni Magyarországtól kulturális értelemben is elszakadó vajdasági magyarság soha nem tudta „tartósan kiépíteni kollektív közösségtudatát.”² Ennek mindenekelőtt az volt az oka, hogy az egymást követő rendszerek és államhatalmi rendelkezések váltakozásai során a politikai és kulturális reprezentáció feltételei is minduntalan megváltoztak. Ám talán nem volna túlzó azt állítani, hogy egyetlen későbbi impériumváltás sem rázta meg annyira a magyar anyanyelvű lakosságot, és kérdőjelezte meg a korábban bevett identitáskonstrukciók fenntarthatóságát, mint az, amikor a korábban a Magyar Királyság déli vármegyéihez tartozó területeknek a Szerb–Horvát–Szlovén Államhoz³ való csatlakozását nemzetközi szinten is ratifikálták.

1918. október 17-én I. Károly, az Osztrák–Magyar Monarchia utolsó uralkodója, végső nyilatkozatainak egyikében kijelenti, hogy az ország „oly szövetséges állammá alakul át, amelyben minden néptörzs saját külön állami közösséget alkot letelepedési területén,” s arra szólítja fel a nemzetiségeket, hogy nemzeti tanácsok létrehozásával vegyenek

részt az új birodalom felépítésében.⁴ Rövidesen világossá válik, hogy terve az eredeti elképzelés szerint biztosan nem valósulhat majd meg, s a november 3-án Padovában aláírt fegyverszüneti egyezmény nem csak a harcok végét, de a Monarchia felbomlását és a Magyar Királyság területeinek újrafelosztását is eredményezi.

Jellemző, hogy az etnikai szempontból rendkívül heterogén dualista államalakulat népei – melyek közül a németiség és a magyarság együttesen is csak a lakosság negyvenhárom százalékát tette ki – gyökeresen másként értékelték a fennálló hatalom kisebbségpolitikáját. Míg az osztrákok és a magyarok – s későbbi történetíróik – a kisebbségek jogainak széleskörű elismerését hangsúlyozták, a szlávok a „népek börtönként” tekintettek a Monarchiára.⁵ 1918 őszén, a mai Vajdaság területének településein – I. Károly vízióját bizonyos értelemben beteljesítve – sorra alakulnak a szerb és bunyevác nemzeti tanácsok, melyek a háború utolsó napjainak általános zűrzavarában igyekeznek lokális szinten fenntartani a rendet intézkedéseikkel.⁶

¹ A tanulmány megírásakor a szerző az OTKA (PD 146626) támogatásában részesült. Témaszám: 32044.

² ÓZER Ágnes, „Történelmi tudatunkról: Az előzmények és a mai állapot”, in *Délvidék/Vajdaság*, szerk. PAPP Richárd, 14–24 (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2007), 14.

³ 1918 decemberétől Szerb–Horvát–Szlovén Királyság, majd 1929-től Jugoszláv Királyság.

⁴ Idézi MÁK Ferenc, *Magyarok a Vajdaságban 1918–1945* (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2013), 11.

⁵ FREY Dóra, „Az Osztrák–Magyar Monarchia és a nemzetiségek – különös tekintettel a Birodalmi Tanácsban Képviselet Országokra”, *Forum: Acta Juridica et Politica* 9, 1 sz. (2019): 27–44, 27.

⁶ E szervezetek ellensúlyaiként magyar és német nemzeti tanácsok is alakulnak, me-

Közvetlenül a szerb hadsereg bevonulása előtt – amely 1918. november 21-ével bezárolag megszállja a mai Vajdaság területét egészen a demarkációs vonalig – magyar tisztviselők és értelmiségiek tömegei hagyják el otthonaikat. A legtöbben ekkor még bíznak abban, hogy „csak pár hét, pár hónap rendcsinálásról van szó, [...] átmenetről, amely szükséges egy békekonferencia előkészületeire.”⁷ Rövidesen azonban kiderül, hogy annak, aki maradni kíván, hosszútávra kell berendezkednie.⁸ Garay Béla, a huszadik századi vajdasági magyar színjátszás egyik legjelentősebb rendezője, szervezője és történetírója a következőképpen emlékezik vissza erre az időszakra:

„Itt nem maradt csak néhány politizáló ügyvéd: itt nem maradt egyetlen író, innen elment jóformán minden hivatasos színész, minden muzsikus, elment a tanítók javarésze és itt nem maradt egy tömegben olyan tradícióktól és ősi kultúrától megszentelt magyarság, mint Erdélyben, vagy Felsőmagyarországon. Szegény elhasznált zsellérség a bácskai magyarok nagyobb része és a városokban kis iparosok, kis tisztviselők, néhány orvos és néhány ügyvéd: ez volt minden, ez volt a mag, ez volt az idők kezdete.”⁹

A Vajdaság területén aktivizálódó délszláv politikai erők és nemzeti tanácsok 1918. nov-

lyek továbbra is a Károlyi-kormány rendelkezéseit ismerik el.

⁷ MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 17.

⁸ A magyar hatóságok végül csak huszonhárom év múlva, 1941 tavaszán szereznek újra befolyást a területen, de hatalmuk ekkor is csak igen rövid ideig, a második világháború végéig tart.

⁹ GARAY Béla, „A magyar színjátszás küzdelmei a megszállás alatt”, *Kalangya* 12, 5. sz. (1943): 233–237, 233.

ember 25-ére Nagy Nemzetgyűlést hívnak össze Újvidéken, mely határozatot hoz „Bácska, Bánát és Baranya Magyarországgal fennálló államjogi, politikai és gazdasági kapcsolatainak a megszakításáról, egyúttal kinyilvánít[ja] a területeknek a Szerb Királysághoz történő csatlakozási szándékát.”¹⁰ Fontos hangsúlyozni, hogy a döntéshozók nemzeti-ségi összetétele a legkevésbé sem tükrözi a régió lakosságának valós etnikai felépítését. 578 szerb, 89 horvát, 62 szlovák és 21 ruszin képviselő mellett mindössze 6 német és egyetlen magyar van jelen, holott az utóbbi kettő etnikum teszi ki a lakosság közel 47 százalékát e térségben is.¹¹ A Nagy Nemzetgyűlésen megszavazott döntések értelmében a továbbiakban gyakorlatilag tényként kezelik, hogy Magyarország befolyása megszűnt a fenti területeken, melyek végül a december 1-jén létrejövő Szerb–Horvát–Szlovén Királysághoz csatlakoznak.

Az 1920. június 4-én aláírt trianoni békediktátum rendelkezései alapján azok, akik vállalták nemzeti hovatartozásukat, 1922. januárjáig optálhatnak, azaz szabadon elhagyhatják az új államot.¹² A Horthy-kormányzat Országos Menekültügyi Hivatalának adatai szerint a határidő lejártáig összesen 39 272 magyar optáns és menekült érkezik Magyarországra Bácska, Bánát és Baranya területéről,¹³ s ez a szám 1924-re közel 45 ezerre emelkedik.¹⁴ A mai Vajdaság¹⁵ területének

¹⁰ MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 18.

¹¹ GULYÁS László, „A Délvidék elszakítása: Újvidék 1918. november 25.”, *Acta Scientiarum Socialium* 9, 48. sz. (2018): 69–73, 72.

¹² Akik 1910. január 1-je előtt is az elcsatolt területeken éltek, automatikusan megkapták az új ország állampolgárságát.

¹³ MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 41.

¹⁴ Uo., 24.

¹⁵ Közigazgatási fogalomként 1923. január 28-án jelenik meg először magyar nyelven a *Bácsmegyei Napló* „A Vajdaság vámbevételei” című cikkében.

történelmi demográfiai adatait megvizsgálva azonban azt láthatjuk, hogy a régió magyarsága 1921 és 1931 között mintegy 43 ezer fővel, az ezt követő évtizedben pedig további 52 ezerrel gyarapszik, s ezzel eléri történelmi csúcspontját, a kis híján 466 ezerre becsült lélekszámot.¹⁶

E növekedés a szláv hatalmi szervek által meghozott, a kisebbségeket érintő diszkriminatív intézkedéseket számba véve még figyelemre méltóbb. A bevonuló szerb csapatok az első világháborút követően statáriumot vezetnek be az újonnan annektált országrészen, s lefegyverzik a csendőrség helyi egységeit, a sajtóorgánumoknak megtiltják a kapcsolattartást a magyarországi hírszolgálatokkal, a lakosság számára pedig a sportesemények és kulturális rendezvények megtartását,¹⁷ továbbá beszüntetik az oktatást magyar tannyelvű általános- és középiskolákban. A Szerb–Horvát–Szlovén Királyság hatóságai 1919 elején a demarkációs vonalak szinte hermetikus lezárásával többek között azt is megakadályozzák, hogy az egyetemi és főiskolai hallgatók az utódállamok területén működő intézményeiket látogathassák.¹⁸ Ez rendkívüli jelentőségű korlátozás, hiszen a Romániához és Csehszlovákiához csatolt országrészekkel ellentétben egyetlen egyetem sem működik a Vajdaság területén. A tanítóképzést pedig mind a magyar, mind a német kisebbség anyanyelvén megtiltják.

¹⁶ A pontos adatokat persze fenntartással kell kezelnünk, mivel kétség sem férhet hozzá, hogy az egymást váltó államhatalmi szervek saját politikai érdekeik mentén manipulálták a népszámlálások eredményeit, hogy saját nemzetük javára billentsék át az etnikai mérleget.

¹⁷ Később ezek megszervezését engedélyekhez kötik, felügyelőket rendelnek helyszínükre.

¹⁸ Šandor MESAROŠ, *Poločaj Mađara u Vojvodini 1918–1929*. (Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu, Institut za istoriju, 1981), 53.

A már praktizáló tanároknak 1922-ig sikeres vizsgát kell tenniük az államnyelv ismeretéből.¹⁹ Az oktatási intézményekben „a tanítók és a személyzet előtt nyilvánosan semmisítenek meg minden olyan tárgyat – zászlót, címet, volt uralkodók arcképét, bélyegzőket – amelyek a magyar állam jelképei voltak.”²⁰ A kisgyermeket ugyan a törvény szerint továbbra is saját anyanyelvükön kell oktatni, de hogy ki milyen nemzetiségű, azt úgynevezett „névelemzés” útján döntenek el.²¹

A vajdasági magyarság háború utáni önszerveződését döntően befolyásolja, hogy – miképpen erre Garay Béla is reflektál – a közösség lélekszámához viszonyítva rendkívül alacsony az értelmiségiek aránya. A túlnyomó többségben politikailag iskolázatlan földművesekből és kisiparosokból álló lakosság helyzetét pedig tovább nehezíti az 1919 februárjában meghirdetett „szociális” agrárreform, mely a gyakorlatban azt jelenti, hogy a nem szláv nemzetiségű nagy- és középbirtokosok földjeit a hatóságok kisajátítják, és egyéves időszakokra bérbe adják azokat. Mivel igénylő csak délszláv nemzetiségű lehet, hetven százalék fölé emelkedik a magyar földnélküliek száma. A napszámosok, cselédek és zsellérek bére nem éri el az ipari munkások fizetésének egyharmadát sem, és egészségügyi biztosításban sem részesülnek.²² Nem csoda, hogy a két világháború között fennálló délszláv királyság „huszonkét éves történetét végigkísér[] a birtokviszonyok rendezetlenségéből eredő társadalmi és politikai feszültség.”²³ A kedvezőtlen álla-

¹⁹ MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 37.

²⁰ Ezt a döntést még egyes radikálisnak tartott orgánumok is elítélik. Lásd. MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 23.

²¹ A gyakorlatban ez azt jelenti, hogy minden szláv eredetű vezetőknévvel rendelkező tanulónak (pl. Petrovics, Babits) szerb nyelvű osztályba kell iratkoznia. Lásd *uo.*, 27.

²² *Uo.*, 35.

²³ *Uo.*, 26.

potot tetézi, hogy 1920 januárjában rendeletet hoznak a magyar korona és a szerb dinár 4:1 arányú átváltásáról, mellyel elértéktele-nítik a valamikori Monarchia területén élők megtakarításait, és gazdasági előnyhöz jut-tatják az újonnan betelepülteket.²⁴

A gazdasági ellehetetlenítés mellett a Vajdaság területén élő magyarságnak egy korábban ismeretlen kihívással is szembe kell néznie. Történelme során először kény-szerül rá, hogy – a Trianon utáni Magyaror-szág kulturális folyamataitól függetlenül – új geopolitikai és történelmi kontextusban de-finiálja nemzeti identitását. E folyamat során „ismét birtokába [kell] vennie saját múltját, hagyományait. [...] Saját emlékezetre [van] szükség[e], öntudatosságának jeléül pedig a maga történelmi tudatának, kultuszteremté-sének és -ápolásának folyamatát [kell] elin-dítania.”²⁵

Az egyetemes magyarság által a XIX. szá-zadban kialakított nemzeteszmény – mint a közösség összetartozásának alapja – a vaj-dasági értelmiség számára ideális szervező-erőnek tűnhet, ám a lakosság legnagyobb részét kitevő földnélküli parasztság, továbbá az élelmiszer- és kisiparban dolgozó munká-sok „gazdasági helyzetüknél, műveltségi szintjüknél fogva” nem fogékonyak a nem-zeti érzésen alapuló identitás eszmerendsze-rének magukévá tételére.²⁶ „Helyette a vaj-dasági szerbség történelmi tradíciójából me-rítő, de új tartalommal feltöltődő regionális, vajdasági önazonosság kialakulásának fo-lyamata kezdőd[ik] el, mely sajátos törté-nelmi tudattal is rendelkezik.”²⁷ A kollektív önidentifikáció egyébként is rendkívül össze-tett művelete azonban a Vajdaságban a tár-sadalmi rétegződés nagyfokú aránytalansá-ga miatt szokatlanul lassan halad. A két vi-lágháború között megjelenő magyar nyelvű

lapok és folyóiratok legjelentősebbikének, a Kalangyának egyik szerzője még 1935-ben²⁸ is az „első lépések” megtételének szükségs-ségéről beszél, és úgy látja, „[m]inden gyön-geségünk, tapogatózó szervezetlenségünk a kisebbségi gondolkozás hiányának tudható be,” ezért mindenekelőtt ezt a „különálló, pontosan meghatározható, szigorú szabá-lyokkal körülírható szellemiség[et]” kell a közösségnek magáévá tennie.²⁹

Magától értetődő, hogy az első lépéseket a közösség új alapokon történő megszerve-zésének irányába a nagyobb városokban és a rurális közösségekben is a szellemi elit tagjai próbálják megtenni, akik számos településen a cenzorok által nehezebben ellenőrizhető asztaltársaságokat hoznak létre, és újraszerve-zik a helyi kulturális egyesületeket, köztük a színjátszással foglalkozó együtteseket is, melyek a húszas és harmincas években rendkívül fontos funkciót töltenek be a kö-zösségek életében, sőt még a kőszínházi tár-sulatok szerepét is átveszik.

A Szerb–Horvát–Szlovén Királyság ható-ságai ugyanis a nagy háborút követően a so-rozatos kérelmek ellenére sem engedélyezik a kisebbségi nyelvű hivatásos színjátszást az országban, mert veszélyesnek ítélik meg azt a magyar és német lakosság integrálódása szempontjából. E korlátozás a következő impériumváltásig, azaz huszonhárom évig érvényben is marad, noha többen még a dél-szláv nemzetek képviselői közül is kritikusan viszonyulnak hozzá. Žarko Slipčević újvidéki bankigazgató például a következőképpen érvel egy radikálisnak tartott szerb nyelvű lapban:

„[N]ekünk is volt színházunk a magyar uralom alatt, ezért a magyaroknak is kell

²⁴ MÁK, *Magyarok a Vajdaságban*, 36.

²⁵ ÓZER, „Történelmi tudatunkról...”, 19.

²⁶ Uo., 16.

²⁷ Uo., 19.

²⁸ Egy helyzetértékelő, a hatóságok által hamar betiltott számban.

²⁹ KENDE Ferenc, „Magyar szellem – kisebbségi szellem”, *Kalangya* 4, 6. sz. (1935): 421–432, 427.

színházat adni a mi uralmunk alatt. Nem lehet lojalitást követelni a békétlen néptől. Ha a szláv uralom őszintén akarja, hogy az itt élő magyarság békes szándékkal s engedelmes lélekkel simuljon bele sorsa parancsainak a karjába, adjon neki békességet és nyugalmat. [...] Ha tehát azt akarjuk, hogy lojálisak legyenek a kisebbségek, legyenek kívánságaikkal szemben is lojálisak az uralom birtokosai.”³⁰

Ezt az összefüggést ismerhették fel a hatalmi szervek a Romániához és Csehszlovákiához csatolt területeken is, ahol nem állítanak hasonló akadályokat a magyar nyelvű színházi útjába, s az ottani hivatásos társulatok hosszabb-rövidebb kényszerűsünet után tovább dolgozhatnak. A helyzetet a Vajdaságban tovább árnyalja, hogy ugyan Szabadkán, Zomborban és Nagybecskerekén már a 19. században színházépületeket emeltek, ezekben állandó együttes sohasem működött, a régióba érkező szerb, német és magyar vándortársulatok birtokolták őket egy-egy téli vagy nyári évad erejéig. A délszláv hatóságok azonban a háború után kitasítják ezeket az immár kisebbségi vándorszínészeket az országból. Az utolsó társulat 1927-ben távozik Magyarországra, de semmi jel nem utal arra, hogy az államfordulatot követően aktívak maradtak volna.³¹ Nagyon kevés olyan hivatásos színész akad, aki a Vajdaság területén született, s élve a törvény által biztosított jogával a tartományban kíván élni. E kevesek közül még kevesebben vannak azok, akik a pályán maradva csatlakoznak az amatőr színházi mozgalmhoz.

A műkedvelő színházi élet ettől függetlenül valóságos tömegeket mozgat meg. A vajda-

³⁰ Idézi DÉVAVÁRI Zoltán, „A pusztítás kultúrharca”, *Somogy* 48, 4. sz. (2020): 34–49, 45.

³¹ JUHÁSZ Géza, *Párhuzamok és kapcsolatok* (Szabadka: Életjel, 1998), 85.

sági magyar közösséget összekötő, közös kulturális tapasztalattá válik. (Temerin város együttese például majdnem százötven előadót, 73 nőt és 64 férfit számlál.)³² S épp e tömegesség teszi láthatóvá, hogy a fennmaradás biztosítéka nemcsak a „kisebbségi gondolkodás” elsajátítása, hanem az egyes társadalmi rétegek, a munkások és a szellemi elit közötti kapcsolat felépítése is. A kor vélekedése szerint a műkedvelő színházi fontos funkciója, hogy „[t]ársadalmi fokozatokat egyenlít ki,” azaz „összehozza az »urat és parasztot«, akik magyarságukban, magyar kultúrájukban találkoznak, együtt dolgoznak.”³³ A Nagybecskerekén – az egykori megyeszékhelyen – 1921-ben megalapított, fiatal értelmiségieket tömörítő Ady Társasággal³⁴ kapcsolatban például azt rögzítik, hogy tagjai az elsők között ismerik fel, hogy „[a] jugoszláviai magyarságnak, ha élni akar, fel kell adnia osztályöntudatát és át kell építenie magát a népi öntudatra.” E célt szolgálja, hogy az első világháború után a Magyarországról hazautaztatott egyetemi hallgatók közreműködésével létrehozott amatőr színházi társulatukat az egyetemisták mellett földművesek, iparosok és „a háború előtti értelemben vett úri családok leánykái” alkotják.³⁵

³² FARAGÓ Árpád, „A hagyományok köteleznek”, in FARAGÓ Árpád, *Nem sírt ásun, hanem fundamentumot*, 82–85 (Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2007), 82.

³³ FARKAS Frigyes, „A jugoszláviai magyar műkedvelő színházi élet”, in FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit, *Bokréta: A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*, 6–8 (Szabadka: magánkiadás, 1940), 7.

³⁴ Lásd bővebben: NÉMETH Ferenc, „1919: A kisebbségi, irodalmi öneszmélés éve Nagybecskerekén”, *Hungarológiai Közlemények* 19, 3. sz. (2028): 128–138, 135–136.

³⁵ FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT, *Bokréta...*, 219.

A két világháború közötti műkedvelő társulatoknak és előadóknak állít emléket az 1940-ben, magánkiadásban megjelenő *Bokréta* című almanach.³⁶ A csoportképekkel és portrékkal gazdagon illusztrált kiadvány több mint száz vajdasági település közel háromszáz műkedvelő együttesének mintegy ezerkétszáz bemutatójáról ad számot. Ezeknek a társulatoknak a működése szinte kivétel nélkül valamilyen más tevékenységet kifejtő egyesülethez kapcsolódik, vagyis a dalárdák, műkedvelő zenekarok, kézműves-, iparos- és vallási egyletek, sport- és tűzoltó egyesületek színjátszó csoportokat is felállítanak tagjaikból. Az sem ritka, hogy a tehetségesebb és népszerűbb műkedvelők más egyesületek vagy akár szomszédos települések előadásaiiban is színpadra lépnek vendégként. Ugyan a háború után elsősorban jótékonyági céllal (hadiárvák megsegítése, népkonyhák fenntartása, karácsonyi ajándékok gyűjtése) szerveznek előadásokat, a hatóságok jegybevételeiket a húszas évek közepéig jelentős különadóval sújtják,³⁷ és számos alkalommal tiltják be az egyesületek működését vagy akadályozzák meg bizonyos produkciók bemutatását, a színpadon pedig nem hangozhatnak el a korábbi uralomra utaló szavak, például a „Budapest”, a „pengő”, a „huszár” vagy a „levente”. (Heltai Jenő vígjátékát *A néma lovag* címen adják elő több településen is.)³⁸

Persze azt, hogy milyen művek kerülnek a műkedvelő színpadok műsoraira, nem csak a cenzorok, de a közönségigények is jelentő-

³⁶ A kötetet 1999-ben az ausztráliai Délvidéki Magyar Szövetség (DMSZ) védnökségével hasonmáskiadásban nyomták újra Sydneyben, s tették elérhetővé a Vajdaságban is.

³⁷ Ez Szabadkán előbb 25%-ot, később pedig 50%-ot jelent. Lásd DÉVAVÁRI, „A pusztítás...”, 35.

³⁸ GARAY Béla, „A magyar színjátszás küzdelmei a megszállás alatt”, *Kalangya* 12, 5. sz. (1943): 233–237, 235.

sen befolyásolják. A *Bokrétában* közölt adatokat szemügyre véve azt láthatjuk, hogy egyértelműen a szórakoztató, zenés műfajok, a bohózatok és népszínművek a legnépszerűbbek, pontosan úgy, ahogy az első háború előtt a kőszínházakkal rendelkező vajdasági városokban. Talán nem is akadt olyan vajdasági néző a húszas és harmincas években, akinek lakóhelyén vagy annak közvetlen közelében ne adták volna elő a *Sárga csikó*, *A falurossza* vagy *A vöröshajú* című népszínműveket, de rendre szerepelt műsoron a *János vitéz* című daljáték is, sőt számos ambiciózus társulat mutatott be operetteket is a helyi műkedvelő zenekarokkal kiegészülve. Jobb esetben a *Gül baba*, *A mosoly országa*, a *Marica grófnő* vagy épp a *Bőregér* került színpadra – a színrevitel szakmai színvonalával kapcsolatban persze csak találgathatunk –, ám a darabválasztás általános tendenciáiról sokatmondóan tanúskodik Laták Istvánnak, a Szabadkai Népszínház későbbi első igazgatójának a kritikája, aki Csokonai, Kisfaludy, Katona, Barta Lajos és Bródy Sándor, Strindberg, Molière, Ibsen és Hauptmann jelenlétét kéri számon:

„[S]zinte kivétel nélkül csak a legsilányabb minőségű operettecskéik előadásával foglalkoznak úgy falusi, mint városi, állandó és alkalmi műkedvelő társulataink... [...] majdnem kivétel nélkül a pesti irodalmi piac söpredéke vagy a helyi önképzőköri nagyságok idétlen próbálkozásai szerepelnek műsoron. [...] Mit tesz a műkedvelő színpadunk, bevonva gyatra munkájába jobbra érdemes kiforrott színészeket is? Pesti aszfaltbetyárok ízléstelen trükkjeit, szólásmódját hozza színre: krokodilkönynyekre vadászó érzelmességet, népcsúfoló komolytalanságot és bódító maszlagot terjesztve: hogy az életben nem kell harcolnunk, úgyis az ölünkbe pottyán minden. [...] A kisebbségi élet amúgy is fáradt harcát lefékezőn szál-

long minden operettvacakból a könnyű sikerek ostoba, erkölcstelen mesegőze.”³⁹

Laták cinikusan utal rá, hogy a Magyarországról érkező drámák beszerzése mellett helyi szerzők is megpróbálkoznak színpadra szánt szövegek létrehozásával az egyre növekvő igényeknek megfelelően.⁴⁰ Írnak vígjátékot (K. Végh Vilma: *Zsuzsi*, K. Végh Vilma: *Lili 7 éves*), bohózatot (Szántó András: *Aranyhalacska*) és természetesen operettet is (Dr. Borsodi Lajos és Fischer Károly: *Szerelmi Rt.*, Láng Imre és Láng Imréné: *Sárit elrabolják*, Dr. Hesslein József és Ripka Imre: *Annie*). Az irodalomtörténet több, mint harminc szabadidejében írogató szerző (elsősorban jómódú szabadfoglalkozású polgárok: orvosok, ügyvédek és vállalkozók) mintegy nyolcvan színpadi szövegét tartja számon ebből az időszakból.⁴¹

Ezekben a naiv, sztereotip szövegekben államtitkárjelöltek, polgármesterek, főispánok, grófok, festőművészek és orvosprofesszorok „úri szalonokban társalog[na], gálánosan udvarolga[na], fennköltén cseveg[ne] mondjuk Schubertről és Beethovenről,”⁴² elmaradhatatlanok a „házassági háromszög szellemtelen változatai”, s a kortárs valóságot tökéletesen eltakarja „a tavasz, az ősz émelvítően unalmas romantikája.”⁴³ Juhász Géza a korszakról írott tanulmányában mu-

³⁹ LATÁK István, „A vojvodinai magyar színjátszás kérdéséhez”, *Híd* 6, 7–8. sz. (1939): 263–268, 263–265.

⁴⁰ *Műkedvelők színháza* címen egy rövid életű sorozat első száma is megjelenik 1925-ben, melyben eredeti szövegek és délszláv szerzők drámáinak fordításai látnak napvilágot. sz. n., „Műkedvelők színháza...”, *Bácsmegyei Napló*, 1925. szept. 19., 8.

⁴¹ JUHÁSZ, *Párhuzamok...*, 87.

⁴² JUHÁSZ, *Párhuzamok...*, 96.

⁴³ SZENTELEKY Kornél, „Válasz Havas Emilnek”, *Kalangya* 2, 7. sz. (1933): 492–496, 493.

tat rá, hogy mennyire groteszk hatást keltethetnek a vajdasági magyar zsellérek és munkások ezekben a tőlük teljesen idegen szerepekben.⁴⁴ Hangsúlyoznunk kell persze, hogy a mindennapi viszonyoktól idegen szerepek felvétele akár a társadalmi egyenetlenségek vizsgálatához is hozzájárulhatna, ám a színpadra állított művek erre nem alkalmasak. Sőt, a korabeli naiv drámák jelentős része nem is jut el a premierig. Bár a címek alatt gyakran szerepel az ajánlás: „színpadoknak kézirat”, elsősorban a magyar nyelvű lapok olvasóinak szórakoztatását szolgálják.⁴⁵

Elvértve akadnak csak olyan szerzők, akik a budapesti minták helyett a lokális témák választását, „helyi színek” használatát szorgalmazzák, így nem meglepő, hogy a két háború közötti vajdasági magyar társadalom egészét megmozgató műkedvelő mozgalom is hamarosan a drámairodalom tárgyává válik. Szenteleky Kornél orvos, író, lapszerkesztő és -alapító, továbbá a vajdasági magyar irodalom egyik első teoretikusa és a korszak legfontosabb irodalomszervezője *Műkedvelők* (1924) című egyfelvonásosában a falusi viszonyokat, a jómódú anyák és lányaik partivadászatát, haszonlesését állítja pellengérré. A prológusban úgy fogalmaz: „Szatíra ez és nem vígjáték, / humora epekeserű, / alakjai csúnyák és torzak / sehol sincs ártatlan derű.”⁴⁶

A történet szerint Pocsolyaröcsögén, egy fiktív bácskai faluban az önkéntes tűzoltóegylet huszonöt éves jubileumára készülnek, melynek alkalmából jótékonyági előadást terveznek bemutatni, amire az alispánt, a főszolgabíró, a tanfelügyelőt és a főállatorvost – azaz gyakorlatilag a korabeli naiv szövegek főszereplőit – várják. Az operett sikerétől függ Ábrándfy Kázmér írnok és amatőr rendező állása a községházán. A bonyodal-

⁴⁴ JUHÁSZ, *Párhuzamok...*, 96.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ SZENTELEKY Kornél, *Műkedvelők*, *Bácsmegyei Napló*, 1924. dec. 25., 21–25, 21.

mat az okozza, hogy mind a postamesterné, mind a főboltosné a bonviván Plemplemovics Töhötöm gróftól alakító fiatal földbirtokost, Jópárthy Gyulát kívánja összeboronálni saját lányával, s ezért a falu kocsmájában megtartott első megbeszélésen megpróbálják elérni, hogy Ábrándfy rájuk ossza a primadonna, Eszmeralda grófnő szerepét. A férfi persze jól tudja, hogy Cuncika és Bábkyke színészi kvalitásainál csak énekhangjuk rosszabb, így az előadás és saját egzisztenciája érdekében igyekszik minél kisebb feladatot adni nekik. Szenteleky drámája gyorsan és – a szatírárt az utolsó pillanatban felfüggesztve – minden szereplő számára ideális végkifejlettel zárul. A szereposztást sikerül úgy alakítani, hogy a lányok mellékszereplőként is megkaphassák szerelmi jelenetüket Jópárthyval – aki a főszerep helyett Plemplemovics Bogumil, az „öreg, hülye gróf” szerepét kapja, Eszmeralda szerepét pedig a falu legtehetségesebb amatőrje, Jucika, a doktorék lánya énekelheti. Feltűnő, hogy a korabeli kabaréestek epizodikus szerkezetéhez illeszkedő, a *Bácsmegeyi Napló* című hetilap karácsonyi számának mindössze négy oldalát elfoglaló komédiának egyetlen mezőgazdasággal vagy iparral foglalkozó szereplője sincs. A gúny a módosabb polgárok és intellektuellek – a szerző saját társadalmi csoportja – ellen irányul, noha a különféle színrevitelek⁴⁷ nézői között szinte biztosan többen voltak a munkások és parasztok. A szerző az impériumváltás után alig néhány évvel az értelmiség valós társadalmi kérdésektől való elzárkózását, cselekvőképtelenségét kritizálja.

Másfél évtizeddel később, 1939 végén a lapok lelkesen számolnak be Cziráky Fetter Imre, óbecsei kántortanító *Muskátl*i című három felvonásos népszínművének szabadkai ősbemutatójáról. A drámát a hivatásos színész és rendező Garay Béla állítja színpadra,

⁴⁷ Szenteleky maga is megrendezte szövegét falujában, Ószivácon.

aki a városi Népkör⁴⁸ vezetőinek kérésére 1923-ban, feleségével együtt tér haza Magyarországról, hogy az egyesület színjátszónak élére álljon. Garay néhány évvel a premier előtt egyenesen úgy fogalmaz, hogy a műkedvelő színpadokat „vissza kell téríteni a helyes útra, és kényszeríteni, hogy olyan irodalmi műveket játsszanak, amelyek nincsenek erkölcsrontó hatással az ifjúságra és amelyek nyomán falusi testvéreink ízlésben és kultúrában fejlődhetnek.”⁴⁹ A kortársak a *Muskátl*it tartják az első olyan vajdasági magyar színműnek, mely „mélyrehatóan foglalkozik a jugoszláviai magyar kisebbség belső, lelki problémáival.”⁵⁰

Cziráky Fetter drámájának cselekménye két párhuzamos amatőr színházi próbafolyamat körül zajlik.⁵¹ Beregh Ninó, a patikus-kisasszony három hónapja praktizál egy meg nem nevezett vajdasági faluban. Saját bevalása szerint „modern lány”, akit a falu problémája csak „mint szociális téma” érdekel, de született úrilánycént, „semmi érzelmi közösség[e] nincs” a parasztsággal, csupán „tanulmányozni érdemes masszát” lát bennük.⁵² Amikor tudomására jut, hogy a helyi kereskedő és amatőr rendező, Kemény István *A betyár kendője* című népszínmű színrevitelét tervezi műkedvelő együttesével, elhatározza, hogy szembe száll a „hazug, muskátliszagú romantikával”, melyet megítélése szerint „a falun dédelgetve ápolnak.”⁵³ Nyílt

⁴⁸ Ekkor épp Olvasókör néven működött.

⁴⁹ GARAY Béla, „A magyar színjátszásról”, *Kalanga* 4, 6. sz. (1935): 452–453, 453.

⁵⁰ FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT, *Bokréta...*, 20.

⁵¹ A dráma soha nem jelent meg nyomtatásban. A szerző személyesen küldte el az érdeklődő színjátszó társulatok számára. Az 1940-ben bemutatott topolyai változat ügyelői példányát Virág Gábor helytörténész találta meg 2004-ben.

⁵² CZIRÁKY FETTER Imre, *Muskátl*i, kézirat, 2.

⁵³ Uo., 11.

összetűzésbe kerül Keménnyel, akiről kiderül, hogy maga is városi származású, eredetileg jogásznak készült, de az első világháború kettétörte a pályáját. Ám amikor „becsap[ta] a város”, a paraszti közösség befogadta, így „sors[a] lett a falu és népének sorsa.”⁵⁴ Ninó célja, hogy minden parasztot városi minták szerint „formáljon át”, ennek érdekében a *Cicimuci grófnő* című „táncos operett” szövegkönyvét rendeli meg a városból, és saját társulatot toboroz. Míg Kemény próbái remekül haladnak, hiszen a falusi béreseknak és szegény parasztoknak önazonos szerepeket kell eljátszaniuk, Ninó műkedvelői nem képesek hitelesen megformálni az operettben szereplő őrgófokat és bárónőket, ezért a próbálkozás hamar kudarcba fullad. De a népszínmű műfaji követelményeinek értelmében a történet boldog véget ér. Ninóról minden kétséget kizáróan kiderül, hogy falusi származású, sőt a dráma egyik mellékszereplőjének, Mejjes Turuc Jánosnak az unokája, s anyja a háború zűrzavarában, egy vita hevében tűnt el. A lány szimbolikusan felölti anyja ruháit, és felismeri: „Nem értettük nem is érthettük egymást az egymással nemtörődés nagy messzeségéből! Ez volt az én tragédiám és ez az én népem tragédiája: Urak... és parasztok... Pedig mennyivel szebben hangzik... Testvérek...!”⁵⁵ A végkifejlet tehát amellet, hogy „a szilárdnak hirdetett világrend erkölcsiségének győzelmét ünnepli,”⁵⁶ a vajdasági magyar társadalmi rétegek együttműködésének lehetőségességét is hangsúlyozza.

Cziráky Fetter Imre népszínműve valóságos diadalutat jár be. A szabadkai változat ötven játékkalkalmat él meg, összesen pedig

mintegy száznegyvenszer adják elő Vajdaság-szerte a különböző műkedvelő társulatok.⁵⁷ A produkciók erős pedagógiai célzattal – ahogy egy korabeli kritikus fogalmaz: „becsületes propagandával”⁵⁸ – hirdetik a legszélesebb néprétegeknek, hogy a városi kultúra vívmányainak kritikátlan átvétele helyett – mely ez esetben anakronisztikus módon a Trianon előtti és a Trianon utáni magyarországi kultúra vívmányait is jelenti – a lokális és regionális identitás kialakítása a kisebbségi közösség megmaradásának, együttműködésének, ösztársadalmi szerepvállalásának záloga.

Mielőtt azonban ezt a hosszú ideig formálódó identitáskonstrukciót magáévá tehetné a régió lakossága, kitör a második világháború, a tartomány nagy részét 1941-ben visszacsatolják Magyarországhoz, és az ez alkalomból rendezett ünnepségsorozat keretein belül nemcsak Horthy Miklós lovagol be a Vajdaságba, de május 20-án újra megnyitja kapuit a szabadkai Városi Színház épülete is. (Eisemann Mihály *Tokaji aszú* című operettjének nyitányát maga a szerző vezényli, a főszerepet pedig Fedák Sári alakítja.) A Horthy-kormányzat által propagált, az egyetemes magyarság összetartozását hirdető, s a régióban látható előadásokban megjelenő nemzeteszmény rövid időre ismét átrendezi a vajdasági magyarság önidentifikációs struktúráit, de 1944-ben, a jugoszláv partizánok és a szovjet csapatok megérkezésével hamar világossá válik, hogy a közösség a jövőben kénytelen lesz ismét új alapokra építeni nemzeti kisebbségi identitását. Szenteleky és Cziráky Fetter drámáit soha többé nem adják elő.

⁵⁴ Uo.

⁵⁵ Uo., 56.

⁵⁶ KOLTA Magdolna, „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”, in *Népi kultúra és nemzettudat*, szerk. HÓFER Tamás, 51–60 (Budapest: Magyarországtudató Intézet, 1991), 53.

⁵⁷ sz. n., „Csendes délutáni beszélgetés a Délvidék íróival”, *Székely Szó*, 1943. nov. 10., 4.

⁵⁸ h. k., „A Muskátli bemutatója szubotica Magyar Olvasókör színpadán”, *Napló*, 1940. jan. 9., 11.

Bibliográfia

- CZIRÁKY FETTER Imre. *Muskátli*. Kézirat.
- DÉVAVÁRI Zoltán. „A pusztítás kultúrharca”. *Somogy* 48, 4. sz. (2020): 34–49.
- FARAGÓ Árpád. *Nem sírt ásunk, hanem fundamentumot*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2007.
- FARKAS Frigyes. „A jugoszláviai magyar műkedvelő színjátszás”. In FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit, *Bokréta: A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*, 6–8. Szabadka: magánkiadás, 1940.
- FARKAS FRIGYESNÉ LICHTNECKERT Margit. *Bokréta: A jugoszláviai magyar műkedvelők almanachja*. Szabadka: magánkiadás, 1940.
- FREY Dóra. „Az Osztrák-Magyar Monarchia és a nemzetiségek – különös tekintettel a Birodalmi Tanácsban Képviselt Országokra”. *Forum: Acta Juridica et Politica* 9, 1 sz. (2019): 27–44.
- GARAY Béla. „A magyar színjátszás küzdelmei a megszállás alatt”. *Kalangya* 12, 5. sz. (1943): 233–237.
- GARAY Béla. „A magyar színjátszásról”. *Kalangya* 4, 6. sz. (1935): 452–453.
- GULYÁS László. „A Délvidék elszakítása: Újvidék 1918. november 25.”. *Acta Scientiarum Socialium* 9, 48. sz. (2018): 69–73.
- h. k. „A Muskátli bemutatója szubotocai Magyar Olvasókör színpadán”. *Napló*, 1940. jan. 9., 11.
- JUHÁSZ Géza. *Párhuzamok és kapcsolatok*. Szabadka: Életjel, 1998.
- KENDE Ferenc. „Magyar szellem – kisebbségi szellem”. *Kalangya* 4, 6. sz. (1935): 421–432.
- KOLTA Magdolna. „Táji különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben”. In *Népi kultúra és nemzet-tudat*, szerkesztette HÓFER Tamás, 51–60. Budapest: Magyarságkutató Intézet, 1991.
- LATÁK István. „A vojvodinai magyar színjátszás kérdéséhez”. *Híd* 6, 7–8. sz. (1939): 263–268.
- MÁK Ferenc. *Magyarok a Vajdaságban 1918–1945*. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2013.
- MESAROSZ, Šandor. *Položaj Mađara u Vojvodini 1918–1929*. Novi Sad: Filozofski fakultet u Novom Sadu, Institut za istoriju, 1981.
- NÉMETH Ferenc. „1919: A kisebbségi, irodalmi öneszmélés éve Nagybecskerekén”. *Hungarológiai Közlemények* 19, 3. (2028): 128–138.
- ÓZER Ágnes. „Történelmi tudatunkról. Az előzmények és a mai állapot” In *Délvidék/Vajdaság*, szerkesztette PAPP Richárd, 14–24. Zenta: Vajdasági Magyar Művelődési Intézet, 2007.
- sz. n. „Csendes délutáni beszélgetés a Délvidék íróival”. *Székely Szó*, 1943. nov. 10., 4. sz. n. „Műkedvelők színháza...”. *Bácsmegyei Napló*, 1925. szept. 19., 8.
- SZENTELEKY Kornél. „Válasz Havas Emilnek”. *Kalangya* 2, 7. sz. (1933): 492–496.
- SZENTELEKY Kornél. „Műkedvelők”. *Bácsmegyei Napló*, 1924. dec. 25., 21–25.

Három Bajor-Philther

POROGI DORKA

Ebben a dolgozatban, mint három gyorsfényképet, három, rövidebb, Philther-metodika szerint készült elemzést helyezek egymás mellé.¹ Egyet, amely az 1936-os *A néma levante* előadással (r.: Hevesi Sándor) foglalkozik, egy másodikat, amely az 1937-es *Amerikai Elektra* című előadással (r.: Németh Antal) és egy harmadikat, amely az 1950-ben bemutatott *Ármány és szerelem* című előadást (r.: Gellért Endre) tárgyalja. A három színházi előadásban közös, hogy a 20. században, Budapesten mutatták be őket és a női főszerepüket Bajor Gizi játszotta.

Azért vizsgálom meg ezeket az előadásokat, mert érdekel, mi deríthető fel és mi mondható el egy évszázad után valakinek – a nemzet első színésznőjének – a játékaról, természetesen videofelvételek híján, az előadásról írt kritikákra, fényképekre, irattári dokumentumokra, visszaemlékezésekre hagyatkozva a Philther-módszert és szempontjait követve.² Vagyis megtartva az előadást a tudományos vizsgálódás központi tárgyaként, alapegységeként; a mikrotörténetekre helyezve a hangsúlyt; történeti kontextusba ágyazva a színészi munkát. És mert Bajor Gizi színészete a tárgyalt előadások hatástörténetét nagyon erősen meghatározta, ér-

¹ A tanulmány az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-22-4-1-SZFE-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Vö. JÁKFAI Magdolna, „A Philther mint történet-írás”, *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16; KÉKESI KUN Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.

demesnek látom az előadásokat olyan helyzetként tekinteni, amelyben a színész dolgozik, és ahol munkájának kereteit, feladatának jellegét és a kifejezés eszközeit az adott előadás szabja meg. A Philther öt szempontjának tanulmányozása így alapvető feltétele lesz a hatodiknak, a színészi játék szempontjának: a visszaemlékezések szövegei és a színikritika állításai a színháztörténeti kontextus, a dramaturgia és rendezés fókuszainak ismeretében nyernek értelmet. Az előadások színháztörténeti kontextusa látni engedi a színész társadalmi-közéleti, illetve adott színházon belüli helyzetét, szakmai kapcsolatát a rendezővel. A dramaturgia szempontján belül vizsgálható a szerep (szerep alatt most a színész előadásbeli feladatát értem) pályán elfoglalt helye, a szöveg előadáson belüli helyzete, funkciója, jellege. A színházi látvány és hangzás szempontja a színészi eszközökre enged következtetni: a díszlet nemcsak teret, de keretet is ad a mozgásnak: egy szalon más játéknnyelvet és más mozgásformákat követel, mint egy soklépcsős vagy egy stilizált díszlet, és a nézőtér méretétől sem lehet eltekinteni: olykor nem a rendezés vagy a játék specifikuma az emelt beszéd, hanem egyszerűen a tér adottságaiból fakad. A rendezés tárgyalása pedig körvonalazza az előadás játéknnyelvét – melyet a rendezői színházban a színészeknek egységesen beszélniük kell, valamit tudósíthat színészvezetési konkrétumokról is.

Hevesi Sándor, Németh Antal és Gellért Endre a 20. századi magyar színháztörténet külön fejezeteit, korszakait jelentik. Rendezői ízlésük, világlátásuk, esztétikájuk különbözik – köztük mégis folytonosságot, kapcsolatot teremtenek azok a színészek, akikkel mindhárman dolgoztak. Hiszen Hevesi,

Németh és Gellért közönsége is Bajor Gizit nézte a színpadon.

*Hevesi Sándor: A néma levente, 1936*³

Az előadás színháztörténeti kontextusa

Hevesi Sándort 1932 kora tavaszán távolították el a Nemzeti Színház igazgatói székéből, *A néma levente* bemutatásának idején harmadik évadát tölti a Magyar Színházban, ahová ezután rendezőnek szerződött. Heltai darabja a hetedik bemutatója a színházban.⁴ A Magyar Színháznak pedig az 1935/36-os évadban szintén a hetedik, utolsó bemutatója az előadás.⁵ A színházat Wertheimer

³ *A bemutató dátuma:* 1936. március 20. *A bemutató helyszíne:* Magyar Színház. *Szerző:* Heltai Jenő. *Díszlettervező:* Upor Tibor, *Jelmeztervező:* Szúnyoghné Tüdős Klára. *Karmester/zenei vezető:* Losonczy Dezső. *Színészek:* Szakáts Zoltán (Mátyás, magyarok királya), Péchy Blanka (Beatrix, a felesége), Bajor Gizi (Zilia Duca, nemes olasz hölgy), Törzs Jenő (Agárdi Péter, magyar vitéz), Bilicsi Tivadar (Beppo, a csatlósa), Székely Lujza (Gianetta, Zilia barátnője), Pillér Vera (Mona Mea, Zilia barátnője), Sennyei Vera (Carlotta, Zilia komornája), Bacsányi Paula (Nardella, a királyné dajkája), Földényi László (Galeotto Marzio, a király krónikása), Pethes Ferenc / Pataky Miklós (Tiribi, a király udvari bolondja), Vándory Gusztáv (Pap).

⁴ Hevesi rendezései a Magyar Színházban *A néma levente* előtt: *A tizenkettedik óra* (1933), *Barlangvasút* (1934), *Rágalom?* (1934), *A kőszívű ember fiai* (1934), *Szentpétervár* (1935) *Az Úr katonái* (1935). STAUD Géza, *Hevesi Sándor rendezései. Adattár, Színháztörténeti füzetek 3* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1957).

⁵ Bruno Frank: *Pityu*, Balázs Sándor: *Mindenki lépik egyet* (Mikszáth-adaptáció), Emmet Lavery: *Az Úr katonái* (ezt HS fordítja és ren-

Elemér és dr. Bródy Pál igazgatják. Hevesi szerződtetésével már eddig is sokat nyertek, most azonban az ország legnépszerűbb színésznőjét is: Bajor Gizit, a Nemzeti Színház tagja ekkor már tíz éve nem lépett föl magánszínpadon, szereplésének híre rögtön bejárja a sajtót.⁶

Heltai Jenő a darabját Bajor Gizinek írta,⁷ és eredetileg a Vígszínházban került volna színre, miután azonban ők elhalasztották a bemutatót, bizonytalanná vált, hogy Bajor Gizi ráér-e majd játszani, így a darab előadási jogát Heltai visszakérte. Ezután a Nemzeti és a Magyar Színház jelentette be igényét rá, és Heltai utóbbit választotta⁸ – néhány évvel korábban (1932–1934 között) ő maga igazgatta ezt a színházat, de valószínű, hogy a döntésben szerepet játszott Hevesi Sándor személye is.

A Magyar Színház ettől a pillanattól kezdve minden alkalmat megragad a reklámra: az előadás készítésének minden egyes fázisáról, minden apró mozzanataról részletesen beszámol a sajtó: arról éppúgy, amikor eldől, hogy Bajor partnere Törzs Jenő lesz,⁹ mint arról is, hogy Bajor Gizi február 21-én be-

dezi), Aldo de Benedetti: *Nem ismerlek többé*, Lakatos László: *A gazdag ember*, Vaszary János: *A házasság* című darabjai után. KOCH Lajos, *A budapesti Magyar Színház műsora. Adattár, Színháztörténeti füzetek 24* (Budapest: Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1960).

⁶ [N. N.], „Színházi konfetti”, *Budapesti Hírlap*, 1936. febr. 18., 13.

⁷ F. I., „Beszélgetés Heltai Jenővel”, *Pesti Napló*, 1936. márc. 29., 22.

⁸ [N. N.], „Hol kerül színre Heltai Jenő verses vígjátéka?”, *Az Est*, 1936. febr. 13., 6; [N. N.], „A néma levente a Magyar Színházban fog színre kerülni”, *Az Est*, 1936. febr. 16., 6.

⁹ [N. N.], „Törzs lesz a néma levente”, *Az Est*, 1936. febr. 19., 6.

ment a színházba próbálni.¹⁰ A másnapi próba után a színésznő interjút ad: ekkor már szinte tudja a teljes szöveget.¹¹ Később is jó ütemben haladnak: március 18-án, az első jelmezes próbát követően a színészek „készzen vannak”: úgy érzik, mintha már játszanák a szerepet.¹²

Az éjjelig tartó kosztümös próbáról¹³ és a házi főpróbáról is írnak a lapok: utóbbin részt vesz Herczeg Ferenc, Paulay Erzsébet, Csathó Kálmán.¹⁴

A premierre hamar elfogynak a jegyek, „theatre paré”, díszelőadás van meghirdetve, melyen részt vesz Horthy kormányzó és

¹⁰ [N. N.], [C. n.], *8 órai újság*, 1936. febr. 21., 10.

¹¹ a.n.gy., „Bajor Gizi Ziliáról, a keményszívű várúrnőről, akiért némaságot fogad Mátyás király leventéje”, *Magyarság*, 1936. febr. 23., 20.

¹² [N. N.], „A néma levente két főszereplője szerepéről”, *Az Est*, 1936. márc. 18., 6.

¹³ [N. N.], „Egész éjjel próbáltak a Magyar Színházban”, *Esti Kurir*, 1936. márc. 18., 8.

¹⁴ „valóban... A felvonás megkezdése után néhány perccel Bajor gizi szemét előnti a könny, a sötét színpadon, amelyet csak egy kis lámpácska világít meg, előre jön és a sírástól remegő hangon odaszól a nézőtérre Herczeg Ferenc mellett ülő Paulay Erzsébet: – Erzsike, menj ki próbáról, mert szégyellem magam... – Gizikám – szól föl a színpadra Paulay Erzsébet – ha én kimegyek, se lehetsz te jobb, ragyogóbb, csodálatraméltóbb, mint amilyen vagy Heltai úr darabjában. A könnyező arcon, Bajor Gizi könnyes arcán halvány mosoly világít. – Akkor maradj bent, Erzsikém... – És most már megy tovább a próba, megállás nélkül.” KARDOS István, „Erzsike, menj ki a próbáról, mert szégyellem magam – mondotta Bajor Gizi Paulay Erzsébetnek *A néma levente* házi főpróbáján”, *Esti Kurir*, 1936. márc. 19., 12.

Hóman Bálint miniszter is.¹⁵ Az előadás a vártnál is nagyobb siker lesz, az évad eseménye, Bajort (aki eleve úgy írt alá szerződést a Nemzetiben, hogy az új igazgató, Németh Antal garantált neki évi két hónap fizetés nélküli szabadságot, amikor magánszínházban is fölléphet) újabb hetekre kell kikérni a Nemzetiből, hogy további estéken is játszhasson.¹⁶ Németh csak heti három estére engedné, Bajor erre Hóman Bálinthoz fordul. A miniszter további két hónap fizetés nélküli szabadságot engedélyez Bajornak, hogy *A néma leventét* játszhasssa, azonban ebből a színésznő kérésére egy hónapot hajlandó elengedni: júliusban nem játszanak a színházak, a Magyar Színház sem. Miután azonban Bajor megtudja, hogy ki nem adott nemzeti színházi fizetését rászoruló színészek kapják meg, lemond a részükre júliusi fizetéséről.¹⁷ A színésznő a következő évadban is színre léphet a szerepben, és vendégszerepelhet máshol is: Bajor státusa tehát meggingathatatlan marad a Nemzetiben, ugyanakkor függetlenségét is őrzi és hangsúlyozza, sőt, Ziliával régi és nehéz helyzetbe került mestere, Hevesi Sándor mellett is kiáll.¹⁸

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Heltai Jenő nyilatkozatai szerint már harminc éve dédelgette a témát,¹⁹ mielőtt Ba-

¹⁵ [N. N.], [C. n.], *Pesti Napló*, 1936. márc. 21., 13.

¹⁶ [N. N.], „Bajor Gizi kéthónapos szabadsága”, *Nemzeti Újság*, 1935. jún. 4., 13.

¹⁷ Így kéthavi fizetését, 6000 pengőt oszt szét rászoruló színészek közt a minisztérium. EMÖD Tamás, „Hétfőtől hétfőig”, *Reggeli Újság*, 1936. jún. 15., 9.

¹⁸ Vö. GAJDÓ Tamás, „A Nemzetin / a nemzetin innen és túl – Hevesi Sándor és Bajor Gizi”, *Theatron* 13, 3. sz. (2014): 13–17.

¹⁹ F. I. „Beszélgetés...”, 22.

denben pár hónap alatt megírta volna.²⁰ A történetet Matteo Bandello novelláskötetéből merítette.²¹ A darabot 1936 márciusában mutatják be, a közönség a színházból ismeri meg, könyvalakban áprilisban jelenteti meg az Athenaeum. A középkor-kora reneszánsz határán játszódó verses játékot szenzációként fogadják Magyarországon,²² és hamarosan külföldön is: ugyanazon év májusában már lefordítják németre, ősszel pedig Londonban adják elő.²³

²⁰ Bár létezik egy színházi anekdota, mely szerint Hevesi javasolta Heltainak a néma színész szerepeltetésének ötletét és az ihlető osztrák darabot: egyszer a Nemzeti Színházban vendégszerepelt egy Pesten is népszerű, Loewe nevű osztrák színész, a színház szabályzata szerint azonban nem lehetett német nyelven megszólalni a színpadon, így egy egyetlenegyszer játszott osztrák darabban egy néma szerelmes szerepét adták neki, hogy fölléphessen. Molnár Gál Péter szerint Németh Antal mesélte így. M.G.P., „A mosolygó levente – 125 éve született Heltai Jenő,” *Népszabadság*, 1996. aug. 10., 25.

²¹ KOLTAY-KASTNER Jenő, „A néma levente meséje”, *Irodalomtörténet* 57, 7. sz. (19): 180–191.

²² Korszakhatár lehet az irodalomban. Vö. ZSOLT Béla, „A néma levente”, *A Toll* 8, 2. sz. (1936): 51–52. Vagy:

„A néma levente klasszikusan egyszerű történetében mintha a Gesta Romanorum valamelyik feledhetetlen meséjét vitte volna színpadra a kiváló író: az egésznek tagolása, leépítése, alaprajza és hmolokzata olyan latin tisztaságú, természetesen kiformált és bevégzett. tömör-hibátlan, akár egy népmese, amely már alakulásában hordja és kifejezi a művészet normáit.” KÁRPÁTI Aurél, „A néma levente – a Magyar színház pénteki bemutatója”, *Pesti Napló*, 1936. márc. 21., 13.

²³ (f.i.), „Heltai Jenő *A néma levente* felújításáról”, *Pesti Napló*, 1937. ápr. 23., 14.

A 4000 versorból a szerző szerint a Magyar Színház színpadán mintegy 2000 hangzik el.²⁴ Az előadás szövegkönyve lappang. Unikális a darab, mert bár verses, de nem veretes, klasszikus, hanem hétköznapi nyelven írt, és témája egyszerre vígjátéki (Schöpflin Aladár Musset romantikus vígjátékaihoz hasonlítja²⁵) és magyar (Zsolt Béla Arany *Toldi*-jához méri²⁶).

Ilyen módon a verses stilizáció a játékoság és a teatralitás eszköze lesz: a drámaiság és a tét a történet felépítésében van, amit a verses nyelv humoros, derűs mesevilágba emel. A produkció színészei Bajor Gizit (és Törzs Jenőt) leszámítva nemigen szoktak a drámai versbeszédhez, de Heltai mindennapiságra, egyszerűsége törekvő költői nyelve nem okoz gondot a számukra.²⁷

A rendezés

A 63 éves Hevesi Sándor a kritika szerint „hibátlan stílustartással”²⁸ viszi színre a reneszánsz játékot. Hevesi az első színházrendezőik egyike Magyarországon, az első, aki tanítja is a mesterséget és ír is.²⁹ Szerinte a

²⁴ „A darab eredetileg négyezer sor volt, abból még a próbák előtt magam húztam ezerhatszáz sort s később a próbákon még négyszáz-ötszáz sort húztunk ki.” [N. N.], „Heltai Jenő nyilatkozik a Néma levente jubiláris előadásáról”, *Keleti Újság*, 1936. okt. 19., 13.

²⁵ SCHÖPFLIN Aladár, „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”, *Nyugat* 29, 4. sz. (1936): 320–321, 321.

²⁶ ZSOLT, „A néma levente”, 51.

²⁷ SCHÖPFLIN, „A néma levente”, 321. Magán-színházakban nem játszottak verses drámákat. A Beatrixot játszó Péchy Blanka (aki versmondó színésznőként lett híres) az előző években Max Reinhardt társulatában játszott.

²⁸ KÁRPÁTI, „A néma levente”, 13.

²⁹ Vö. SZÉKELY Júlia, „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára”, *Színház* 6, 11.

rendező feladata a közvetítés az író és a közönség között, a színész segítségével. A stílust az illúzió legmagasabb fokának tartja, a színház céljának az illúzióteremtést. A rendező színésszel való munkája Hevesi felfogásában egyrészt a szereposztás, másrészt a darab realizálása. Utóbbi során – vallja –, ha a legjobb színészekkel dolgozik is a rendező, két esetben „meg tudja fogni” őket: az egyik, amikor a színész önmagát játssza, a másik, amikor egy régebbi szerepéből vesz át valamit (ezek nem tudatos mozzanatok),³⁰ a rendezőnek erre figyelnie kell. „Minden színészben van valami bizonytalanság. Ezt kell a rendezőnek megszüntetnie. [...] Helyes minden egységre törekvés [...] de lehetetlen.”³¹ Különösen a „darabjelenetekre” kell odafigyelni, mert a „szerepjelenetek” az előadás játssza során javulni fognak. A rendező dolga továbbá a beszéd akcióvá tétele, hiszen az akció mozdítja előre a drámát.³² Hevesi Iffland nyomán emberábrázolásnak tekint a színészetet – minél emberibb a színpadi alak, annál jobb a színész, a természetesség tehát a cél, ez azonban nem mindennapiságot és nem naturalizmust jelent: csak mesterségesen, sok munkával érhető el.

Hevesi és Bajor 1915 óta sokszor dolgoztak együtt, ez az első alkalom azonban, hogy nem a Nemzeti Színházban.

Színészi játék

Heltai Jenő eleve Bajor Gizinek írja a szerepet, a „magyar vígjátékirodalom legcsintalanabbul megírt nőalakját”,³³ amely azért alkalmas színésznő-jutalomjátéknak, mert na-

sz. (1973): 15–21; HEVESI Sándor, *Az előadás, a színjátás, a rendezés művészete* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1965).

³⁰ SZÉKELY, „Emlékezés...”, 18.

³¹ Uo.

³² Uo., 19.

³³ GYÁRFÁS Miklós, „Zilia, Heltai és a vígjáték”, *Csillag* 9, 3. sz. (1955): 669–671.

gyon széles skálán kell tudni játszani, sokféle helyzetben sokféleképp viselkedik Zilia.

Bajorról csak a rajongás hangján szólnak a kritikák: „szivárványos játék [...] mint az áprilisi ég. Napsütése mögött alattomos vihar rejtőzik, felhőjárását bujkáló sugarak enyhítik”.³⁴ A színészi játék sokféleségét, tehát – ha elemezni akarjuk – a gyors váltások képességét és a könnyedséget emelik ki a rajongó sorok. A váltások ritmizálják a színész játékát: Bajor, aki számos abszolút főszerepet játszott, vagyis sok előadást vitt a vállán, képes volt egy előadás ritmusát egymaga megteremteni.

A vers az előadást hasonlóan stilizálja, mint a dalok: a színésznek a mesterséges megszólalásokat kell természetesen beszélnie. Bajor színészi eszközei közül talán hangja volt a legemlékezetesebb vagy legjellegzetesebb, sokat írnak róla – elsősorban nem is vokális adottságairól, hanem kifejezőképességéről – a visszaemlékezők.³⁵ Gobbi Hilda jegyezte meg róla később: „bármilyen prózai hangzik is”, hangja erejének egyik titka „tökéletes beszédtechnikájában” rejlett.³⁶

³⁴ KÁRPÁTI, „A néma levente”, 13.

³⁵ A legismertebb talán Szép Ernő megjegyzése: „Ha ezt a hangot hallották volna Versailles-ban, nem tudták volna eltörölni Magyarországot”, idézi GOBBI Hilda, „Emlék”, in *Bajor Gizi*, szerk. ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 7–31 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958), 14. Még a Bajor-kultusz ellen évtizedekkel később síkraszálló Molnár Gál Péter is „varázsos” hangról beszél. MOLNÁR GÁL Péter, „A Bajor-legenda”, *Élet és Irodalom*, 1973. máj. 19., 12. Ugyanakkor „csicsergésként” is emlékeznek rá, mesterséges, affektált naivahangként. Pl. „Ki ez az affektáló majom?” KERESZTURY Dezső, „Bajor Giziről”, in *Bajor Gizi*, szerk. ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 46–56 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958), 49.

³⁶ GOBBI, „Emlék”, 14.

Színházi látvány és hangzás

Az előadás a lehető legerősebb eszközökkel törekszik az atmoszféra-teremtésre, a mesebeli, fiktív reneszánsz hangulatának a megidézésére. Upor Tibor díszéletei mind a hét képben egy-egy újabb látványossággént szolgálnak, színesek. Negyven színpadi kosztüm készül a tizenhárom szereplőre.³⁷ Bajor Gizi csak az első felvonásban kétszer öltözik: először egyszerű özvegyi ruhában, majd díszes fekete-ezüst kosztümben jelenik meg.³⁸ Öt további ruhában fényképezi őt a *Színházi Élet*.³⁹

Az előadás zenében is gazdag: a második felvonás nyitóképeiben az Zilia és udvarhölgyei előadnak egy „Fáj a szívem, fáj nagyon” kezdetű dalt, és ebben a vokálkvartettben Bajoré a szoprán szólam. Bilicsi Tivadar éneklő Beppo dalát a színpalack mögött, ehhez gitárkíséret jár, illetve egy orgona is több alkalommal szólal meg az előadásban.⁴⁰ A zenei anyag is a reneszánsz Itáliát idézi.

Az előadás hatástörténete

A kritikusokat teljesen meghódítja az előadás, sok jelzővel, poétikus megfogalmazásokkal számolnak be róla, PüNKÖSTI Andor egyenesen versben írja a kritikát.⁴¹ KÁRPÁTI Aurél tökéletes vígjátéknak tartja.⁴² GALAMB Sándor kedvesnek, mosolygósnek látja az

³⁷ [N. N.], „Két nyilatkozat a Néma leventéről”, *8 órai újság*, 1936. márc. 15., 12.

³⁸ F. J., „Házi főpróba vendégekkel”, *8 órai újság*, 1936. márc. 19., 10.

³⁹ HATVANY Lili Színházi levele, *Színházi Élet* 26, 14. sz. (1936): 6–10.

⁴⁰ [N. N.], „Fáj a szívem... Bajor Gizi énekel”, *Az Est*, 1936. márc. 5., 6.

⁴¹ PÜNKÖSTI Andor, „Krónika a néma levente szerelméről, amit Heltai Jenő mester csengő rímekben énekelt meg a Magyar Színházban”, *Az Újság*, 1936. márc. 21., 3.

⁴² KÁRPÁTI, „A néma...”, 13.

előadást,⁴³ Fóthy János romantikus, „édes illatos fürdőnek”,⁴⁴ az *Új Nemzedék* tudósítója piros betűs napként emlegeti a bemutatót a színházi sivár hétköznapok után és Ros-tand *Cyranójához* hasonlítja a művet.⁴⁵

Bajor Gizinek Zilia egyik legnagyobb sikere, márciustól júniusig száz előadást játszanak az előadásból.⁴⁶ 1945-ben felújítják, ekkor Törzs Jenő helyett Timár József játssza mellette a leventét. Utána Ruttkai Éva képes megismételni ezt a sikert a szerepben,⁴⁷ ő is kétszer játssza, 1955-ben és 1966-ban. Ezt követően 66-szor mutatják még be Magyarországon a darabot, legendás alakítás már nem kötődik hozzá, de Ziliát eljátssza Bán-sági Ildikó, Udvaros Dorottya, Kováts Adél is.

Három évvel *A néma levente* ősbemutatója után Heltai Jenő Hevesire és Bajorra bízta a Magyar Színházban az *Ezerkettedik éjszaka* című verses mesedarabját is, Bajor azonban végül nem tudja vállalni (kétszáz-kétszázötven este játszik ezekben az évadokban), Hevesi pedig betegeskedik, időnként Heltainak kell vezetnie a próbákat.

⁴³ GALAMB Sándor, „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”, *Magyarság*, 1936. márc. 21. 11.

⁴⁴ FÓTHY János, „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”, *Pesti Hírlap*, 1936. márc. 21., 13.

⁴⁵ B., [C. n.], *Uj Nemzedék*, 1936. márc. 21., 5.

⁴⁶ [N. N.], [C. n.], *Pesti Hírlap*, 1936. jún. 24., 14.

⁴⁷ Gábor Miklós visszaemlékezése szerint sorfordító pillanat volt Ruttkai pályáján *A néma levente* sikere. Vö. GÁBOR Miklós, „Naplót olvasva”, *Színház* 29, 9. sz. (1996): 8.

Németh Antal: Amerikai Elektra, 1937⁴⁸

Az előadás színházkulturális kontextusa

Németh Antal második évada vezeti a Nemzeti Színházat, melynek élére puccsszerűen nevezte ki 1935 tavaszán a kultuszminisztérium. A társulatot két nap alatt kellett újjászerveznie: tizenhét színész szerződését nem hosszabbította meg, de tizenkét új tagot hozott a színházhoz,⁴⁹ Bajor Gizihez pedig ragaszkodott.⁵⁰

⁴⁸ A bemutató dátuma: 1937. február 28. A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház. Rendező: Németh Antal. Szerző: Eugene O'Neill. Fordító: Harsányi Zsolt. Zene: nincs adat. Díslettervező: Varga Mátyás. Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz Színészek: Makay Margit (Christine Mannon), Bajor Gizi (Lavinia Mannon), Csontos Gyula (Ezra Mannon), Timár József (Orin Mannon), Uray Tivadar (Adam Brant), Szörényi Éva (Hazel Niles), Lehotay Árpád (Peter Niles), Hosszú Zoltán (Seth Beckwith), Bodnár Jenő / Tapolczai Gyula (Amos Ames), Iványi Irén, (Loiuse Ames), Gabányi Árpád (Joseph Blake), Vándory Margit (Minnie), Forgács Antal (Ira Mackel), Onódy Ákos (Everett Hills), Gobbi Hilda (a felesége), Matány Antal (Josiah Borden), Füzess Anna (Emma, a felesége), Balázs Samu (Joe Silva), Major Tamás (Abner Small).

⁴⁹ Németh nyilatkozata szerint az elbocsátott 18 színészből (11 férfi és 7 nő) 8 férfi és 5 nő nyugdíjjogosult, vagyis csak három fiatal férfi távozott nyugdíj nélkül, ráadásul a nyugdíjazott férfiak közül négyel bizonyos számú fellépésről tárgyaltak. A két nő, aki nem nyugdíjjogosult, „jó anyagi viszonyok közt él”. *Nemzeti Ujság*, 1935. jún. 4., 13.

⁵⁰ „Minden kérését teljesítettem, alku, vita nélkül.” NÉMETH Antal, „Az eltűnt Bajor Gizi nyomában”, in *Bajor Gizi*, szerk. ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 57–79 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958), 63.

Németh reformjai közé tartozik, hogy a színészek már évadkezdés előtt megkapják szerepeiket, Bajor tehát már 1936 nyarán tudja, hogy a *Gyémántpatak kisasszony* női főszerepe után az *Amerikai Elektra* lesz a következő feladata, és nyári szabadságára magával is viszi a példányokat.⁵¹

Az *Amerikai Elektra* harmadik közös munkája Némethnek és Bajornak Paul Géraldy *Krisztinje* és Hsiung *Gyémántpatak kisasszonya* után – utóbbi Bajor a „kínai rokokó” jegyében „végigtáncolta”, Miloss Aurél koreográfussal együttműködve, akit Németh frissen szerződtetett a Nemzetihez.⁵² Az igazgató-rendező tehát az *Amerikai Elektra* idejére már egyrészt biztosította Bajort afelől, hogy státusa a színházban éppolyan kivételes és fontos, mint a régi vezetés alatt volt, másfelől új művészi utakat és újfajta sikerlehetőségeket is kínált neki új műfajokban. Miloss Aurél nemcsak a táncbetétekkel foglalkozott, hanem a színészek színpadi mozgásával is, így megkezdődött egy kísérlet az iskolázott akrobatikus színésztípus megteremtésére, az előadásokban megnőtt a pantomim-játékok, táncok, zenei taktusokra végrehajtott akciók száma. Bajor Gizi mellett a fiatal Ungvári, Várkonyi, Major tudta ezt.⁵³

Németh Antalt 1937 január végén az O'Neill-darab külföldi kiadója értesítette arról, hogy február 28-ig be kellene mutatnia a darabot, különben elvesz a színház előadási joga, így – a társulat megkérdezése után, közös beleegyezéssel – úgy döntött, hogy 28 nap alatt állítja színpadra a 14 felvonásos trilógiát⁵⁴ – sőt, mivel előző bemutatója febru-

⁵¹ [N. N.], „Bajor Gizi a meghosszabbított szabadságról”, *Magyarország*, 1936. júl. 16., 8.

⁵² NÉMETH, „Az eltűnt...”, 71.

⁵³ ISTVÁN Mária, *Látványtervezés Németh Antal színpadán*, Művészettörténeti füzetek (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996), 25

⁵⁴ „Négy hét állt mindössze a rendelkezésemre, de a bemutató jogáról nem akartam lemondani. Személyesen megmagyaráztam

ár 5-én a *Csongor és Tünde* volt, még ennél is rövidebb idő állhatott a rendelkezésére.

Az előadás szokatlan módon 7-kor kezdődött, és a bemutató estéjén negyed 1-kor ért véget, két húszperces szünettel játszották. A sajtó hírül adta, hogy a kormányzó is a színházban vacsorázott.⁵⁵

Bajor az *Amerikai Elektra* után a *Bovarynét* kezdte a Vígszínházban próbálni.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az egy évvel korábban Nobel-díjat kapott szerző modern *Elektra*-trilógiája három részes: *Hazatérés*, *Az űzött vad*, *A kísértetek háza*. Ezek külön-külön is egész estés, többfelvonásos drámák, de egyetlen este, egy három részes előadásban játssza őket a Nemzeti Színház, ami szokatlanul nagyszabású vállalkozás.

Az előadás sűgópéldánya 128 oldal.⁵⁶ Noha a kritika felrója Némethnek, hogy a „túlzott húzások”⁵⁷ főleg a középső részt „ölték

az előadás minden résztvevőjének a különösen nehéz helyzetet: ötórás darab, tizennégy felvonás, mindössze huszonnyolc napunk van – vállalják-e? Gizi, Makay Margit [...], Csontos Gyula [...], Timár József [...], Uray Tivadar [...] de a többi szereplők is mind »igen«-t mondtak. Egy héten belül mindenki kifogástalanul tudta szerepét. Gizié volt a leghatalmasabb: ő is!” NÉMETH Antal, „Az eltűnt Bajor Gizi nyomában”, in *Bajor Gizi*, szerk. ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 57–79 (Budapest: Magvető könyvkiadó, 1958), 71.

⁵⁵ [N. N.], „A kormányzói pár is a Nemzeti Színházban vacsorázott az Amerikai Elektra szünetében”, *Az Est*, 1937. márc. 2., 6.

⁵⁶ OSZK SZT Nemzeti Színház A224/1 Eugene O' NEILL, *Amerikai Elektra*, ford. HARSÁNYI Zsolt, sűgópéldány. A dramaturgpéldány is a 224 jelzeten található.

⁵⁷ HATVANY Lili Színházi levele, *Színházi Élet* 27, 11. sz. (1937): 5–9, 6.

meg,”⁵⁸ és ennek köszönhetően az előadás túlságosan töményen sötét és nyomasztó lett, a szövegkönyvet tanulmányozva látszik, hogy csak a 2. rész 4. felvonásának első és második jelenete van húzva (a hajón Brant és az Énekes jelenete), illetve ugyanitt a hatodik jelenet szövegéből is csak egy „gyerünk le!” marad (tehát a cselekmény zajlik, az akció történik, csak szöveg nélkül). A példány tanúsága szerint a húzásoknak köszönhetően főként a körülményes-melodramatikus megfogalmazások maradnak ki, vagy lesznek tömörítve.⁵⁹ A harmadik részből kimarad

⁵⁸ PÜNKÖSTI Andor, „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház előadása”, *Ujság*, 1937. márc. 2., 11.

⁵⁹ Például:

„O: Éppen olyan, mint apa.

L: Nem. Gyere már!

~~O (mintha magának beszélne) Olyan, mint amit álmodtam többször, megölni őt, újra és újra.~~

L: Orin!

~~O: Emlékszel? Mikor meséltem, hogy azoknak az arcait, akiket megöltem, visszajönnek és apa arcává változnak, aztán pedig az én arcommá? (zordul mosolyog) Nézd, mintha hozzám is hasonlítana. Lehet, hogy most öngyilkos lettem.~~

~~L: (ijedten megragadja a karját) Siessünk, valaki jöhet!~~

~~O: (nem figyel rá, csak Brantot nézi furcsán) Az ő helyében én is azt tettem volna, amit ő tett. Úgy szerettem volna a mamát, mint ő és megöltem volna apát...~~

~~L: (megrázza) Orin, az Isten szerelmére, ne beszélj örültségeket, hanem gyere már. Azt akarod, hogy itt találjanak bennünket? (elhúzza) Siessünk, valaki jöhet!~~

O (utolsó pillantással a halottra) Furcsa. Mint egy rossz tréfa. (hagyja magát elvonszolni) *felmennek, a dal felerő-*

Lavinia szigetéről szóló monológja,⁶⁰ és a legtöbb helyen sokkal feszesebben beszél az előadásban, mint Harsányi Zsolt teljes fordításában, kevesebbet elemez,⁶¹ szikárabban szól például Peterrel⁶² vagy az öccsével.⁶³

Bajor – szövegmenyisége alapján – körülbelül három órát tölt az előadásban a színpadon, a legtöbbet ő van színen a játszó színészek közül.

A rendezés

Németh Antal antinaturalista rendező, aki a képzőművészet és a színháztudomány felől érkezik színházi embernek, színházrendezőnek. Külföldi tanulmányútjairól és olvasmányából ismeri az európai avantgárd művészeti eredményeit, legfontosabb mintái Granovszkij, Tairov és Jessner színpadai, és vonzza a keleti, Európán túli színház is. Németh a színpadon radikálisan mást céloz meg, mint Hevesi Sándor; ő nem illúziót akar teremteni, hanem mozgalmat, folyamatos látványosságot, mint amilyen a film; expresszionista mozgóképeket rendez. Célja, hogy minél gyorsabban peregjen a cselek-

sődik, sötét.” O’NEILL, *Amerikai Elektra*, sűgópéldány. 87.

⁶⁰ Uo., 108.

⁶¹ Pl. L: „Menjen Blake doktorért, hogy anyám agyonlőtte magát a fájdalom miatti pillanatnyi elmezavarásban.” Uo., 93.

⁶² Pl. „L: (szünet után kezébe veszi Péter arcát és magához fordítja) Péter! Hadd nézzek a szemébe. Maga szenved. A szeme tele van bánattal. Pedig a szemébe eddig nem volt, csak bizakodás. Most gyanakvó a szeme és fél az élettől. Máris ezt csináltam magából, Péter? Már kezd rám gyanakodni? Szeretné tudni, hogy mi az, amit Orin összefirkált?” Uo., 125.

⁶³ Pl.- „L: Szerelmet akartam tőle tanulni. Olyan szerelmet, ami nem bűn. Az övé voltam. *Meg is tanultam.* A szeretője voltam.” Uo., 127.

mény, minél kevesebbet kelljen átírástítenit és ehhez megállni. A Nemzetiben számos szcenikai újítást eszközöl: gyakran használ többszintes tereket, sok lépcsőt, forgószínpadot, a háttereken vetítést, korszerű világítástechnikát (vásárol is a színháznak). Színészeitől – mindebből adódóan – stilizált játékot (mozgást, beszédet) követel meg; a színpadi absztrakciók érdeklik; noha a drámai szövegből indul ki, elutasítja az irodalmi színházat, a Guckkastenbühnét (kukucskálószínpadot), új formákat keres.

Az *Amerikai Elektra* mozgás- és játéknyelve – kitartott pózok, expresszív kimozdulások,⁶⁴ statikusság, extatikus állapotok – föltehetően igényelték a színészeket a magasfokú test-tudatot.

Németh O’Neill modern Elektra-tragédiáját a kortárs drámairodalom egyik legnagyobb művének tartja, nyilatkozataiból kitűnik, hogy a modern lélekábrázolás izgatja, legfőképpen Elektra-Lavinia „tudatos és öntudatlan indulatai”, és éppen azért keres a darabhoz stilizált formanyelvet, mert „ennek a szövevényes és grandiózus léleknek a kibontásához szűk lett volna a szokásos színpadi keret”.⁶⁵

Színészi játék

Németh a mű két női főszerepét két olyan színésznőnek adja, akik nem tragikák, Makay Margit és Bajor Gizi addigi szerepkörébe nem tartozik, nem illik Christine és Lavinia súlyos és tragikus alakja, és ezt a kritikák meg is jegyzik, noha a színészi játékról majdnem mind elismerő hangon szólnak, és még az a kritika is, amelyik alkatilag alkalmatlannak véli Bajort, és helyenként kínosnak az egész

⁶⁴ GALAMB Sándor, „Amerikai Elektra – Bemutató a Nemzeti Színházban”, *Magyarság*, 1937. márc. 2., 12.

⁶⁵ [N. N.], „Németh Antal: A grandiózus lélek kibontásához szűk lett volna a szokásos színpadi keret”, *Esti Kurir*, 1937. febr. 24., 8.

előadást, megjegyzi, hogy ott, ahol „benne marad a sítlusban [...] sokszor megdöbbenően nagy. Van néhány olyan pillanata, amelyhez hasonlót a magyar közönség még nem élt át.”⁶⁶ Mindkét színész nő tisztában van a lehetőséggel, Makay és Bajor is „élete legnagyobb szerepének” tartja a sajátját, nincs köztük versengés, összefognak.⁶⁷ Teljesítményük látványos is: Bajor játékát az előadással egyébként elégedetlen kritikák – például Kárpáti Aurél, aki az egész dráma bemutatását hibaként könyveli el – elismerik, a színjátszás legmagasabb csúcsait emlegetik.⁶⁸ Bravúrosnak tartják, ahogyan egy alkatától eltérő heroina-szerepet játszik.⁶⁹ Főként azt a folyamatot emelik ki, ahogyan – a darab értelmében, ahol szó van róla, hogy Lavinia Orin szemében egyre inkább anyjukat, Christine-t idézi – Bajor lassanként fölveszi Makay mozdulatait, ahogy mozgásban is hasonlítani kezd rá.⁷⁰ Arcát lárva-szerűnek,

⁶⁶ Pl. PÜNKÖSTI, „Amerikai...”, 11.

⁶⁷ Makay csak két évvel idősebb Bajornál, 46 éves. A színésznőt Németh vitte a Nemzetibe, visszaemlékezése szerint Bajor szeretettel fogadta, „nem lehetett őket összeharagítani [...]. [A] konfliktus is bejön elsőnek a pályán, ha egyedül fut” Makay azt is említi, az Amerikai Elektra próbáin „kiszakadtunk az egész társaságból és annyira össze voltunk nőve ketten...” TÖRÖK Ilona (rendező), *Mestersége: színész: Makay Margit*, hozzáférés: <https://nava.hu/id/2271314/>, 19.’

⁶⁸ cs.n., [C. n.], *Keleti Újság*, márc. 11., 4.

⁶⁹ PORZSOLT Kálmán, „Amerikai Elektra – Eugene O’Neill drámai trilógiája a Nemzeti Színházban”, *Pesti Hírlap*, 1937. márc. 2., 15.

⁷⁰ „Németh Antal rendezése bámulatos, a művészek játéka elsőrangú. Bajor Gizi sohasem volt ilyen nagyszerű, mint O’Neill drámai hősnőjének szerepében. A színjátszás legmagasabb csúcsait éri el, amikor anyja halála után lassankint felveszi annak mozdulatait. Mesteri megdermedése is, amikor el-

fenyegetőnek írják le, alakját félelmetesnek, ugyanakkor érzékinek.”⁷¹ Bajor és Makay mellett az Orint játszó Timár Józsefet, Csontos Gyulát is kiemelik, dicsérik a kritikák.

Színházi látvány és hangzás

Látvány tekintetében Némethet és a tervezőket kétségkívül inspirálták az 1931-es Broadway-ősbemutató képei.⁷² Varga Má-

képzelt életét összeomlani látja.” (cs.n.) [C. n.], 4.

„Ahogy az anyja képmásához fokoként hozzá alakuló Lavinia metamorfózisát megérezelteti: felejthetetlen. Ez már nemcsak a játékos kedvű virtuóz remekelése, hanem a lélek-váltó művész nyugtalanítóan tökéletes varázslata. Tőle kaptuk meg (mintegy kárpótlásul) azokat a nyers kontrasztokat ki egyenlítő, átmeneti színeket és féltónusokat, amelyek az összevonás kényszere miatt teljesen kimaradtak a darabból.” KÁRPÁTI Aurél, „Amerikai Elektra: A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neill bemutatója”, *Pesti Napló*, 1937. márc. 2., 14.

„Nem tudom, szerzői utasítás-e vagy a rendező, Németh Antal ötlete, de mindenesetre jól van végrehajtva, hogy Bajor Gizi és Makay Margit maszkjuk révén meglepően hasonlítanak egymáshoz s különösen a harmadik részben az anya mozdulatait és arckifejezését mintegy akaratlanul utánozza a lánya. Akárkié, szellemes és hatásos színpadi ötlet.” SCHÖPFLIN Aladár, „Amerikai Elektra”, *Nyugat*, 4. sz. (1937): 310–312.

⁷¹ HEVESI András, „Amerikai Elektra, O’Neill tragédiája a Nemzeti Színházban”, *8 órai újság*, 1937. márc. 2., 12.

⁷² A New York Public Library honlapja, <https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8ea7-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=2d8fe810-c5ad-012f-df6b-58d385a7bc34#page/10/mode/1up>, hozzáférés: 2023.12.12.

tyás „komor, ó-angol stílusú házat” megjelenítő díszlete⁷³ Párizsban ezüstérmét nyert a világkiállításon.⁷⁴ Az írásbeli források szerint tiszta, kemény, szuggesztív színekkel dolgozott, a kritika piros-fekete gyászról beszél.⁷⁵ A díszletről készített egyik akvarellrajz⁷⁶ görög színpadra emlékeztető szobabelsőt ábrázol: hátul lépcsős emelvényen az ajtó, oldalt oszlopok, szobor. Jobb elöl kandalló, fölötté monumentális festmény, baloldalt hatalmas tükör, elöl kis asztal, székek, nagyobb íróasztal, mindenütt vázák. A fényképeken más bútorok is látszanak, de a lépcsős háttér, a hatalmas oszlopok állandó elemek: ezek a külső képeknél fehérek, a ház kívülről még inkább görög templomot idéz. A ruhák a 19. századi amerikai divatot követik, sötétek, fehér kontrasztokkal, éles vonalúak. Makay és Bajor jelmeze is hasonló.

Az előadás hatástörténete

A kritika – brutálisnak⁷⁷ és erotikusnak⁷⁸ érzékeli az előadást, maratoni hosszát, a tragédiák sorakoztatását emberpróbálóknak.⁷⁹ A legfeltűnőbb – és esztétikai szempontból a legfurcsább, bár politikai tekintetben nem meglepő a Némethet mindig támadó – Kárpáti Aurél szigorú ítélete: „mutató remekmű-hamisítványnak” tartja a művet.⁸⁰ Egy

másik kritika túlstilizáltnak látja az előadást.⁸¹ Pütkösti Andor észrevétele szerint Németh vissza-görögösíti a tragédiát: a dikció lassú, a színészek görögös pózokba merednek, olykor azonban kiesnek a stíusból. A középső rész húzásai miatt pedig gengerszterromantikát ró föl a színháznak. Mások is nehezményezik, hogy Lavinia és Orin jeleneteit, a testvérszerelmet kiélezte a rendezés – az erotikáról ezen túl kevés szó esik.⁸² Hevesi András rögzíti, hogy az előadás a rémdráma felé hajol, groteszk elemekkel, de szerinte „lenyűgözően, lélekzetfojtóan érdekes”.⁸³ Schöpflin Aladár a teljes elismerés hangján szól a vállalkozásról.⁸⁴

Huszonegyszer játsszák.⁸⁵ A drámát legközelebb Magyarországon a Vígszínházban Várkonyi Zoltán rendezi meg (aki 1937-ben a Nemzeti fiatal színésze), Laviniát 1963-ban Ruttkai Éva játssza.

⁷³ SCHÖPFLIN, „Amerikai...”, 310–312.

⁷⁴ ABLONCZY László, „Nemzeti terv – Beszélgetés Varga Mátyás díszlettervezővel”, *Tiszatáj* 38, 8. sz. (1984): 88–95.

⁷⁵ KÁRPÁTI, „Amerikai...”, 14.

⁷⁶ ISTVÁN, *Látványtervezés...*, Képmelléklet: 37.

⁷⁷ PI. RÉVÉSZ Mihály, „Amerikai Elektra”, *Népszava*, 1937. márc. 2; [N. N.], „A maratoni darab a Nemzetiben”, *A Reggel*, 1937. márc. 1.

⁷⁸ KÁRPÁTI, „Amerikai...”, 14, vö. KOVÁCS József, „O’Neill Magyarországon”, *Világirodalmi Figyelő* 7, 2. sz. (1962): 231–238, 236.

⁷⁹ PI. PÜNKÖSTI, „Amerikai...”, 11.

⁸⁰ KÁRPÁTI, „Amerikai...”, 14.

⁸¹ (H-ó), „Amerikai Elektra – a Nemzeti Színház tegnapi bemutatója”, *Az Est*, 1937. márc. 2., 6.

⁸² DÖMÖTÖR István, „Amerikai Elektra”, *Budapesti Hírlap*, 1937. márc. 2., 9.

⁸³ HEVESI, „Amerikai...”, 12.

⁸⁴ SCHÖPFLIN, „Amerikai...”, 310–312.

⁸⁵ Forrás:

https://mandadb.hu/dokumentum/912516/A_Nemzeti_Sznhz_Msora_1837_VIII_22_1941_VI_21_241.pdf, hozzáférés: 2023.08.24.

Gellért Endre: *Ármány és szerelem, 1950*⁸⁶

Az előadás színházkulturális kontextusa

A Nemzeti Színházat a Gellért Endre–Major Tamás–Marton Endre alkotta rendezői triumvirátus vezeti és határozza meg. A szakma feladatának érzi a szocialista realista színház megteremtését. A frissen megalakult Színház- és Filmművészeti Szövetség 1950 szeptemberi konferenciáján

„Horvai felfezetőjében összeköti a szovjet eredményeket és Sztanyiszlavszkijt [...] 1950-től a Sztanyiszlavszkijnak tulajdonított színházi nyelv dominál, s ez az orosz nyelvtől eltávolított, angol forrásokból vagy tanítványi láncolatán át közvetített fantomreferencia lényegében a meglévő nemzetis játéktípust, a magyar realista gyakorlatot nevezte meg (meglehetősen kényelmesen) újként [...] A szocialista realizmus, lényegi kísérletezés és

⁸⁶ *Cím: Ármány és szerelem. Bemutató dátuma: 1950. december 8. A bemutató helyszíne: Nemzeti Színház, Kamaraszínház (Magyar Színház). Rendező: Gellért Endre. Szerző: Fridrich Schiller. Fordító: Vas István. Zene: nincs adat. Díszlettervező: Varga Mátyás. Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz. Színészek: Somlay Artúr / Balázs Samu (Von Walter kancellár), Gábor Miklós / Básti Lajos (Ferdinand von Walter őrnagy), Gellért Lajos (Von Kalb főudvarmester), Bajor Gizi / Tőkés Anna (Lady Milford), Juhász József / Horkai János (Wurm kancellári titkár), Gózon Gyula (Miller, városi zenész), Sitkey Irén / Fónay Márta (Millerné), Ferrari Violetta / Ruttkai Éva (Lujza), Bartos Gyula / Bihari József (a fejedelem komornyikja), Bod Teréz / Kovács Mária (Sophie, a lady első komornája), Galamb Zoltán (a lady komornyikja), Raksányi Gellért (a kancellár komornyikja).*

tévutak nélkül, a nemzeti színházias realizmust jelenti.”⁸⁷

A nemzeti színházias realizmus nyelvét pedig Bajor Gizi – aki a megelőző évtizedekben „szinte vállára vette a Nemzeti Színház költségvetését”⁸⁸ – nyilvánvalóan jól beszéli. Így jöhet létre az az ellentmondásos helyzet, hogy 1948-ban Kossuth-díjat kap, 1950-ben kiváló művész lesz, ugyanakkor háttérbe szorul, mint a háború előtti időszak sztárja. A háború után mindössze hét bemutatója van a Nemzetiben, és a szerepek sora jól mutatja a vezetés műsorpolitikáját is, mellyel az egykori modern vígjátékok helyébe klasszikusokat illeszt: kortárs szovjet darabokban Bajor nem játszik.

Először Major Tamás rendezi az *Antonius és Cleopátrában* (régi partnerével, Timár Józseffel), majd Gellért újítja fel vele *A kaméliás hölgyet*. Megkapja egy Scribe-vígjáték címszerepét, majd ismét Majornál játszik Shakespeare-t, a *Szentivánéji álomban* Titánia (ez is felújítás). Pártos Géza rendezi *A kertész kutyájában*, majd 1949 telén az *Anna Karenina* címszerepét kapja meg (r.: Marton Endre). Ezután egy teljes évig, az *Ármány és szerelemig* nem próbál semmit.

A Schiller-darabot kezdettől fogva szerepkettőzéssel próbálják és játsszák, ez új jelenség, mely a színészek tehermentesítése mellett a versengést is elősegíti.⁸⁹

⁸⁷ JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 33.

⁸⁸ MAJOR Tamás, „Bajor Gizi halálának negyedszázados évfordulójára”, *Kritika* 5, 2. sz. (1976): 18.

⁸⁹ Gellért számol be 1950-ben a *Szabad Nép* hasábjain arról, hogy a Szovjetunióban így szokás. GELLÉRT Endre, „Moszkva színházai”, in GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, szerk. MOLNÁR GÁL Péter (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.).

Bajor az első szereposztásban játszik – vagyis abban, amelyik időrendben először mutat be 1950. december 8-án. A második szereposztás bemutatója december 16-án van, erről is jelenik meg kritika, a sajtó is foglalkozik a két szereposztás összehasonlításával.⁹⁰

Dramatikusszöveg, dramaturgia

Az *Ármány és szerelem* bemutatásával Gellért a Nemzeti régi hagyományaihoz nyúl vissza, a darab 1843 óta szerepel a színház repertoárján, rendezte Paulay Ede, Ivánfi Jenő, Hevesi Sándor. 1950-ben Vas István új fordításában kerül a nézők elé.

Az előadás több mint négyórás, 7 órai kezdéssel éjjel negyed 12 körül ér véget,⁹¹ ebből két óra húsz perc az a tiszta játékidő, amit a rádiófelvétel 1950. december 22-én rögzít és másnap sugároz. Bajor darab második felvonásában (színpadi értelemben az első részben) körülbelül harminc percet, a negyedikben (színpadi értelemben a harmadikban) húszat tölt színpadon. Az előadásban a hangfelvétel tanúsága szerint az egész negyedik felvonást a Lady jelenetei teszik ki, hiányzik a darabból az a rész, amikor Ferdinánd megtalálja a levelet, és hiányzik az első hat jelenet is (illetve az I. felvonás 7. jelenete), a bemondó röviden összefoglalja ezek eseményeit. Ha ezeket a jeleneteket csak a rádióváltozatból hagyták ki, az magyarázat az eltérésre (ha nem, az azt jelentené, hogy majdnem két órát tettek ki az átdíszítések és a szünetek).

⁹⁰ MÁTRAI-BETEGH Béla, „Ármány és szerelem – Schiller szomorújátéka a Magyar Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1950. dec. 20., 5; TAMÁS Ernő, „Az Ármány és szerelem másik szereposztása”, *Kis Ujság*, 1950. dec. 28., 4.

⁹¹ Ügyelői jelentések, OSZK SZT. Magyar Színház, 1949–1951.

A rendezés

A lapok 1950-ben az *Ármány és szerelem* a feudalizmus és polgárság harcaként mutatják be olvasóiknak, Schiller drámáját forradalminak minősítik, és a rendezéstől is azt várják el, hogy kemény és osztályharcos legyen.⁹² A bemutatóról feljegyzik, hogy „forradalmi lendületű”, és „fejlődőképes”, bár a kritikus elszármított bemutatónak tartja,⁹³ a játékstílust néhányan egyenetlennek érzik,⁹⁴ ugyanakkor a színészi játékot természetesnek.⁹⁵ A kritika a Gellért-rendezés lélektani értelmezéséből adódó pszichológiai ellentmondásokat nem veszi észre, nem rögzíti, narratívája szerint egyformán kicsinyes, fejlődésre képtelen a darabban arisztokrata és polgár is,⁹⁶ ez az egysíkúság azonban nyilvánvalóan nem játszható sztanyiszlavszkiji alapokon.

Gellért rendezésről vallott felfogásában is az író – sőt, a darab, a szöveg stílusát – kell közvetítenie a rendezőnek, itt azonban rögtön hangsúlyozza az előadás sajátos ritmusának a megteremtését, és az előadás közönséggel való találkozásának fontosságát.⁹⁷ Molnár Gál Péter 1977-es monográfiájában elemzi a rendező darabértelmezését és színészvezetését, részletezi, hogyan bontott ki Gellért szerzői instrukciókból játékötlete-

⁹² DEMETER Imre, „Ármány és szerelem – Schiller drámája a Magyar Színházban”, *Világosság*, 1950. dec. 14., 4.

⁹³ GYÁRFÁS Miklós, „Ármány és szerelem”, *Uj Világ*, 1950. dec. 14., 7.

⁹⁴ FENDRIK Ferenc, „Ármány és szerelem – Felújítás a Magyar Színházban”, *Magyar Vasárnap*, 1950. dec. 17., 6.

⁹⁵ TAMÁS, „Az Ármány...”, 4.

⁹⁶ k.j., „Ármány és szerelem”, *Szabad Szó*, 1950. dec. 17., 6.

⁹⁷ GELLÉRT Endre, „Helyünk a deszkákon”, in GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, 23–29 (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.), 25.

ket,⁹⁸ és leírja: „az *Ármány és szerelem* színpadi fényei a derűs reggel ártatlan ragyogásától az éjszaka sötétjéig járták be egyetlen nap alatt a szereplők sorsát [...] a fények ritmusa egybehangelődött a játék belső ritmusával”.⁹⁹ Vázolja a színpadi teret, elemzi az árnyalatokra, ellentmondásokra épülő színészi játékokat, és példát is mond arra, hogy az előadásban Gellért miként szabadítja ki a romantikus dráma szerepköreiből a színészeket éppen a valóság ellentmondásosságának érdekében: például azzal a pillanattal,

⁹⁸ Molnár Gál legjellegzetesebb példája: Sitkey Irén kávé-ivása az előadás elején. „Amikor fölment a függöny, a színpad közepén természetes, főként asszonyosság reggelizőasztalánál ült, behajolva kávésfindzsájába. Eszeveszett mohóság volt ebben a szelíd német képben, amint egy tiszteletre méltó polgár-asszony napi kávéját issza, állati figyelemmel aprítja tele roppant köcsögjét kiflikkel; tunkolgat-mártogat-szörcsög-ízlelgeti forró tejeskávéját, de a világot akarja kikanalazni kihörbölteni onnan. [...] A kávéivás nem rendezői ötlet. Ott áll a darab elején Millernéről: »Kávét iszik.« Ebből a két szóból bontotta ki Gellért ezt a pompázatos világhörbölést, ezt a mindenséget befalni vágyó kozmikus étvágyat. És ezzel már be is indította a tragédia polgári végzetszerűségének a működését. Nem istenek, nem a sors, nem az öröklöttség meghatározottságai teljesítik be Millerék végzetét, hanem polgári létük korlátaiból fakad mindaz, ami majd sújtja őket. Egy ilyen hatalmas étvágyú anya, aki ennyi szenvedéllyel tud magának kicsiny örömmel kedveskedni, az képes lányának a kerítőjévé lenni, és képes egy rangos házasság nagyra-törő reményében biztatni a lányt és takargatni férje elől a nemesi kapcsolatot.” MOLNÁR GÁL Péter, „*Ármány és szerelem*”, in MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba*, 180–207 (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977), 180–181.

⁹⁹ Uo., 184.

amikor a Bajor által játszott (elméletben intrikus szerepkörű) Lady meghallja és visszaismétli, hogy Lujza csak tizenhat éves. Ezzel a mozzanattal – egészen pontosan azzal, hogy itt a Lady saját korára gondolt – a szerep „kivághatott az intrikus sablonokból.”¹⁰⁰

Gellért maga is színész – talán ezért is tudja pontosan megfogalmazni, mire tanította meg őt Bajor Gizi: „a szavakba szinte már nem is foglalható érzelmek megrázó kifejezési formáira.”¹⁰¹ A „feszültségmentes próbák” híve, rendező és színész közös alkotómunkájában hisz, nézete szerint a rendezőnek kezdetben az egész előadásról és a szerepek súlyáról kell beszélnie és hagynia kell, hogy a színész jöjjön rá, mit kell játszania.¹⁰²

A helyes színpadi beszédről elmélkedve fölidézi, hogy az *Ármány és szerelem*ben mely rossz hangsúlyokra kellett figyelmeztetnie Bajor Gizit.¹⁰³

Színészi játék

Bajor Gizi Lady Milfordjának színpadról való kivonulását, színpadon tett utolsó mozdulatait őrzi az emlékezet, hiszen így látták utoljára, így tűnt el a színpadról 1951 februárjában. Bajor Ladyje ironikusan, szinte csúfondárosan jelentette ki, hogy napszámosnak áll, az intonációt pedig aláhúzta egy mozdulat (melyről bár sokan írnak, mégis nehezen rekonstruálható pontosan: kalapjának fölvétele, kalapjának megbillentése¹⁰⁴), és ez az

¹⁰⁰ Uo., 188.

¹⁰¹ GELLÉRT Endre, „Rendezői gyakorlatom tanulságaiból”, in GELLÉRT, *Helyünk a deszkákon*, 123–152, 126.

¹⁰² GELLÉRT Endre, „A rendező alkotó munkája”, in uo., 79–101, 88.

¹⁰³ Uo., 96.

¹⁰⁴ A mozdulatról lásd pl. MÁTRAI-BETEGH Béla, „Bajor Gizi”, *Magyar Nemzet*, 1951. febr. 14., 2; GYÁRFÁS Miklós, „Lady Milford távozik”, *Élet és Irodalom*, 1957. dec. 12., [o. n.].

irónia, ez a játékos felfogása a tragikus végnek így nemcsak egy felvonás hatásos zárlatként, hanem a színésznő 1951-ből való életfilozófiájaként is értelmeződik. Gellért leírja, hogy a játékötletre azért volt szükség, hogy a nézők ne sajnálják meg az arisztokrata Ladyt (aki közvetve oka a fiatal szerelmesek halálának), ne vessenek, amikor távozik.¹⁰⁵ Ugyanez a játék azonban Bajor legyőzhetetlenségét is jelentette, azt a képességet, hogy kijátssza-kineveti a rendszert vagy sorsot, amely napszámossá tenné.¹⁰⁶

Alakítását minden kritika dicséri, a két szereposztás összevetésekor a papírformát igazolják: Tőkés Annát olykor tragikusabbnak, súlyosabbnak tartják, Bajor Gizit közvetlenebbnek.¹⁰⁷ ez azonban egész addigi pályájuk különbségéből is fakad, nem csupán a Lady-szerep értelmezéséből.

Bajor szövegmondásából – melyet a rádiófelvétel napján olykor még sűgő segít, bár nem hallani, hogy szükség volna rá – egyértelműen kiderül, hogy nincs szó rigid tragédia- vagy vígjáték-játszásról, Gellért rendezésében komplex, a lélektani realizmus értelmében valóságos embert kell ábrázolni: vannak komikus megszólalások, mozzanatok, fel-felnevet a közönség, a Lady szerencsétlen sorsa „finom karikatúra”,¹⁰⁸ ugyanakkor képes a nézők szimpátiáját fölkelteni.¹⁰⁹

Különösen a Lady-Lujza jelenetben él Bajor az egyszerűség, keresetlenség eszközeivel, az őszinteség taktikájával. Bár Gellért erről a jelenetről azt írja, hogy itt a közönségnek Lujzával kell tartania,¹¹⁰ a jelenet mégis

¹⁰⁵ GELLÉRT, „A rendező alkotó munkája”, 82.

¹⁰⁶ Bajor és férje halálát sokan politikai okból elkövetett öngyilkosságnak tételezik.

¹⁰⁷ MÁTRAI-BETEGH, „Ármány és szerelem”, 5.

¹⁰⁸ FENDRIK, „Ármány...”, 6.

¹⁰⁹ Vö. pl. „Bajor Gizi (kegyencnő) mesteri művészettel oldja meg azt, hogy nem is ellenszenves” DEMETER, „Ármány...”, 4.

¹¹⁰ GELLÉRT, „A rendező alkotó munkája”, 82.

két nő összecsapása, téttel bíró versengés egy férfi fölött. Molnár Gál megjegyzi, hogy a jelenet erotikus hangsúlyt kap Bajor megoldásától:

„Lady Milford szorongását nagyvilági kacérsággal palástolja, és nem takarítja túlságosan: tetszeni szeretne a lánynak. Növekvő kedvteléssel nézgeti vetélytársnőjét, és igyekszik fölkelteni rokonszenvét. Ez a kacérság, ez a füstnyi erotika persze nem Lujzának szól, hanem személyén át a szeretett férfinak.”¹¹¹

Színházi látvány és hangzás

1950-ben az Izabella téri színházépület, a Magyar Színház a Nemzeti kamaraszínházaként működik – ám így is több mint 1000 férőhelyes, páholyokkal rendelkező színházterem (ugyanaz, mint ahol *A néma levente* színre került).

Az előadás díszlete „nagy szabású, néhol revüszzerűen káprázatos.”¹¹² A fényképek alapján Millerék otthona és a Lady szalonja könnyen rekonstruálható. A Lady szobájában bal elöl, a nézőtérrel majdnem párhuzamosan, de egy kicsit nyitva a színpad közepe felé egy heverő áll, ezen ül tükörrel a kezében, amikor Lujzát fogadja. Jobboldalt díszes íróasztal. A háttérben a heverő mögött egy kályha látható. Jobb hátul hatalmas fehér szárnyas ajtó. A falon gyertyatartók. A szoba mélységének a felénél két oszlop tart egy boltívet.

Nagyajtay Teréz jelmezterveiből látszik, hogy színes abroncsos szoknyákban – a 2. felvonásban zöldben, a 4. felvonásban sárga csíkosban játszott Bajor, ehhez mélykék kabátot és kalapot vett föl a felvonásvégi távozáskor. Amikor nem rizsporos paróka van a fején, vörös hajjal játszott (a 2. felvonásban

¹¹¹ MOLNÁR GÁL, „Ármány és szerelem”, 187.

¹¹² FENDRIK, „Ármány...”, 6.

volt így, tehát a Ferdinánddal közös jelenetben, bár a jelmezterv a kék kabáthoz is vörös hajlat rajzol, itt azonban föltehetőleg nem volt idő hajlat cserélni).

Az előadás hatástörténete

Bajor halála után – a kettős szereposztásnak köszönhetően – az előadás fennakadás nélkül játszható, a temetés napján is ez van műsoron.¹¹³ A klasszikus darab friss színpadra vitele erős előadás, a korszak egyik legendássá vált rendezése, mely több, mint százötven este kerül színpadra, hatástörténetéből azonban nem kitörölhető a nemzet két nagy színészének, majd – évtizeddel később – rendezőjének az öngyilkossága.¹¹⁴ 1951 őszén Somlay Artúr halála a következő tragédia, amely a szereposztást érinti. A sztárszínészek öngyilkossága tabu a pártállamban, a közösségi emlékezetben a művészek politikai rendszer elleni lázadásaként rögzül, ahogyan később Gellért Endre halála is.¹¹⁵

Az előadás két jelenetét 1952-ben filmre veszik (rendező: Makk Károly, operatőr: Illés György, Lady: Lukács Margit). Az *Éjfélkor* című filmben (1957) Gábor Miklós egy színészt alakít, aki Ferdinánd szerepét játssza, a film be is mutat egy jelenetet a színházi előadásból – ezt a jelenetet felismerhetően a

¹¹³ [N. N.], [C. n.], *Kis Ujság*, 1951. febr. 16., 4.

¹¹⁴ Somlay a kitelepített színészkollégákért emelt szót. Bár a budapesti kitelepítések csak Bajor halála után több hónappal kezdődtek, Lady Milford „napszámosnak állása” visszamenőleg ebben a kontextusban is értelmeződött.

¹¹⁵ „Gellért Endre színházzakmai emlékezetét felül- és átírja 1960-ban elkövetett öngyilkossága. Ez a tette a pályatársaiban és a következő, még tanítványainak számító két nemzedékben a szovjetizált művészeti-hatalmi működéssel szembeni ellenállás utolsó lehetőségeként értelmeződik.” JÁKFAI, A *valóság szenvedélye...*, 147.

Gellért által rendezett díszletben és kosztümökben vették fel.¹¹⁶

Ármány és szerelem anno 1951 címmel Mészáros Márta készített Bajor Gizi életének utolsó szakaszáról tévéfilmet – ez is mutatja, hogy az előadás a közösségi emlékezetben Bajor Gizi végjátékként ismert. Bajor Gizit itt Kováts Adél játszotta.

Összefoglalás

A három előadásban különböző színházi helyzetekben dolgozott a színésznő: magán-színházban játszott verses vígjáték-szerepet; nagyszabású lélektani drámában, kortárs kísérletben heroinát; klasszikus tragédiában, szocialista realista fölfogásban intrikus-szerepet, és mindegyiket probléma nélkül vitte sikerre.

A kritikákból könnyen kiolvasható, hogy milyenek látták a korabeli nézők ezekben a szerepekben Bajor Gizit, hogy milyen hatása volt a közönségre, vagyis milyen kapcsolatban volt a nézőivel. Nagyon kevés derül ki arról, hogy pontosan mit csinált – milyen fizikai-dramai-színpadi cselekvéseket végzett és milyen (akár külső, akár belső) akciókat hajtott végre – ebben a három szerepben. A szerepértelmezésre, a színházi feladat teljesítésének a mikéntjére nézve mégis tehető egy-két megállapítás a leírások alapján.

A néma leventében állítják róla, hogy „szinte költői munkát végez”,¹¹⁷ nemcsak Ziliát játssza, hanem „egy a mű szellemét is, sőt, egy kicsit magát a ragyogó reneszánsz-szel-

¹¹⁶ Kocsis Katalin, „Egy ifjú Schiller-hős 4.”, *In memoriam Gábor Miklós*, blog, hozzáférés: 2023.08.23, <http://gabormiklos.blogspot.com/2015/03/egy-ifju-schiller-hos-4.html>.

¹¹⁷ (ks.), „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka, bemutatja ma este a Magyar Színház”, *Az Est*, 1936. márc. 21., 6.

lemet” is,¹¹⁸ „társsszerzője Heltai Jenőnek”.¹¹⁹ Ez azt jelenti, hogy nem egyszerűen egy szerep megformálásában áll a színész munkája, hanem az egész mű képviselőjében, *A néma levente* esetében ez: stílusbravúr, stílusjáték, humor működtetése Zilia figurájában és azon túl is.

Az *Amerikai Elektrában* a nagyon hosszú, intenzív színpadi jelenlét jelenti a kihívást, ha figyelembe vesszük, hogy a „fullasztó és dermedtő légkört” „az óriási feszültségek végletekig fokozását”¹²⁰ négy órán keresztül kellett a színésznek tartania (vagyis fokoznia).

Az *Ármány és szerelem* Ladyje az utolsó szerep, erről maradt fenn a legtöbb anyag. Sokmindent lehet tudni Bajor színészi munkájáról apró mozgás-mozzanatoktól kezdve – például Ruttkai Éva visszaemlékezésében felidézi mozgását és a testtudatos komponálás technikáját, amikor elmeséli, hogyan borult Gábor Miklós mellkasára Bajor úgy, hogy az jól mutasson a nézőtérrel;¹²¹ vagy a fényképeken is látszik a póz, amelyben Bajor Ladyje a hozzá belépő Lujzát fogadta: csak kezitükrében nézte, nem fordult felé, nem nézett a szemébe – a szerepértelmezés nagyobb ívéig, melyet Gellért Endre írásainak felhasználásával és emlékei alapján évtizedekkel később Molnár Gál Péter idéz föl. Molnár Gál veszi észre például a Lady-Lujza jelenetben Bajornak azt a gondolatát (mely egyébként ma is játszható), hogy Lady

¹¹⁸ B.Gy., „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”, *Magyarország*, 1936. márc. 21., 8.

¹¹⁹ ILLÉS Endre, „A néma levente”, *Budapesti Hírlap*, 1936. márc. 21., 13.

¹²⁰ NAGY Andor, „Amerikai Elektra – O’Neill trilógiája a Nemzeti Színházban”, *Esti Kurir*, 1937. márc. 2., 47.

¹²¹ FEHÉR György (rendező, első adásnap: 1977.08.28.): *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadóstje*, M1, Budapest, hozzáférés: 2024.12.12,

<https://nava.hu/id/282500/>, 31:22’.

Milford tetszeni akar ellenfelének, Lujzának. A színpadról való kivonulása előtti mozdulat, mellyel a kalapját fölvette, pedig alighanem a 20. századi magyar színháztörténet egyik legemlékezetesebb, legtöbbet fölidézett gesztusa.

Ezek a játékörök, a szerepértelmezés ilyesfajta megnyilvánulásai erősebbek az ideológiáknál, és ha nem elég erős a rendező, akkor az előadásnál is. Lejegyzésük azért fontos, mert abból a színészi gondolkodásból mutatnak meg valamit, amelyet – magán a színészi gyakorlaton kívül – csak anekdoták őriznek.

Bibliográfia

- [N. N.][C. n.] *8 órai újság*, 1936. febr. 21., 10.
 [N. N.][C. n.] *Kis Újság*, 1951. febr. 16., 4.
 [N. N.][C. n.] *Pesti Hírlap*, 1936. jún. 24., 14.
 [N. N.][C. n.] *Pesti Napló*, 1936. márc. 21., 13.
 [N. N.] „A kormányzói pár is a Nemzeti Színházban vacsorázott az Amerikai Elektra szünetében”. *Az Est*, 1937. márc. 2., 6.
 [N. N.] „A maratoni darab a Nemzetiben”. *A Reggel*, 1937. márc. 1.
 [N. N.] „A néma levente a Magyar Színházban fog színre kerülni”. *Az Est*, 1936. febr. 16., 6.
 [N. N.] „A néma levente két főszereplője szerepéről”. *Az Est*, 1936. márc. 18., 6.
 [N. N.] „Bajor Gizi a meghosszabbított szabadságról”. *Magyarország*, 1936. júl. 16., 8.
 [N. N.] „Bajor Gizi kéthónapos szabadsága”. *Nemzeti Újság*, 1935. jún. 4., 13.
 [N. N.] „Egész éjjel próbáltak a Magyar Színházban”. *Esti Kurir*, 1936. márc. 18., 8.
 [N. N.] „Fáj a szívem... Bajor Gizi énekel”. *Az Est*, 1936. márc. 5., 6.
 [N. N.] „Hol kerül színre Heltai Jenő verses vígjátéka?”. *Az Est*, 1936. febr. 13., 6.
 [N. N.] „Heltai Jenő nyilatkozik a Néma levente jubiláris előadásáról”. *Keleti Újság*, 1936. okt. 19., 13.
 [N. N.] „Itt a Nemzeti Színház új társulatának a névsora”. *Nemzeti Újság*, 1935. jún. 4., 13.

- [N. n.] „Két nyilatkozat a Néma leventéről”. *8 órai újság*, 1936. márc. 15., 12.
- [N. n.] „Németh Antal: A grandiózus lélek kibontásához szűk lett volna a szokásos színpadi keret”. *Esti Kurir*, 1937. febr. 24., 8.
- [N. n.] „Színházi konfetti”. *Budapesti Hírlap*, 1936. febr. 18., 13.
- [N. n.] „Törzs lesz a néma levente”. *Az Est*, 1936. febr. 19., 6.
- [N. n.] Ügyelői jelentések, OSZK SZT. Magyar Színház, 1949–1951.
- [N. n.] Vandamm Theatrical Photographs. A New York Public Library honlapja. Hozzáférés: 2024.12.12.
<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47dc-8ea7-a3d9-e040-e00a18064a99/book?parent=2d8fe810-c5ad-012f-df6b-58d385a7bc34#page/10/mode/1up>.
- a.n.gy. „Bajor Gizi Ziliáról, a keményszívű várúrnőről, akiért némaságot fogad Mátyás király leventéje”. *Magyarság*, 1936. febr. 23., 20.
- B. [C. n.] *Uj Nemzedék*, 1936. márc. 21., 5.
- B.Gy. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”. *Magyarország*, 1936. márc. 21., 8.
- cs.n. [C. n.] *Keleti Újság*, márc. 11., 4.
- F. I. „Beszélgetés Heltai Jenővel”. *Pesti Napló*, 1936. márc. 29., 22.
- (f.i.) „Heltai Jenő A néma levente felújításáról”. *Pesti Napló*, 1937. ápr. 23., 14.
- F.J. „Házi főpróba vendégekkel”. *8 órai újság*, 1936. márc. 19., 10.
- (H-ó). „Amerikai Elektra – a Nemzeti Színház tegnapi bemutatója”. *Az Est*, 1937. márc. 2., 6.
- k.j. „Ármány és szerelem”. *Szabad Szó*, 1950. dec. 17., 6.
- (ks.) „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka, bemutatja ma este a Magyar Színház”. *Az Est*, 1936. márc. 21., 6.
- ABLONCZY László. „Nemzeti terv – Beszélgetés Varga Mátyás díszlettervezővel”. *Tiszatáj* 38, 8. sz. (1984): 88–95.
- DEMETER Imre. „Ármány és szerelem – Schiller drámája a Magyar Színházban”. *Világosság*, 1950. dec. 14., 4.
- DÖMÖTÖR István. „Amerikai Elektra”. *Budapesti Hírlap*, 1937. márc. 2., 9.
- EMÖD Tamás. „Hétfőtől hétfőig”. *Reggeli Újság*, 1936. jún. 15., 9.
- FEHÉR György (rendező, első adásnap: 1977. 08.28.). *Parancsolj velem, tündérkirálynő! Ruttkai Éva előadójestje*. M1, Budapest. Hozzáférés: 2024.12.12.
<https://nava.hu/id/282500/>.
- FENDRIK Ferenc. „Ármány és szerelem – Felújítás a Magyar Színházban”. *Magyar Vasárnap*, 1950. dec. 17., 6.
- FÓTHY János. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”. *Pesti Hírlap*, 1936. márc. 21., 13.
- GAJDÓ Tamás. „A Nemzetin / a nemzetin innen és túl – Hevesi Sándor és Bajor Gizi”. *Theatron* 13, 3. sz. (2014): 13–17.
- GALAMB Sándor. „Amerikai Elektra – Bemutató a Nemzeti Színházban”. *Magyarság*, 1937. márc. 2., 12.
- GALAMB Sándor. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”. *Magyarság*, 1936. márc. 21., 11.
- GÁBOR Miklós. „Naplót olvasva”. *Színház* 29, 9. sz. (1996): 8.
- GELLÉRT Endre. „A rendező alkotó munkája”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 79–101. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- GELLÉRT Endre. „Helyünk a deszkákon”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 23–29. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- GELLÉRT Endre. „Moszkva színházaiban”. In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 30–33. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.

- GELLÉRT Endre. „Rendezői gyakorlatom tanulságaiból.” In GELLÉRT Endre, *Helyünk a deszkákon*, szerkesztette MOLNÁR GÁL Péter, 123–152. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, é.n.
- GOBBI Hilda. „Emlék”. In *Bajor Gizi*, szerkesztette ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 7–31. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958.
- GYÁRFÁS Miklós. „Ármány és szerelem”. *Uj Világ*, 1950. dec. 14., 7.
- GYÁRFÁS Miklós. „Lady Milfort távozik”. *Élet és Irodalom*, 1957. dec. 12., [o. n].
- GYÁRFÁS Miklós. „Zilia, Heltai és a vígjáték”. *Csillag* 9, 3. sz. (1955): 669–671.
- HAJDU Algernon, szerk. *A Nemzeti Színház műsora 1837. VIII. 22-től 1941. VI. 21-ig. Adattár*. Hozzáférés: 2024.08.24. https://mandadb.hu/dokumentum/912516/A_Nemzeti_Sznhz_Msora_1837_VIII_22_1941_VI_21_241.pdf.
- HATVANY Lili. „Hatvany Lili színházi levele”. *Színházi élet* 26, 14. sz. (1936): 6–10.
- HATVANY Lili. „Hatvany Lili színházi levele”. *Színházi élet* 27, 11. sz. (1937): 5–9.
- HEVESI András. „Amerikai Elektra, O’Neill tragédiája a Nemzeti Színházban”. *8 órai újság*, 1937. márc. 2., 12.
- HEVESI Sándor. *Az előadás, a színjátszás, a rendezés művészete*. Szerkesztette STAUD Géza. Budapest: Gondolat Kiadó, 1965.
- JÁKFAI Magdolna. „A Philther mint történet-írás”. *Hungarológiai Közlemények* 20, 2. sz. (2019): 1–16. <https://doi.org/10.19090/hk.2019.2.1-16>
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2023.
- ILLÉS Endre. „A néma levente”. *Budapesti Hírlap*, 1936. márc. 21., 13.
- ISTVÁN Mária. *Látványtervezés Németh Antal színpadán*. Művészettörténeti füzetek. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1996.
- KÁRPÁTI Aurél. „Amerikai Elektra: A Nemzeti Színház vasárnapi O’Neill bemutatója”. *Pesti Napló*, 1937. márc. 2., 14.
- KÁRPÁTI Aurél. „A néma levente – a Magyar színház pénteki bemutatója”. *Pesti Napló*, 1936. márc. 21. 13.
- KARDOS István. „Erzsike, menj ki a próbáról, mert szégyellem magam – mondotta Bajor Gizi Paulay Erzsinek A néma levente házi főpróbáján”. *Esti Kurir*, 1936. márc. 19., 12.
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historiográfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.
- KERESZTURY Dezső. „Bajor Giziről”. In *Bajor Gizi*, szerkesztette ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 46–56. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958.
- KOCH Lajos. *A budapesti Magyar Színház műsora. Adattár*. Színháztörténeti füzetek 24. Budapest: Színháztudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, 1960.
- KOCSIS Katalin. „Egy ifjú Schiller-hős 4.” In *memoriam Gábor Miklós*, blog. Hozzáférés: 2023.08.23. <http://gabormiklos.blogspot.com/2015/03/egy-ifju-schiller-hos-4.html>.
- KOLTAY-KASTNER Jenő. „A néma levente meseje”. *Irodalomtörténet* 57, 7. sz. (19): 180–191.
- KOVÁCS József. „O’Neill Magyarországon”. *Világirodalmi Figyelő* 7, 2. sz. (1962): 231–238.
- MAJOR Tamás. „Bajor Gizi halálának negyedszázados évfordulójára”. *Kritika* 5, 2. sz. (1976): 18.
- MÁTRAI-BETEGH Béla. „Ármány és szerelem – Schiller szomorújátéka a Magyar Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1950. dec. 20., 5.
- MÁTRAI-BETEGH Béla. „Bajor Gizi”. *Magyar Nemzet*, 1951. febr. 14., 2.
- M.G.P. „A mosolygó levente – 125 éve született Heltai Jenő”. *Népszabadság*, 1996. aug. 10., 25.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Ármány és szerelem”. In MOLNÁR GÁL Péter. *Emlékpróba*, 180–207. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

- MOLNÁR GÁL Péter. „A Bajor-legenda”. *Élet és Irodalom*, 1973. máj. 19., 12.
- NAGY Andor. „Amerikai Elektra – O’Neill trilógiája a Nemzeti Színházban”. *Esti Kurir*, 1937. márc. 2., 47.
- NÉMETH Antal. „Az eltűnt Bajor Gizi nyomában”. In *Bajor Gizi*, szerkesztette ESCHER Károly és VAJDA Miklós, 57–79. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1958.
- O’ NEILL, Eugene. *Amerikai Elektra*. Fordította HARSÁNYI Zsolt. Súlypéldány. OSZK SZT Nemzeti Színház A224/1.
- PORZSOLT Kálmán. „Amerikai Elektra – Eugene O’Neill drámai trilógiája a Nemzeti Színházban”. *Pesti Hírlap*, 1937. márc. 2., 15.
- PÜNKÖSTI Andor. „Krónika a néma levente szerelméről, amit Heltai Jenő mester csengő rímekben énekelt meg a Magyar Színházban”. *Az Ujság*, 1936. márc. 21., 3.
- PÜNKÖSTI Andor. „Amerikai Elektra – A Nemzeti Színház előadása”. *Ujság*, 1937. márc. 2., 11.
- RÉVÉSZ Mihály. „Amerikai Elektra”. *Népszava*, 1937. márc. 2.
- SCHÖPFLIN Aladár. „Amerikai Elektra”. *Nyugot*, 4. sz. (1937): 310–312.
- SCHÖPFLIN Aladár. „A néma levente – Heltai Jenő vígjátéka a Magyar Színházban”. *Nyugot* 29, 4. sz. (1936): 320–321.
- STAUD Géza. *Hevesi Sándor rendezései. Adattár*. Színháztörténeti füzetek 3. Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet–Országos Színháztörténeti Múzeum, Budapest, 1957.
- SZÉKELY Júlia. „Emlékezés Hevesi Sándor rendezői tanfolyamára”. *Színház* 6, 11. sz. (1973): 15–21.
- TAMÁS Ernő. „Az *Ármány és szerelem* másik szereposztása”. *Kis Ujság*, 1950. dec. 28., 4.
- TÖRÖK Ilona (rendező). *Mestersége: színész: Makay Margit*. Hozzáférés: 2024.12.12. <https://nava.hu/id/2271314/>.
- ZSOLT Béla. „A néma levente”. *A Toll* 8, 2. sz. (1936): 51–52.

Egy boldog pesti nyár 1943-ban? Örökségesítés és kánon

HELTAI GYÖNGYI

Jan Assmann definíciójában a kánon a kultúra – ismétlésre vagy megjelenítésre épülő, élményeket és emlékeket megformáló és megőrző – konnektív struktúrájának megerősítésére szolgál. Esettanulmányomban egy paradox kánon szituációt mutatok be. Egyfelől, az elemzésem tárgyául szolgáló, a Fővárosi Operettszínházban, 1943 áprilisában színre vitt, háromszázas szériát produkáló *Egy boldog pesti nyár* című „látványos nagyoperett a millenniumi időkből” kimaradt a színháztörténeti kánonból. Amiből persze nem egy van, és tartalma sem változatlan. Egy kánon érvényessége a színház esetében erősen kötődik a biográfiai emlékezethez. A játékstílusra vagy a színház feladatára vonatkozó befogadói elváráshorizont változásának hatását érzékelhetjük, ha előadásfelvettelt nézünk. Aki előben látott egy kánonhoz tartozónak deklarált, és akkor maga által is odatartozónak érzett előadást, évekkel később nézve a rögzített produkciót – az ízlés és a kontextusváltozás következtében – már nem feltétlenül sorolná a produkciót ebbe a kategóriába. Figyelembe veendő az is, hogy a színházi kánonok „építői” a sok komponensű színházi- és előadaskontextus eltérő szegmenseiből jöhetnek. A magaskultúrában sokáig az irodalomtörténészek, az akadémiai közeg képviselői jelölték ki a kulturális emlékezetben megőrzendőnek tartott előadások sorát. Feltételezésem szerint azonban a populáris kultúrában, azon belül, a budapesti zenés szórakoztató színházi hagyományban is létezett – nyomokban máig létezik – egy előadásokat, komponistákat, sztárokat magába foglaló kánon. Ezt nem irodalomtörténészek, hanem a napilapok és a színházi saj-

tó újságírói, a színházi ipar munkásai, valamint a helyi előadáshagyományt kultiváló és eltartó nézők formálták kulturális emlékezzetté. A kánonépítők közül most az operettlibrettistákra, pontosabban azon technikájukra koncentrálok, ahogy darabról darabra vándorló motívumok, jelölt intertextusok alkalmazásával segítették egyes szüzsétípusok kanonizálódását.¹ Mai elemzési kategóriát használva, az örökségesítés, a tudatos hagyománykonstruálás egy sikeresnek bizonyuló példáját vizsgálom.

Miért feltételezek paradox kánon szituációt az 1943-as *Egy boldog pesti nyár* esetében, ha az előadás nem része az értelemhagyományozó kulturális emlékezethoz? 1949 után nem újították fel, szövegkönyvét csak nehezen leltem fel az OSZK Színháztörténeti tárának segítőkész könyvtárosai segítségével, a katalógusban ugyanis nem szerepel. Úgy vélem, a produkció folytatott és továbbépített egy akkorra már kanonizálódott „millenniumi orfeum operett” brandet. A Táblázat 1-ben szereplő előadások ismétlődően a „boldog békeidők, az 1896-os millenniumi kiállítás, Ósbudavára és/vagy a Somossy Orfeum nosztalgikus hangolású színpadra idézésével értek el jelentős közönségsikert. Az előadástípus 1925 és 2023 között megvalósult példáira most csak utalok.

¹ Az operett/revü zenés műfajaiban persze a muzsika alapvetően befolyásolta, hogy mely produkció válik a kánon részévé.

*A millenniumi orfeum operett típus
általános jellemzői*

Az előadástípus a pesti magánszínházi közegben született és a *Régi jó Budapest* c. operett 1925-ös sikerének hatására kezdett új változatokban feltűnni. A „pesti Broadway” hőskorát tematizáló produkciók célja 1945 előtt a szórakoztatás, és a profittermelés volt. Az 1950-es évektől, a pártállam által finanszírozott és ellenőrzött színházi struktúrában felbukkanó verziók azonban már nem kizárólag nosztalgikusan, hanem részben kritikusan ábrázolták a helyi szórakoztatóipar múltját. Ennek, a politika által motivált emlékezetpolitikai fordulatnak a fényben figyelemre méltó az előadástípus éltetésén munkálkodó szerzőgárda – rendszerváltozásokon átívelő – azonossága. (Vö. Táblázat 1) A librettisták közül, a kánonból mára szintén kimaradt Szilágyi László három produkcióban is dolgozott. Színházi önreflexiós technikájának folytatói, Kellér Dezső és Békeffi István, máig részei a szórakoztatóipari kánonnak. A zeneszerzők közül Lajtai Lajosé az ismétlődő név. Tihanyi Vilmos rendezői profizmusával járult hozzá az előadástípus két háború közötti változatainak sikeréhez.

A tömegkultúra produktumokra általában is jellemző megjósolhatóság, a sablonok alkalmazása a millenniumi orfeum brandben kötelező sikergeneráló elem volt. Az előadásokban megidézett korszak – a gyakran azonos szófordulattal előhívott – „békebeli békeidő”, a Monarchia korszakbeli Pest volt. Mentális térképén Ósbudavár mulatónegyede, valamint orfeumok, elsősorban a Somossy Orfeum, és színházak, a Király és a Fővárosi Operettszínház szerepeltek. (Vö. Táblázat 2) A millenniumi szórakoztatóipar múltjához való nosztalgikus viszonyulás stílári topozsai a *Régi jó Budapest*ben formálódtak: „Azután meg az a gyönyörű millenáris esztendő. Amikor minden nap ünnepnapja volt a magyarnak. A világ minden tájáról megcsodálták a magyar tudást, tehetséget és a mi szép

magyar kultúránkat. Az utcán csupa boldog emberek jártak.”² A *Régi orfeum* című operett múltképe is hasonlóan örökségesítő: „A jelenlevő hölgyek akkor még nem éltek, / Százszázalékos béke volt s az élet oly vidám! / A sláger az volt mindenütt: az orfeum tanyán.”³ Az 1933-as *Sült galamb*ból – az elemek és hangnem ismétlődése révén – már az előadástípus kanonizálódása érzékelhető:

GIDA: „Tudják-e miről nevezetes ez a város? E falak között ünnepli fennállását egy ezeréves nemzet. Odakünn a városligetben csodás álmváros pompázik; a millenáris kiállítás. A Duna fölött világosak estéknként a vár ablakai, itthon van a magyar király, *lleveszi a kalapját, a két fiú haptákba áll!* és felleges hitvese Erzsébet királyasszony.”⁴

Az államosítás után színre vitt verziók színházi ipart kritizáló elemei sem meglepőek, hiszen a múltnak a jelen politikai igényeihez alkalmazott értelmezése jellemző a mindenkori emlékezetpolitikára. Mind az 1945 előtti, mind és 1950 utáni előadásokra elmondható azonban, hogy a békebeli pesti orfeumok mesevilágát megidéző produkciók feltűnését a repertoárban jellemzően valamilyen válság inspirálta. A *Régi jó Budapest* esetében ez az Unió Színházüzemi és Színházépítő Rt. csődje volt, mely a Király Színház színészeinek munkahelyvesztésével járt. Az *Egy boldog pesti nyár* a második világháború idején, színházszakmai, politikai és társadalmi válság közepette aratott, ahogy a korban fogalmaztak „sakál vonító” sikert. A 2. Magyar Hadsereg ekkoriban szenvedett ve-

² SZILÁGYI László és RADÓ József, „Régi jó Budapest”, *Színházi Élet* 15, 28. sz. (1925): 116.

³ FARAGÓ Jenő és BÉKEFFI István, „Régi orfeum”, *Színházi Élet* 22, 19. sz. (1932): melléklet, 2.

⁴ SZILÁGYI László és LAJTAI Lajos, *Sült galamb*, gépiratos kézirat, Q 2505, p. 5.

reséget a Donnál, Budapest már készült a bombázásokra. Az ihlető válságkontextus az 1950-es években született verzióknál is ki-mutatható. Elég csak a forradalom után két évvel, a kivégzések idején bemutatott *Három tavasz* című operett – feltételezhetően a társadalom pacifikálást szolgáló – repertoárba iktatására gondolni.

Visszatérő dramaturgiai jellegzetesség, hogy egy vagy több primadonna-karakter köré épülő konfliktus tette lehetővé a városi szórakoztatóipari múltban való elmerülést. Ez lehetett a hisztis idősebb és a feltörekvő fiatal sztár közti rivalizálás, mint a *Régi orfeumban*. Leggyakrabban egy létező millenniumi primadonna, Carola Cecília karaktere éledt újjá. Megjósolhatták a nézők a primadonna orfeumi múltjához kapcsolódó titok lelepleződésének motívumát is. Az átpolitizált, 1954-es *Csárdáskirálynő* átiratban is a hercegnőségig emelkedő egykori orfeumdíva, Carola Cecília–Honthy Hanna eltitkolt múltja mozgatta a cselekményt. Visszatérő motívum volt a külföldi sikere után hazatérő primadonna ünneplése is. Egy példa a *Régi orfeumból*. IGAZGATÓ: „Írja meg kérem, hogy ez a Cecília a legnagyobb szenzáció! Egész Európa meg van örülve! Egy hétre elkeltek az összes jegyek!”⁵ A helyszíneként feltűnő fővárosi szórakoztatóipari terek azonossága önmagában jelzi az előadások demonstrált egymásra rímeltetését. (Vö. Táblázat 2.) Leggyakrabban a nagyvárosi életstílus boldogságát reprezentáló orfeum tűnt fel:

„Gyerünk az Orfeumba, a műsor oly remek,
Gyerünk az Orfeumba, ma este nézze meg.
Itt vígan szól a nóta, vidám a publikum.
Mert három óra móka a pesti orfeum.”⁶

De színházak, így a magyar operett bölcsője, a Király Színház is örökségesítés tárgya lett:

„A Király utcában egy régi ház,
tapsorkán, reflektor, lámpaláz.
Slágerek, tréfák és élcek,
elmúltak, többé nem élnek.
A nézőtér helyén ma autogarázs,
elszállt a tündérvárás.”⁷

A fővárosi szórakoztatóipar múltját asszociáló karakterek is darabról darabra vándoroltak, a nézők számára az otthonosság érzetét keltve az idealizált, konstruált múltban. Ósbudavárból rendre megjelentek a Barrison lányok, és a jambó énekesek. Visszatérő zsánerfigurák voltak a főpincér és a fiákeres. A háttérben, „korfestőként” feltűntek millenniumi celebek: Báró Podmaniczky, Edward, a walesi herceg, vagy Hazafi Veral János. A *Bal négyes páholyban* „színháztörténeti neveket” viselő karakterek idézték a Thália színpadára a Király Színházat: megjelent Beöthy László, Rákosi Szidi, Rákosi Jenő, Rákosi Ida, Blaha Lujza, Fedák Sári, Gróf Keglevich, Duse Eleonóra, Jászai Mari, Molnár Ferenc, Lázár Ödön, Darvas Lili, Gárdonyi Géza, Kacsóh Pongrác, Konti József. Az 1977-es bemutató idején az 1936-ban bezárt Király Színházra vonatkozó biográfia emlékezet már kevésbé működött, így Kazimir rendezésének népművelő színházi, újra-örökségesítő funkciója is volt.

Az előadástípus legkihagyhatatlanabb összetevői mégis a sztárok voltak. A színészművésztől induló *Régi jó Budapestben* még csak Rátkay Márton volt kifejezetten közönségkedvenc. A *Régi orfeummal* indult a Honthy Hanna sztár-imázsa köré szerkesztett előadások sora. Az 1933-as *Sült galambban* a külföldön népszerűvé vált Röck Marika volt a sztár, aki Pocok vidéki primadonna szerepé-

⁵ FARAGÓ és BÉKEFFI, „Régi...”, 14.

⁶ LAJTAI Lajos és KELLÉR Dezső, *Három tavasz*, OSZK SZT FM6/6558, 2.

⁷ RÁTONYI Róbert, *Bal négyes páholy*, hozzáférés: 2024.12.02,

<https://videa.hu/video/film-animacio/bal->

ben lépett fel. Mellette újra Rátkay volt a sztárkomikus. Az *Egy boldog pesti nyár* létrehozói az 1943-as léthelyzet tragikumát színházi és filmes sztárok felvonultatásával igyekeztek tompítani. Honthy mellett Csontos Gyula, Turay Ida, Latabár Kálmán is szerepelt. Meglepő módon, az orfeumi operett kánont az állami színházi struktúrában folytató előadások is sztárokra építettek, annak ellenére, hogy a szocialista realista esztétika elítélte a sztárkultuszt. Amikor azonban a politikai taktika szempontjából hasznosnak tűnt, a színházi irányítók engedélyével viszsanyúltak a sikerrecept eme eleméhez. Az 1954-es átigazított *Csárdáskirálynőben* így lépett elő főszereplővé Honthy és Feleky, majd a *Három tavaszban* Honthy. A *Bal négyes páholyban* az operettkedvenc Rátonyi Róbert játszotta Beöthy Lászlót, és a háború előtti vígjátékok sztárja, Turay Ida Rákosi Szidit. A millenniumi orfeum operettek egyedi dramaturgiai fogása volt a „sztár a sztárban” technika: az adott korszak sztárja játszotta millenniumi primadonna elődjét. Optimális esetben ugyanazon a színpadon, ahol az egykori orfeumdíva is fellépett. A *Régi orfeumban* Honthy volt Cilike, a kis kóristalány, a későbbi Carola Cecília. Az *Egy boldog pesti nyárban* Honthy két férfigeneráció primadonna idolját is megtestesítette Ligeti Kláraként és Vera Violetteként. A *Csárdáskirálynőben* Cecília néven egykori orfeumsztárt játszott. A *Régi orfeum* ideologikus átigazításaként definiálható *Három tavaszban* is többszörös primadonna identitással bírt.

Az Egy boldog pesti nyár *produkció politikai közege*

1941-től érvényben volt a harmadik zsidótörvény, az ország júniusban belépett a háborúba. 1942-ben a 2. Magyar Hadsereg súlyos veszteségeket szenvedett a Donnál, 1943 áprilisában, az *Egy boldog pesti nyár* premierjének idején kezdődött a csapatok hazaszál-

lítása a Szovjetunióból. Bár Budapesten ekkor még nem voltak harcok, de májusban elrendelték az elsötétítést. Ablonczy Balázs *Az utolsó nyár: Magyarország, 1944* című könyvében rámutat arra a paradox helyzetre, hogy bár a háború évek óta zajlott, de:

„a mozik tömve voltak, és az emberek frivol fehértelefonos vígjátékokat néztek, nyaralni jártak, és mivel a hadikonjunktúra miatt emelkedett az életszínvonal, rádiót is vettek. A jegyrendszer ellenére majdnem mindent lehetett kapni és a megalázott megnyomorított zsidók százezrei gondolhatták azt, hogy hamarosan vége az egésznek, és ők túlélhetnek, mármint azok, akiket nem hívtak be munkaszolgálatra és nem deportáltak Kamanyec-Podolszkijba.”⁸

Ez a feszült várakozás érzékelhető a korabeli naplófeljegyzéseket olvasva. Márai 1943 áprilisában ezt írta: „Minden éjjel várjuk a légitámadást. Az ember mintegy kézitáskában hordozza sorsát, mely egészen kicsi lett – bal kezükben mindenhova magunkkal cipeljük.”⁹ Gyarmati Fanni 1943 tavaszi naplójának hangnemét Radnóti munkaszolgálatosként való behívásaihoz kapcsolódó megaláztatások formálták. Április 11-én, az operett premierjének napján ezt jegyezte fel: „Félek. Nem az egyedüllétől, nem tudom kifejezni, mitől. Rettenetes védtelenséget érzek magam körül, a hozzám tartozók körül.”¹⁰

Színházzakmai háttér

⁸ ABLONCZY Balázs, *Az utolsó nyár: Magyarország, 1944* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2024), 10.

⁹ MÁRAI Sándor, *A teljes napló 1943–1944* (Budapest: Helikon Kiadó, 2006), 42.

¹⁰ RADNÓTI Miklósné GYARMATI Fanni, *Napló 1935–1946* (Budapest: Jaffa Kiadó, 2014), 248.

Az *Egy boldog pesti nyár* egy erőltetett szervezeti átalakítás közepette került színre. A munkaadók és munkavállalók szövetségeinek érdekegyeztetésén alapuló korábbi magánszínházi működést, politikai utasításra, 1939-től felváltotta a Színművészeti és Film-művészeti Kamara általi irányítás. Előírták, hogy ki lehet bérlő, szíinigazgató, hány, a törvények szerint zsidónak minősített színész szerepelhet az előadásokban. A „keresztény átállításként” aposztrófált térfoglalási törekvés azonban nem volt könnyen megvalósítható, jelentős volt a szakmai ellenállás. Mivel a színházi világban a zsidók felülreprezentáltak voltak, sokakat fenyegetett állásvesztés. E kiszámíthatatlan háttérrel a *Magyar Színeszet*, a Kamara színművészeti főosztályának hivatalos közlönye 1942-43-ban közölt híreivel töreksem röviden jellemezni. Ekkorra már érzékelhetőek voltak az átállítás nehézségei. A Kamara nem tudta beváltani tagjainak tett ígéreteit. 1942 januárjában Kiss Ferenc, a Nemzeti színésze le is mondott elnöki tisztségéről. Helyére a szakmától távol álló Dr. Cziffra András közalapítványi királyi ügyész került. A közlöny híreiből érzékelhető a háttérben zajló háború. Megjelent a bevonult kamarai tagok szolgálati jogviszonyára és a fizetési pótlékára vonatkozó a szabályozás. A Vígszínházban bemutatott *Négy apának egy leánya* produkció főpróbájának bevételét a honvédek számára indított téli ruhaakció javára ajánlották fel. A kamarai tagok cipő és mosdószappan igényléseket adhattak le. A szerződésnélkülieknek felajánlották, hogy csatlakozzanak Vitéz Tolnay Andor tábori színtársulatához. A Kamara által bevezetett nyakatekert kategorizálást szemlélteti az az 1943 áprilisi hír, mely szerint Fényes Szabolcsot „a filmművészeti főosztály művészeti ügykezelők szakcsoportjába tartozásának fenntartásával, a színművészeti főosztály művészeti ügyvezetők

szakcsoportjába, mint szíinigazgatót”¹¹ sorolták át.

Fényes Szabolcs igazgatóságának előzményei

Miként került a sikeres zeneszerző a Fővárosi Operettszínház igazgatói székébe? Ennek megértéhez az átállítás szellemében kinevezett elődje gyors bukásának okairól kell beszélni. 1941 nyarán meglepetésre, a pesti színházi ipari múlttal nem rendelkező Bubik Árpád berlini szíinigazgató nyerte el a Fővárosi Operettszínház koncesszióját. Kezdetből kérdéses volt, hogy „külsősként” miként boldogul. Ráadásul, agresszíven hirdette a pesti humort visszaszorítani törekvő operett-reformjának tervét. Produkcióit sem a kritika, sem a közönség nem fogadta pozitívan. A *Csodatűkör* című daljáték megbukott. Bubik törekvései ellenállást és gúnyt váltottak ki a feltehetőleg összezáró színházi szakmából. A *Film Színház Irodalomban* Deák Zoltán olyan stílusban írt a *Tahiti gyöngye* című, Bubik társzerzőségében színre került operetről, ami a zömmel jóindulatú promóciókat közlő színházi lapokban nem volt szokásos.

„Itt van előttünk a tehetségtelenségnek, bárgyúságnak, ötlettelenségnek, szellemi szegénylegénységnek, ízléstelenségnek, boxmérközéssel és szájharmonika-produkcióval megspékelt operett-devalválásnak verejtékszagú nem is tudjuk micsodája és összecsapjuk a kezünket: itt, ebben a jobb sorsra érdemes színházban, ahol annyi klasszikust és tokaji óbor-ízű valódi operettet láttunk.”¹²

¹¹ N. N., „Átjegyzések”, *Magyar Színeszet* 5, 4. sz. (1943): 7.

¹² DEÁK Zoltán, „Fővárosi Operettszínház: Tahiti gyöngye”, *Film Színház Irodalom* 5, 13 sz. (1942): 5

Egy évad után a csalódott Bubik visszament Berlinbe, bukását a pesti közeg ellenállásával magyarázta. Egyed Zoltán kritikus kíméletlen visszautasítással búcsúztatta:

„Ha nem mondta volna meg Neked senki sem, én megmondom: nem kellesz a közönségnek! Nem kíváncsi Rád, nem hagyja megtaníttatni magát, hogyan kell Pesten igazi, – hogy berliniesen mondjam – »noch nie dagewesen« színházat csinálni, nem kíváncsi se Peperára, se Papparára, sem a »Műzsák muzsikájára«, sem arra, hogyan irtod ki a humort a pesti operettből, sem az öblös nyilatkozataidra, meg van elégedve a kis Fényes Szabolccsal (peches időpontban is estél neki, mert éppen bődületes sikere van), hagyd hát abba, Árpád, mert úgylis kár a motalkóért!¹³ [...] Egyszerűen nem kellesz! Sem a Kamarának, sem a közönségnek. Senkinek!”¹⁴

E nyilvános elutasításban lehetett némi németellenesség.

Az 1234 férőhelyes Fővárosi Operettszínház bérletére e turbulens légkörben jelentkezett Fényes Szabolcs. 1942. március 30-án, a „Méltóságos Polgármester Úrnak” címzett kérvényében folyamodott nyitási engedélyért:

„közel 15 esztendeje, mint színpadi zeneszerző a színházi életben tevékenyen részt veszek és a színházvezetés művészi és szerkezeti adottságok teljes ismeretében vagyok. [...] a színházüzem vezetéséhez szükséges összes

megfelelő díszletekkel és jelmezekkel is rendelkezem.”¹⁵

A kor szellemében le kellett szögeznie: „őskeresztény származású vagyok. A színházvezetéshez szükséges őskeresztény eredetű tőkével rendelkezem és azt bármikor, kívánságra igazolom és felmutatom.”¹⁶ A Kamara Színművészeti Főosztályának választmánya 1942. április 30-án értesítette Szendy Károly polgármestert a kérelem támogatásáról. Így Fényes az 1942. szeptember 1. – 1943. augusztus 31. időszakra elnyerte a Fővárosi Operettszínház bérletét. Ehhez arról is nyilatkoznia kellett, hogy:

„a szóban forgó színházi üzem viteléhez szükséges hatósági engedély hasznosítása iránt zsidónak tekintendő személlyel nem állok olyan jogviszonyban, amely a kölcsönügylet szokásos feltételein és keretein túlmenően, akár anyagi függőségi, akár pedig társulási jogviszonyt eredményezne.”¹⁷

Fényes „tőkése” Orosz Barna volt, akit széleskörű üzleti érdekltségeire utalva így jellemeztek: vendéglős, fürdőtulajdonos, szőlőbirtokos, fatermelő, mintatehenész és filmes.

A zeneszerző igazgatói korszaka Huszka Mária főhadnagyának jól fogadott ősbemutatójával indult. Szilágyi László librettója a háborús közegben elvárt lelkesítő nemzeti tematikának is megfelelt. E sikernek is köszönhetően, Fényes bérletének az 1945–46-os évadig való meghosszabbítását kérte, sikerrel. Meg nem térült befektetéseire hivat-

¹³ Etil-alkohollal kevert benzin, gépkocsik üzemanyaga.

¹⁴ EGYED Zoltán, „Árpád, hagyd abba, kár a motalkóért!”, *Film Színház Irodalom* 6, 21. sz. (1943): 5

¹⁵ BFL Budapest Székesfővárosi, majd Polgármesteri ügyosztályok gyűjteményes iratai. Színházi és közművelődési iratok, Fővárosi Operettszínház 1931-1944. IV. 1420. C. 39. D.

¹⁶ BFL, uo.

¹⁷ BFL, uo.

kozott, de a korban elvárt operettreform retorikát sem mellőzte:

„színházamban nem a léha és könnyű műfajt kultiválom, hanem amint azt eddigi működésem is bizonyítja, történelmi tárgyú, hazafias levegőjű, a nemzeti érzést ébren tartó és ápoló, minden sikamlósságtól, kétértelműségtől távolálló, szórakoztató daljátékkal, mintegy megreformálni kívántam az egyhangúvá sülyedt és felszínes operettet.”¹⁸

Ugyanakkor, ahogy majd bizonyítani igyekszem, az *Egy boldog pesti nyár* a milleniumi orfeum operettkanonba való csatlakozásával – korábbról ismerős librettójával, karaktereivel és a sztárokra építő koncepcióval – épp a stiláris és tematikai folytonosságot képviselte.

Míg Bubik Árpáddal ellenséges volt a *Színházi Élet* 1938-as megszüntetése után alapított két színházi lap, a *Film Színház Irodalom* és a *Színházi Magazin*, a szórakoztatóipari elitbe tartozó Fényesről elismerően írtak. 1942-ben a Zeneakadémián rendezett szerzői estjén Honthy, Mezey Mária, Simor Erzs, Tolnay Klári, Kiss Manyi, Sárdy János, Rác Vali, Somogyi Nusi, Latabár Kálmán, Szilassy László szerepelt. Az *Egy boldog pesti nyár* repertoárra tűzését motiválhatta a háborús időszakot átható, a helyi színházi múltat többféle módon felelevenítő nosztalgiahullám. Például: „Nevető-zokogó nézőtér ünnepelte Fedákot és Rátkait a Király Színház feltámadásán. [...] Álmodoztak arról az időről, amikor még élt a Király Színház.”¹⁹ Fedák a Király Színház tégláiból építettett egy oszlopot új, Szolyva utcai házába, mely amúgy is a századelő pesti operettjének emléktára volt. „A szalonban vitrinek, telve

Fedák-trófeákkal. Az egyikben a János vitéz kosztümjei. A selyemgatya, a karikás ostor, a tilinkó, a kis pörge kalap, a borjúsájú ing, a másokban csupa bronz, ezüst, sőt talán még arany koszorú is.”²⁰

Fényes, immár színigazgatóként adott nyilatkozatában a pesti előadáshagyományhoz való kötődését, és nem reformambícióit hangsúlyozta: „A humort nem száműzöm a színházból... 11 éve vagyok háziszerző az Operettszínházban – meséli –, ismerem minden zugát, hiszen ott töltöttem az egész ifjúságomat. Tehát, ha átveszem a színházat az olyan, mintha hazamennék. [...] 10 operett és 53 film zenéjét szereztem.”²¹ Helyi szerzőgárdára kívánt támaszkodni, művészeti tanácsadónak Szilágyi Lászlót, a „legjobb statisztikájú operettszerzőt” hívta. Nem mellesleg, Szilágyi, aki az *Egy boldog pesti nyár* bemutatója idején már halott volt, fedezte fel és aknáztta ki leggyakrabban a milleniumi orfeum témában rejlő sikerpotenciált. Fényes a rendezés területén sem kívánt újítani, a *Mária főhadnagyot*, ahogy az *Egy boldog pesti nyarat* is – ahogy egy korabeli írás fogalmazott: „a jó öreg és ügyes” Tihanyi Vilmos rendezte.

Az előadás forrásai

Az OSZK Zenei Gyűjteményében az *Egy boldog pesti nyár* slágereinek feldolgozásai maradtak fenn. Az Interneten meghallgatható a címadó dal Honthy előadásában.²² Vizuális

²⁰ (E.), „Fedák elmondja, hogy mi az a 'Páris'”, *Film Színház Irodalom* 5, 46. sz. (1942): 4.

²¹ N. N., „A humort nem száműzöm a színházból: Beszélgetés Fényes Szabolccsal, a Fővárosi Operettszínház új igazgatójával”, *Film Színház Irodalom* 5, 19. sz. (1942): 18.

²² HONTHY Hanna, *Egy édes, boldog pesti nyár: Régi magyar operettekből*, hozzáférés: 2024.12.02,

¹⁸ BFL, uo.

¹⁹ N. N., „Hacacaré...!”, *Film Színház Irodalom* 5, 8. sz. (1942): 16.

forrásként a *Film Színház Irodalomban* és a *Színházi Magazinban* publikált fotók, illetve az OSZK Színháztörténeti Tárában, az előadás Escher Károly által készített szerep-, csoport- és jelenetképei vizsgálhatók. Legkomplexebb forrás egy 4 perc 40 másodperces néma felvétel, melyből a játéktípus néhány jellegzetessége is kirajzolódik.²³ A jelenetekből összevágott, feltehetőleg amatőr-film az előadás 200–250-es rekord előadászámát hirdető plakáttal indul. Leghosszabban Honthy millenniumi divatot idéző ruhában lejtett, Ligeti Klára orfeumsztárként előadott revütáncát tartalmazza. Először egy női tánckar, majd egy férfi partner és férfi tánckar növeli a produkció hatását. A fiatalos, dekoratív primadonna bravúros koreográfiát mutat be. A talán a nézőtér első sorából forgatott felvételen a Fővárosi Operettszínházi forgószínpada által lehetővé tett mozgalmas tömegjelenetek is szerepelnek. Vicces és gondúzó hatást kelt, ahogy a zárójelenetben a szereplők csoportjai, stilizált humoros mozgással kigördülnek a színről. Latabár hagyományos komikus gesztusrendszere is megörökítődik. Például, ahogy egy a színpadra bevonuló katonazenekar zenéjének ritmusára vezényeli a szereplőket, majd – a feltehetőleg ütemesen tapsoló – közönséget. Salvatorként már nem Csontos, hanem az őt felváltó Góth Sándor látható. A filmes forrásból leghatározottabban a vidám hangulat megteremtésére való törekvés tűnik ki.

A Szerzői Jogvédő Hivatal Színházi Osztályáról az OSZK SZT-ba került gépiratos szövegkönyv tartalmazza Latabár rögtönzéseinek (poénok, vicces gesztusok) és a revüképek vizuális megvalósításának leírását is. Az előadás műfaja bizonytalan, hol operettként,

<https://www.youtube.com/watch?v=WzqQleXTHyo> (7:50-től).

²³ Köszönöm Gajdó Tamásnak, hogy felhívta a figyelmemet a filmre és rendelkezésemre bocsátotta azt.

hol revüként aposztrofálják. Fényes szerint: „A millenniumi időkben játszódó nagy revü ez, óriási kiállítással, tánckarral, statisztériával és rendes zenekaron kívül katona és cigányzenekarral.”²⁴ A szerkezet is revüdramaturgiát követ. Az, hogy a főszereplők a millenniumi kor szórakoztatóiparának helyszínein folyamatosan keresik, kergetik egymást, arra szolgál ürügyül, hogy a látványos revüjelenetek a színpadi orfeumban, Ósbudavárban játszódhassanak. Revüre utal, hogy a plakáton két librettista is szerepel: Szilágyi László és Orbók Attila. De Kellér Dezső vagy Békeffi István is dolgozhatott, ahogy a korban nevezték, „négerként” a librettón. Szintén revüre jellemző, hogy három zeneszerző slágerei hangzottak el az operett zenedramaturgiai jellegzetességeit nélkülöző előadásban.

Már az első kép szerzői utasítása jóleső otthonosságot kelthetett a millenniumi orfeumtéma korábbi verzióit sikerre vivő nézőkben. „A Somossy Orfeum homlokzati része. Középen barna kapubejárát. Jobbra oszlopon békebeli plakátok régi ismert sztárok neveivel.”²⁵ Efféle díszlet szerepelt a *Régi jó Budapestben*, a *Régi orfeumban* és a *Sült galambban* is. A primadonna múltjához kapcsolódó titok által mozgatott cselekmény is ismerős lehetett a nézőknek. Ebben a variánsban a – darabtípusra szintén jellemző „foglalkozású” – huszárönkéntes bonviván (Laci) titkolja mamája, a vidéken gazdálkodó özvegy Kemenesné előtt, hogy Bécs helyett Pestre utazott. Az ok: a fővárosban találkozni akart a vonaton megismert intézeti lánnyal, Annussal (Csikós Rózsai). Özvegy Kemenesné (Honthy Hanna) – titkolja fia előtt, hogy Pesten Ligeti Klára néven orfeumsztárként keresett jövedelmével menti az ősi birtokot. A revüdramaturgiára jellemző keresés

²⁴ N. N., „Kedves Olvasó!”, *Színházi Magazin* 6, 1. sz. (1942): 27.

²⁵ SZILÁGYI László és ORBÓK Attila, *Egy boldog pesti nyár*, OSZK SZT MM 19.982, 1.

motívumot erősíti Terka, a szubrett (Turay Ida), Laci hódolója a vidéki birtokról, aki a huszárönkéntest kergeti a millenniumi ünnepek lázában égő Pesten. Terka tájszólása és nagyvárosi létben való tudatlansága biztos humorforrásként szolgál. Hasonló poénokkal nevette Pipás Berci, a Terka után Pestre utazó falusi udvarló. A csúcskomikus szerep a mulattató funkciókban túltengő darabban Madárka Pepié (Latabár Kálmán). Ő általában a nőket kergeti: „Mint egy Nimród, úgy vadászok én a nők után” énekl, hogy aztán a legvalószínűtlenebb választásnál, Terkánál kössön ki. Bemutatkozó dala máig ismerősnek hat a retro műsorok kedvelőinek: „Nagysád, ön-e az a nő, A mese kicsi nő. Kit a múlt héten, A Kristóf-téren, Én elkísértem.” Bár az előadás mára kimaradt a kánonból, slágerei – *Egy édes boldog pesti nyár, Lennék én rózsarózsabimbó, Aki ballábbal kelt fel* – máig részei a nosztalgia emléktárnak.

Az előadástípusra jellemzők egyes, befogadói emlékeket előhívó szófordulatok. Ilyen, a „békebeli”, mely a második kép mulatóhelyszínén teng túl: *„Békebeli függöny, Vetítő függöny ereszkedik le, melyre békebeli hirdetések vetítődnek. Csillag Anna, Gáspár bajuszpedrő, Marha, miért nem iszik Gottschlig rumot.”*²⁶ A librettó szövegarányaiból kitetszik, hogy az 1943-ban humorának „ön-célúsága” miatt már támadott Latabár rögtönzéseinek, közönséggel folytatott vicces dialógusainak az előadás nagy teret enged. E kiszólások elburjánzása arra is utal, hogy elsődleges cél a háborút feledtető vidám hangulat megteremtése volt. A harmadik kép a primadonna revüzínypadi bevonulásának vizuális megvalósítását vázolta, mintegy ötleteket adva a reprízek koreográfusainak: *„Hat cilindres görkl tánclépésben bevonul és sorfalat áll, aztán nagy zenére egy hatásos tabló közepén, dekoltáltan, stilizált rózsabimbó kosztümben, fején pillangó dísszel megjelenik*

*a – primadonna és ott áll tapsban diadalmasan, ragyogva Klára.”*²⁷ Latabár mellett, sőt talán előtt, az előadásban a legnagyobb tér Honthyé. Dupla díva múltú karaktere – akkorra már megszilárdult – szórakoztatóipari imázsa továbbépítését szolgálja. A két sztár színpadi személyiségének „uralma” az előadásban a Bubik-féle operett-realizmus tagadását és a „pesti Broadway” emlékezetpolitikájához való visszatérést demonstrálja. A háromszáz előadás tanúsága szerint a nézők szimpátiájától kísérve.

Milyen egyéb eszközökkel nyomatékosított az előadásban a helyi tradíció favorizálása? Például a színházi világra utaló belterjes poénok alkalmazásával. Honthy és Latabár közös dalukat először az ismerős dallammal és szöveggel énekl: *„Lennék én rózsarózsabimbó, lennél te méh? Mely lágyan döngi-döngicsélve, száll a méz felé.”* Majd a közönség által mindig üdvözölt blüettre váltanak, az eredeti dallamot megtartva: Latabár: *„Lennék én folyton, örökösen a partnered, Szavamra bármely operettben táncolnék veled.”*²⁸ Mire Honthy primadonnai örökifjúságára reflektál ironikusan: *„Egy pár jó bakfis szerepet még eljátszanék, Lennék én Honti-Hontizenhat, Hon tizenhét.”*²⁹ Ez a poén Blaha Lujza, majd Fedák primadonna életkoron messze túlnyúló népszerűsége esetében is bevált. Az *Egy boldog pesti nyárban* a primadonnai örökifjúság motívumát is komikusan túltolták, hisz Honthy karaktere nemcsak egy huszárönkéntes anyjaként orfeumsztár a millenniumi Pesten, de már korábbi férfigenerációk szíveit is hódította húsz évvel korábban, akkor Vera Violetta néven. (A színpadi logika szerint a Salvator nagyherceget játszó Csörtossal egykorú.) Az dramaturgiai ötlet hatásosságát az előadásban Honthynak – a fotókból és a filmkockákból is érzékelhető – hódítóan

²⁷ Uo.

²⁸ Uo., 8.

²⁹ Uo.

²⁶ Uo., 7.

fiatalos megjelenése, és virtuóz, balettes elemekben bővelkedő táncszáma biztosította. A karakter hármas identitása egyszerre szüzséépítő, titkok feltárulását lehetővé tevő és a Honthy karrierhez kapcsolódó nézői emlékezetet aktivizáló elem.

Az első titok a 4. képben, Klára öltözőjében tárul fel Laci előtt.

„Én színésznő voltam. Vera Violetta... Mikor apádhoz feleségül mentem, ott hagytam a színpadot. De mikor szegény apád meghalt, ott maradtam a birtokkal, amin több volt az adósság, mint a fűszál. Kénytelen voltam visszatérni a színpadhoz. Ebből fizettem az adósságokat, ebből tartom rendbe a birtokot.”³⁰

A háborús közeg konzervatív szemléletének engedve, nem a bohém életmód vonzása hívja újra színpadra özvegy Kemenesné. Az orfeum-primadonnaság a társadalmi rendet fenntartó gazdasági célt szolgál. Hogy a cselekmény tovább gördülhessen, a titoknak a többi szereplő számára fenn kell maradnia. Az érvelés Honthy színpadi személyiségéhez illően ironikus: „Úgy, hogy ezt senkinek se szabad tudnia, hogy te az én fiam vagy. Szép is lenne, az ünnepezt primadonna, akinek önkéntes fia van. Még jó, hogy nem propellerkapitány!”³¹ A következő, tánciskolai jelenet funkciója kizárólag a nevetetés. Latabár és Turay kettősében ennek egyik eszköze Terka vicces tájszólása, a másik valószínűtlen ambíciója. TERKA: „Színésznő akarok lenni, Danyulni akarok és táncolni. Hogy lássa a Laci, hogy én is vagyok olyan primadonna, mint akiért ő felgyütt Pestre. Azt akarom, hogy veszkögygek értem.”³² A librettista azzal is továbbépíti a millenniumi referenciákat, hogy énekesnőként Terkának

a darabban a Hős Terka nevet adják. Ez pedig egy 19. századi pesti orfeumvilágban magyarnótákkal fellépő énekesnő emlékét idézheti a befogadókban. Az ötödik képben, a Kék Macska „békebeli mulató hangulatában” jelenik meg a darabtípusban kötelező arisztokrata. A primadonnához hasonlóan hatásos színrelépését az orfeum operettek-ből kihagyhatatlan főpincér készíti elő:

KÁROLY: „Vigyázzatok! Bizalmas értesülést kaptam, hogy előkelő vendégünk érkezik. Nem mintha ez olyan ritkaság lenne a Kék Macska mulatóban, de most Millennium van, könnyen lehet, hogy előkelő külföldi uraságok jelennek meg ebben a dalcsarnokban. Készítsétek elő az inkognitópáholyokat és hűtsétek be a legjobb francia pezsgőket.”³³

Csortos-Salvator főherceg karakterének funkciója további titkok és lelepleződések generálása. Akárcsak a hercegnővé avanzsált egykori primadonna, Cecília-Honthy az 1954-es *Csárdáskirálynő*-ben, Salvator is inkognitóban van a mulatóban, és szintúgy a régi boldogság emlékeit keresi. Az 1943-as háborús jelenet kontrasztot vető „békebeli boldogság” toposzt Salvator indítja és képviseli a fináléig. SALVATOR: „De szép világ volt... Minden nap itt voltam... És ő. Milyen szép volt! Hogy is hívták? ...Csak úgy muzsikált a neve. Vera... Vera Violetta.” A primadonna örökifjúsága motívum is tovább épül általa, hisz Klárában először felismerni véli Vera Violetta, de rájön, hogy ez ellentmondana a biológia törvényeinek: SALVATOR: „Bocsánat, úgy hasonlít valakire... pontosan olyan, mint ő volt... 20 évvel ezelőtt. Persze nem is lehet ön. Az régen férjhez ment... már biztosan házastros vénasszony lett.”³⁴ Végül mégis konstatálnia kell a színpadi csodát: SALVA-

³⁰ Uo., 9.

³¹ Uo.

³² Uo., 12.

³³ Uo., 18.

³⁴ Uo., 26.

TOR: „hát... most jövök rá, hogy megismerem a mulatóban... Vera Violetta, most Ligeti Klára”³⁵ A három, a Honthy karakternek az előadásban tulajdonított hódítás (egy félreértés miatt fiát, Lacit is Klára hódolójának hiszik) három életkorban és társadalmi pozícióban (huszárönkéntes, ezredes, főherceg) emelkedő generációt képvisel. Az örökifjú primadonna e mobilitási képessége megjelenik majd az átigazított *Csárdáskirálynő*ben is, Cecília-Honthy férjeinek rangban emelkedő sorában.

Klára és Salvator dalának refrénje az 1943-ban már bombázásoktól fenyegetett város szépségére, intaktságára utal kontraprezenztikus éllel. „Egy édes boldog pesti nyár, / Hol minden szív szívet talál, / Hol minden jó és szép, / Szébb sosem volt még. / Kedvünk oly könnyű, oly vidám, / Víg nóta zeng a vén Dunán, / Zenéje forrón szívünkre száll, / Egy boldog pesti nyár!”³⁶ A dalszöveg, némi átigazítással (Szenes Iván) *Egy boldog nyár Budapesten* szöveggel Kelemen János *Állami áruházában* tűnik majd fel újra, Petress Zsuzsa és Gábor Miklós filmbeli kettősében³⁷

³⁵ Uo., 33.

³⁶ Uo., 21.

³⁷ „Kószál a hegyen egy-egy felhő szelíden,
A szívemben érzem a nyár melegét.
Látod a Dunát, s rajta a nap sugarát,
Városunk igazán szép.

Egy boldog nyár Budapesten,
Száz boldog óra veled,
Sok új nagyszerű érzés
Kapcsolja hozzád az életemet.

Nézd, értünk szép ez a város
És nekünk csillog a fény.
Igaz boldogság, ami vár itt rád,
Szeresd hát úgy, ahogyan én.”
[Kiemelés tőlem – H. Gy.] VAMOSI János, *Egy boldog nyár Budapesten*, hozzáférés:
2024.12.02,
https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/3478

(Gábor helyett Vámosi János hangját halljuk). A második rész első képének szerzői utasítása az 1896-os millenniumi kiállítás megnyitását idézi. „A Városligetben, lehetőleg az 1896-os eredetinek megfelelő díszlet, mely az egész színt befogó háttérfüggönyre van festve.”³⁸ A Gerbeaud pavilon kis szalonjának a boldog békeidőket legjellemzőbben megtestesítő figura színpadra idézésében lesz szerepe. FŐPINCÉR: „A kiállítás megnyitása után Erzsébet királynő nálunk kegyeskedik uzsonnáját elkölteni, tehát a kis szalont őfelsége és kísérete számára tartjuk fenn.”³⁹ Hős Terka megjegyzése révén Ferenc József sem marad ki a darabból.

„TERKA: Valahun lőttek.

PINCÉR: A mozsárágyú kérem. Most nyitja meg Őfelsége az ezredéves kiállítást.”⁴⁰

Ósbudavárban a szerelmespárok közti kötelező félreértések megoldódnak. Az általános *happy end* felé vezető utat Salvator főherceg egyengeti. A finálé előtt Honthynak kijár még egy – a közönséggel összekacsintó, a befogadókat felértékelő, örökifjúságára utaló – belterjes poén:

„ANNUS: Tudtommal, egy színésznőnek nincs is kora.

KLÁRA: Dehogyanis nincs. Rá is vonatkozik az archimédeszi törvény. Minden színésznő annyi éves, amennyit az általa kiszorított színésznők terjesztenek róla.

LACI: Ne félj, Mucili, minden köztünk fog maradni, A közönség nem tudja meg.

[5/vamosi-janos/egy-boldog-nyar-budapesten-zeneszoveg.html](https://vamosi-janos/egy-boldog-nyar-budapesten-zeneszoveg.html)

³⁸ SZILÁGYI és ORBÓK, *Egy boldog pesti nyár*, 26.

³⁹ Uo., 27.

⁴⁰ Uo.

KLÁRA: Akkor te nem ismered a közöniséget. Tudod, hogy tudnak azok mindent? Van nektek fogalmatok arról, milyen okosak azok ott lent a nézőtérben?⁴¹

A zárásban a millenniumi nosztalgia komikus túlzásokig emelkedik.

SALVATOR: „És milyen édes az egész világ, ahol ilyen édes dolgok történnek. Mesében élünk... Az ember nem csodálkozna, ha egyszerre csak az égből egy angyal szállna le a földre.” „*A kis szalon ablaka kivilágosodik jobboldalt és mögötte megjelenik Erzsébet királyné közismert sziluettje.*

KLÁRA: (Salvatorral megilletődve néznek oda) „Az angyal...”⁴²

A fináléban az összes sláger felhangzik, mindenki beforog és a középzsínórpadlásról viharos hullik.

A librettó vizsgálatából az tűnik ki, hogy az *Egy boldog pesti nyár* a millenniumi orfeum operett típus motívumait komikusan, ugyanakkor jelzett öniróniával túltolta. A Honthy és Latabár színpadi személyiségére építő hatáskeltésnek az előadásban nagyobb tere volt, mint a komolyan még operettszinten sem vehető konfliktusoknak. A közönség díjazta a stílust, ahogy Honthy fogalmazott, az *Egy boldog pesti nyár* „az én pályafutásomban is rekordot jelent. Megértük ezt a budapesti viszonylatban mindenestre fantasztikus számot: az *en suite* több mint 250 előadást.”⁴³ A rádió háromszor is közvetítette az előadást, ami kiemelkedő országos befogadói érdeklődést jelzett. Az 1943-as háborús jelen nehézségeire az előadás csak áttételesen, a millenniumi korszak

⁴¹ Uo., 43.

⁴² Uo., 34.

⁴³ HONTHY Hanna, „Egy boldog pesti operett”, *Színházi Magazin* 6, 50. sz. (1943): 12.

boldogságának túlhangsúlyozásával utalt. A háromszázas sikerszéria hangsúlyos bizonyíték volt abban a szimbolikus küzdelemben is, mely 1939-től zajlott a pesti magánszínházi közeg törzsgárdája és a pozícióikat – kulturális és gazdasági érvekre hivatkozva – elfoglalni törekvők között.

Az előadás fogadtatása

A kritikák dicsérték a rendezést: „Tihanyi Vilmos rendező úr munkájával kapcsolatban térjünk ki arra a lelkesedésre és buzgalomra, amellyel kiókumlálta a millenárius Pestbuda valamennyi andalító emlékét, összeforrasztotta a revüszereű képeket s megadta a darabnak az operett pecsétetes menetlevelét.”⁴⁴ A megvalósítás nagyvonalúságát is konstataálták: „Az előadás akkora gárdát mozgat, hogy a kritikus leszédül, ha végigszánkázik a színlapon.”⁴⁵ Honthy személyes sikere több írásnak is témát adott.

„Kereken ötszázszor játszottam az új Fővárosi Operettszínházban és most fogom 150-edszer játszani az *Egy boldog pesti nyár* millenniumi díváját. Régebben sem panaszkodtam a fáradtságra, ez a szerepem azonban annyira szívemhez nőtt, hogy igazán minden erőltetés nélkül eljátszanám akár egy félesztendeig is.”⁴⁶

A lapok elismeréssel említették, hogy negyedmillió néző látta a millenárius világ feléledését, hogy a hosszú sorozatban huszonhét szerepcsere történt, és megszámozták Latabár rögtönzéseit is. A produkció persze

⁴⁴ BARÓTI Géza, „Ó, millénium...”, *Színházi Magazin* 6, 18. sz. (1943): 5.

⁴⁵ Uo., 6.

⁴⁶ N. N., „Peripatetikus beszélgetés a félezres Honthy Hannával”, *Színházi Magazin* 6, 38. sz. (1943): 7.

profitált a háborús korszakokra jellemző színházi pezsgésből is:

„Hat színdarab jubilált a héten. Ehhez hasonló konjunktúrára nem emlékeznek a legöregebb színházi rókák sem. A jubileumok között vezet az *Egy boldog pesti nyár*, melyet kétszázötvenszer játszottak, utána következik, mint jó második a *Fekete Péter* százötven előadás-sal, a legfiatalabb jubiláns, a *Josephin*, már több, mint ötvenszer került színre.”⁴⁷

Az *Egy boldog pesti nyár* három szereplője egy – nem tudni mennyire reprezentatív – szavazáson is győzött. Eszerint az évad legjobb komikusa Latabár Kálmán, legjobb primadonnája Honthy Hanna lett. A legnagyobb férfi kiugrás díjára Gozmány Györgyöt jelölték, aki a Klára kezét elnyerő délceg huszárezredest játszotta. A Szilágyi László librettista özvegyével készített interjúból pedig kitűnt az *Egy boldog pesti nyár*ra is jellemző üzletszínházi filozófia: „Lacinak ugyanis szent hite volt: jó szereposztással, jó darab, biztos siker. Hiába jó a darab, ha rossz a szereposztása és hiába jó a szereposztás, ha rossz a darab. Negyvenhárom operettje került színre, ezek közül negyven igazolta a tételt és mindössze háromnál nem vált be.”⁴⁸

A darab és az előadás utóélete

Az *Egy boldog pesti nyár* jövedelmező sikerének a vidéki színházak sem bírtak ellenállni. A *Pécsi Napló* 1944. február 17-i beharangozója szerint a vidéki nézők is ismertként várták a millenniumi szórakoztatónegyed fel-támadását:

⁴⁷ N. N., „Jubileumi emléklap”, *Színházi Magazin* 6, 50. sz. (1943): 12.

⁴⁸ N. N., „Hét teljesen kész színdarab Szilágyi László hagyatéka”, *Színházi Magazin* 7, 16. sz. (1944): 26–27.

„Az ezredéves fennállását ünneplő Magyarország fővárosának felejthetetlen színterén játszódik le a cselekmény. Ósbudavár, és a régi Gerbeaud, a Somossy Orfeum, a „Mecset”, a Wampetics, stb. elevenednek meg a színpadon, ahol plörözös dámák, búzavirágkék atillás huszárok és girardikalapos gigerlik idézik a boldog béke ragyogó napjait.”⁴⁹

Az előadástípus sztárigényét jelzi, hogy pécsi szereposztást a pesti mintákat megnevezve közölték: „Honthy Hanna szerepét Márffy Vera játssza, Csontos szerepét, a jóságos főherceget Deák Ferenc személyesíti meg, míg Latabár szerepét, Madárka Pepit Csonka Bandi játssza.”⁵⁰ A miskolci *Magyar Élet* 1944. március 7-i száma arról számolt be, hogy Budapest után Miskolcot is meghódította az *Egy boldog pesti nyár*. Itt is a nosztalgikus hangolás, a kanonikus előadástípusra elemeinek felélesztése hatott: „A boldog békeidők levegője árad a színpadról, a millenniumi esztendő gondtalan derűje, édesbús szerelme, arany ködös hangulata és varázsa, amely alól a mai háborús idők színházlátogatója nem tudja, kivonni magát.”⁵¹ A kassai repríznél némi kritika is vegyült az értékelésbe, a zenét a kritikus túl lármásnak, jazzosnak tartotta, mely szerint „nem volt korhű, és sehogyse illett ebbe a halkszavú, keringős világba.”⁵²

Bár a színházak államosítása csak 1949-ben következett be, a szórakoztató célú, „múltbanező” előadásokat a sajtóban már

⁴⁹ N. N., „A színházi iroda közleményei”, *Pécsi Napló* 53, 38 sz. (1944): 8.

⁵⁰ N. N., „Pénteken 'Egy boldog pesti nyár' bemutatója”, *Pécsi Napló* 53, 38 sz. (1944): 8.

⁵¹ N. N., „A színházi iroda hírei”, *Magyar Élet* 6, 71. sz. (1944): 7.

⁵² VÉRTES Gyula, „Egy boldog pesti nyár: Operett bemutató”, *Felvidéki Újság* 7, 24. sz. (1944): 6.

1945-től korszerűtlennek bélyegezték. A millenniumi nosztalgia helyett politizáló produkciókat vártak. A hódmezővásárhelyi repíróról írva az újságíró már kötelezően fanyalgott: „*Egy boldog pesti nyár* című operettjét játszotta a Radó-társulat. Előljáróban a mai operettekhez vonatkozólag meg kell állapítanunk: sem mese, se humor dolgában nem állanak a régi klasszikussá nőtt operettek nyomában.”⁵³ A színikerületi direktor igyekezett alkalmazkodni az új közeghez, 1948. augusztus 1-i előadását – Munkáselőadás olcsó helyárral – reklámszöveggel hirdette. A darabot a Rákosi korszakban egyáltalán nem, vagy kötelező lenézéssel említették. „1947-ben Mezőkövesden magam is szomorúan ültem egy alkalmi együttes színházának nézőterén: a matyók az *Egy boldog pesti nyár* című silány operettet adták elő.”⁵⁴ A kultúrpolitikai hév enyhültével a sikeres pesti előadás egy-egy színész pályájával kapcsolatban említődött:

„Fényes Szabolcs igazgató, mintegy három évtizeden át figyelte Latabárt. Ő is úgy találta, hogy Latabár a táncjelenetek felépítésében világklasszis. Az *Egy boldog pesti nyár* című operettben párbajjelenetet talált ki, ennek ötletessége az emlékezetes „latabáriádák” közé tartozott.”⁵⁵

Az 1957-ben indított *Film Színház Muzsika* 1970-ben, Honthy születésnapját ünneplő cikkében említette az előadást: „Honthy Hanna játszotta a primadonna szerepet, Csontos alakította Szalvátor főherceget, Latabár Kálmán egy híres pesti táncmesternek, apja az ingyeneszoda úszómesterének figurájából

⁵³ N. N., „Egy boldog pesti nyár”, *Független Újság* 3, 169. sz. (1948): 3.

⁵⁴ SEBESTYÉN György, „Népi színjátékunk hazafisága”, *Szabad Szó* 52, 155 sz. (1950): 7.

⁵⁵ SOMOGYI Vilmos, „Latabárok. 8”, *Pesti Műsor* 26, 34. sz. (1977): 11.

csinált kabinetalakítást.”⁵⁶ Az *Egy boldog pesti nyár* Fényes színigazgatói pályája kapcsán is szóba került: „Mindenki felvonult ebben a látványos előadásban, akit le lehetett szerződtetni.”⁵⁷ A darabot ugyan nem újították fel, de a millenniumi szórakoztatóipar legendatára évtizedekig tovább élt, elsősorban a televízió szórakoztató műsorai révén.⁵⁸

Zárásként, a színházi kánonépítés és örökségesítés lehetőségére rákérdezve felvethető, vajon folytatható-e napjainkban a századforduló pesti szórakoztatónegyedének toposztárára építő, helyspecifikus előadástípus? Válasz és elemzés helyett most csak két hír: [A Budapesti Operettszínházban] „A napokban útjára indult új évadban bemutatják *Az Orfeum mágusa* címmel a 21. század, és egyben a harmadik évezred első magyar operettjét. A darab Somossy Károly fantasztikus életét dolgozza fel. A 120 éve elhunyt nagyformátumú, európeér mulattató nevéhez fűződik ugyanis a Somossy Orfeum megalapítása, amely a jelenlegi Operettszínház falai között működött egykor.”⁵⁹ A másik hír: „*A Madám Bizsu*, 2024. szeptember 27-én debü-

⁵⁶ ALBERT István és SOMOGYI Vilmos, „A Latabár dinasztia”, *Film Színház Muzsika* 14, 12. sz. (1970): 25.

⁵⁷ BARÓTI Géza, „Jósok és jóslatok”, *Pesti Műsor* 25. 28. sz. (1976): 14.

⁵⁸ *Nézz vissza mosollyal* (2007), *Rögtön jövők* (2000), *Humorista kerestetik* (1995), *Hyppolit és a többiek* (1987), *Humort hozunk-viszünk* (1987), *Kabaré a négyzetben* (1986), *A magyar kabaré levelező tagja* (1986), *Vonósnégyes* (1983), *Randevú a Royalban* (1982), *Amiről a Pesti Broadway mesél* (1982), *Ligeti legendák* (1981), *Egy ház a körúton* (1979), *Televarieté* (1972), *Pikáns kabaré*.

⁵⁹ N. N., „Az orfeum mágusa és a Carmen musical a Budapesti Operettszínház új évadában”, *Papageno*, 2023. 09.06, <https://papageno.hu/intermezzo/2023/09/az-orfeum-magusa-es-a-carmen-musical-a-budapesti-operettszinhaz-uj-evadaban/>

tált a budapesti közönség előtt. A darab a Thália Színház Arizona Stúdiójában látható, amely egykor valóban a cselekmény helyszínéül szolgáló Arizona Mulató néven futott.”⁶⁰

Bibliográfia

ABLONCZY Balázs. *Az utolsó nyár: Magyarország, 1944*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2024.

ALBERT István és SOMOGYI Vilmos. „A Latabár dinasztia”. *Film Színház Muzsika* 14, 12. sz. (1970): 24–26.

BARÓTI Géza. „Ó, millénium...”. *Színházi Magazin* 6, 18. sz. (1943): 5–8.

BARÓTI Géza. „Jósok és jóslatok”. *Pesti Műsor* 25, 28. sz. (1976): 14.

BÉKEFFI István és FÉNYES Szabolcs. *Bal négyes páholy*. Hozzáférés: 2024.12.02.

https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/111360/ratonyi-robert/bal-negy-es-paholy-zeneszoveg.html

DEÁK Zoltán. „Fővárosi Operettszínház: Tahiti gyöngye”. *Film Színház Irodalom* 5, 13 sz. (1942): 5.

(E.). „Fedák elmondja, hogy mi az a 'Páris'”. *Film Színház Irodalom* 5, 46. sz. (1942): 4.

EGYED Zoltán. „Árpád, hagyd abba, kár a motalkóért!”. *Film Színház Irodalom* 6, 21. sz. (1943): 5.

HONTHY Hanna. „Egy boldog pesti operett”. *Színházi Magazin* 6, 50. sz. (1943): 12.

HONTHY Hanna. *Egy édes, boldog pesti nyár: Régi magyar operettekből*. Hozzáférés: 2024.12.02.

<https://www.youtube.com/watch?v=WzqOlexTHyo>

MÁRAI Sándor. *A teljes napló 1943–1944*. Budapest: Helikon Kiadó, 2006.

N. N. „Hacacaré...!”. *Film Színház Irodalom* 5, 8. sz. (1942): 16.

⁶⁰ N. N., „Emlék egy csodavilágról”, *Kanadai Magyar Hírlap*, 2024.10.08, <https://kanadaihirlap.com/2024/10/08/emlek-egy-csodavilagrol>

N. N. „A humort nem száműzöm a színházból: Beszélgetés Fényes Szabolccsal, a Fővárosi Operettszínház új igazgatójával”. *Film Színház Irodalom* 5, 19. sz. (1942): 18.

N. N. „Egy boldog pesti nyár”. *Független Újság*, 1948. júl. 27., 3.

N. N. „A színházi iroda hírei”. *Magyar Élet*, 1944. márc. 29., 7.

N. N. „Átjegyzések”. *Magyar Színészet* 5, 4. sz. (1943): 7.

N. N. „Kedves Olvasó!”. *Színházi Magazin* 6, 1. sz. (1942): 25–27.

N. N. „Peripatetikus beszélgetés a félezres Honthy Hannával”. *Színházi Magazin* 6, 38. sz. (1943): 7.

N. N. „Jubileumi emléklap”. *Színházi Magazin* 6, 50. sz. (1943): 12.

N. N. „Hét teljesen kész színdarab Szilágyi László hagyatéka”. *Színházi Magazin* 7, 16. sz. (1944): 26–27.

N. N. „Az orfeum mágusa és a Carmen musical a Budapesti Operettszínház új évadában”. *Papageno*. 2023.09.06.

<https://papageno.hu/intermezzo/2023/09/az-orfeum-magusa-es-a-carmen-musical-a-budapesti-operettszinhaz-uj-evadaban/>

N. N. „Emlék egy csodavilágról”, *Kanadai Magyar Hírlap*. 2024.10.08.

<https://kanadaihirlap.com/2024/10/08/emlek-egy-csodavilagrol>

N. N. „Pénteken 'Egy boldog pesti nyár' bemutatója”. *Pécsi Napló*, 1944. febr. 16., 8.

N. N. „A színházi iroda közleményei”. *Pécsi Napló*, 1944. febr. 17., 8.

RADNÓTI Miklósné GYARMATI Fanni. *Napló 1935–1946*. Budapest: Jaffa Kiadó, 2014.

RÁTONYI Róbert. *Bal négyes páholy*. Hozzáférés: 2024.12.02.

<https://videa.hu/video/film-animacio/bal-negy-es-paholy-film-animacio-IBRyFICzLjsoOEoM>

SEBESTYÉN György. „Népi színjátékunk hazafisága”. *Szabad Szó*, 1950. dec. 10., 7.

SOMOGYI Vilmos. „Latabárok 8”. *Pesti Műsor* 26, 34. sz. (1977): 10–11.

VÁMOSI János. „Egy boldog nyár Budapesten”
https://m.zeneszoveg.hu/m_dalszoveg/34785/vamosi-janos/egy-boldog-nyar-budapesten-zeneszoveg.html hozzáférés:
2024.12.02.

VÉRTES Gyula. „Egy boldog pesti nyár: Operett bemutató”. *Felvidéki Újság*, 1944. jan. 31., 6.

Levéltári forrás:

BFL Budapest Székesfővárosi, majd Polgármesteri ügyosztályok gyűjteményes iratai. Színházi és közművelődési iratok, Fővárosi Operettszínház 1931–1944. IV. 1420. C. 39. D.

Librettók:

FARAGÓ Jenő és BÉKEFFI István. „Régi orfeum”.
Színházi Élet 22, 19. sz. (1932): melléklet.

SZILÁGYI László és RADÓ József. „Régi jó Budapest”. *Színházi Élet* 15, 28. sz. (1925):
115–154.

SZILÁGYI László és LAJTAI Lajos. *Sült galamb*.
OSZMI könyvtár, gépelt kézirat, Q 2505.
Hozzáférés: 2024.12.02.

https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Szindarabok_Q_02505/?pg=40&layout=s

LAJTAI Lajos és KELLÉR Dezső. *Három tavasz*.
OSZK SZT FM6/6558

SZILÁGYI László és ORBÓK Attila. *Egy boldog pesti nyár*. OSZK SZT MM 19.982

Táblázat 1.

Cím, műfaj, bemutató helye, ideje	Az alkotógárda átfedései	Előadásszám
<i>Régi jó Budapest</i> – revüoperett, Király Színház (1925)	szöveg: Szilágyi László , zene: Radó József, rendező: <u>Tihanyi Vilmos</u>	50
<i>Régi orfeum</i> – operett, Fővárosi Operettszínház (1932)	szöveg: Békeffi István és Faragó Jenő, zene: <i>Lajtai Lajos</i> rendező: Lóránth Vilmos	25–50
<i>Sült galamb</i> – revü, Király Színház (1933)	szöveg: Szilágyi László zene: <i>Lajtai Lajos</i> rendező: <u>Tihanyi Vilmos</u>	75
<i>Egy boldog pesti nyár</i> – operett/revü, Fővárosi Operettszínház (1943)	szöveg: Szilágyi László , Orbók Attila zene: Buday Dénes, Eisemann Mihály, Fényes Szabolcs rendező: Tihanyi Vilmos	300
<i>Csárdáskirálynő</i> – operett, Fővárosi Operettszínház (1954)	szöveg: Leo Stein és Jenbach Béla. Átd. Békeffi István és Kellér Dezső , zene: Kálmán Imre rendező: Szinetár Miklós	1954–1960 között 573
<i>Három tavasz</i> – operett, Fővárosi Operettszínház (1958)	szöveg: Kellér Dezső , zene: <i>Lajtai Lajos</i> rendező: Horváth Tivadar	247
<i>Bal négyes páholy</i> – zenés játék, Thália Színház (1977)	szöveg: Békeffi István , Kazimir Károly, zene összeállítása Prokópius Imre Rendező: Kazimir Károly, Romhányi László	?
<i>Az Orfeum mágusa</i> – operett, Budapesti Operettszínház (2023)	szöveg: Orbán János Dénes zene: Pejtsik Péter rendező: Bózsik Yvette	2023. november 2024. szeptember között: 17

Táblázat 2.

Helyszínek párhuzamai	
<i>Régi jó Budapest</i> (1925)	Ósbudavár: Mecset tér , Müller Pepi cukrászdája Budán, Franzstadt
<i>Régi orfeum</i> (1932)	Somossy Orfeum , Óbuda
<i>Sült galamb</i> (1933)	Pairisiana mulató, szeparé, Fővárosi Orfeum , Király Színház , Ósbudavár , Népszínház, Városligeti Szabad színpad, Somossy Orfeum
<i>Egy boldog pesti nyár</i> (1943)	Somossy Orfeum , Kék Macska mulató, a primadonna öltözője, Ósbudavár : Szent György a Corvin és a Mecset tér , Gerbeaud-pavilon, Normafa
<i>Csárdáskirálynő</i> (1954)	Somossy Orfeum , palota
<i>Három tavasz</i> - (1958)	Somossy Orfeum , Fővárosi Operettszínház, New York kávéház
<i>Bal négyes páholy</i> (1977)	Király Színház
<i>Az Orfeum mágusa</i> (2023)	Somossy Orfeum , Konstantinápoly mulatónegyed

Színházi kánonformálás az *Utunkban*. A *Váratlan vendég*-vita (1958)

GYÖRGY ANDREA

A Kolozsvári Állami Magyar Színház *Váratlan vendég* című előadásának 1958-as felújítása¹ heves színházi vitát robbantott ki az *Utunk* irodalmi, művészeti és kritikai hetilapban. A Sztálin halála utáni „enyhülés” időszakának legjelentősebb erdélyi magyar színházi sajtóvitáját kiváltó előadást Anatol Constantin rendezte, aki olyan színpadi megoldásokkal hozta zavarba a szakmai közvéleményt, amelyek akkor még szokatlannak minősültek. A kritikai recepció egyfelől a rendezés merész, kísérletező jellegét éltette,² másfelől öncélú hatásvadászatát kárhóztatta,³ egyértelművé téve a színpadi esemény befogadásának nehézségeit az egyeduralgó, hivatalos kánon adta értelmezési keretek között. Tanulmányomban azt vizsgálom, hogy a *Váratlan vendég* című előadás és annak kanonizálását végző vita miként formálta a hatalom által propagált szocialista-realista színházi kánon, illetve a hatalmi kánon által képviselt, legitimnek elfogadott értékrend átértelmezése hogyan mutatkozott meg az *Utunk* kritikai diskurzusában. A színházi kánon nem a vizsgált korszak tiszteletre méltó előadásainak kiváltságos és megkülönböztetett gyűjteményének tekintem, inkább egyfajta nyelvnek⁴ illetve értelmezési stratégiáknak.

¹ A bemutató időpontja: 1958. január 12.

² DEÁK Tamás, „*Váratlan vendég*”, *Utunk*, 1958. jan. 23., 6.

³ SZABÉDI László, „Vita a rendezővel: Megjegyzések a *Váratlan vendég* rendezéséhez”, *Utunk*, 1958. jan. 30., 2.

⁴ „[A] kánon nyelvtermészetű, valamely közös tudást testesít meg vagy nyilvánít ki”. KÁLMÁN C. György, „Kis népek kánonjainak

A Romániai Magyar Írószövetség irodalmi, művészeti és kritikai lapjaként alapított *Utunk*⁵ első száma 1946. június 22-én jelent meg Kolozsváron. Kéthetente, majd 1951-től hetente adták ki, és a leghosszabb életű romániai magyar kulturális periodika volt, amelynek 1989-ig negyvennégy évfolyama látott napvilágot. Az erdélyi magyarság szellemi műhelyének tartott lap a romániai magyar irodalom, művészet, a szépirodalom mellett a társművészetekkel (zene, képzőművészetek, színház, film) is foglalkozott. Romániában a kommunizmus éveiben nem működött magyar nyelvű színházi szakfolyóirat,⁶ amelynek hiányát a kulturális lapok próbálták betölteni. Az *Utunk* igyekezett teljes képet rajzolni a korabeli erdélyi magyar színházi életről, de betekintést nyújtott román színházi eseményekbe, beszámolt a külföldi társulatok vendéglőadásairól, színháztörténeti és színházelméleti írásokat is közölt. A lapban helyet kapó színházi viták az *Utunk* színházi kánonképzésben betöltött jelentős szerepére⁷ világítanak rá.

A Sztálin halála utáni ideológiai lazulást jelző vita a *Váratlan vendég* című előadás kapcsán bontakozott ki, nem egészen váratlanul. 1954 nyarán az *Utunk* hasábjain ugyanis már sor került egy nagyon fontos, a kiadvány

vizsgálata: Néhány módszertani megjegyzés” *Helikon*, 3. sz. (1998): 251–260, 253.

⁵ A lap 1955 áprilisáig *Útunk* címmel jelent meg.

⁶ Napjainkban Románia egyetlen magyar nyelvű színházi folyóirata a *Játéktér*, amelyet 2012-ben alapítottak Kolozsváron.

⁷ Utódlapja a *Helikon*.

korai szakaszát összegző és lezáró vitára a színházi kritikáról, amely a színibírálat elméleti kontextusának a kijelölése és gyakorlati feladatainak a számbavételén túl színház és irodalom törékeny kapcsolatának ma is aktuális kérdésére fókuszált. A vitázó felek „nem kérdőjelezték meg a színház irodalomnak alávetett státusát, amelyet a hivatalos marxista esztétika megerősített, mégis felvillantották annak a lehetőségét, hogy a színház akár autonóm művészetként is értelmezhető volna”.⁸ Ezt az irányt folytatta a *Váratlan vendég*-vita is, a dramatikus szövegről a színpadi eseményre irányítva a figyelmet.

John Boynton Priestley 1945-ben kiadott, *An Inspector Calls* című színművét Stella Adorján *A váratlan vendég* címmel fordította magyarra, és először a Vígszínházban adták elő Egri István rendezésében 1947. január 3-án. A romániai magyar rendezők is ráharaptak a színházak műsorrendjében kötelezően előírt „haladó” kortárs nyugati drámairodalom e termékére, amely a hivatalos olvasat szerint nem más, mint a rothadó kapitalista társadalom, a képmutató polgárság kritikája. Még a budapesti bemutató évében, szeptember 19-én Szentimrei Jenő a kolozsvári Kamaraszínházban⁹ Delly Ferenc október

⁸ GYÖRGY Andrea, „Irodalom és színház és viszonyának értelmezése a korai *Útunkban*”, *Betekintő*, 3. sz. (2022): 153–160, 160.

⁹ „A háború után már 1946-ban kaput nyitott Kolozsvárt a Kamaraszínház, magas irodalmi értékű darabok számára szereve közönséget; a Szentimrei Jenő igazgatása alatt működő Állami Magyar Színház segítségével létrehozott intézmény előbb Romain Rolland, Pirandello, Sommerset Maugham (*A szent láng*) bemutatásával kísérletezett a Farkas utcai Róm. Kat. Gimnázium dísztermében, majd 1947 őszén Priestley-darabot (*Váratlan vendég*) adott elő a Zeneművészeti Főiskola akkor még Monostori úti nagytermében. BALOGH Edgár, szerk., *Romániai Magyar Irodal-*

24-én Marosvásárhelyi Székely Színházban, Sarlai Imre pedig 1947. november 28-án a nagyváradi Szigligeti Színházban vitte színre Priestley darabját.

1958-ban a Kolozsvári Állami Magyar Színházban felújították az előadást, annak az Anatol Constantinnak¹⁰ a rendezésében, aki maga is játszott az 1947-es marosvásárhelyi *Váratlan vendég*ben, amelyben a fiatal Eric Birlinget alakította. „Vándoroltunk egyik színháztól a másikig. Ez a vándorlás persze az ember vérében van. Legalábbis az enyémében és az övében biztosan. Ha hívtak, mentünk.”¹¹ – mondta Taub János magáról és pályatársáról, Harag Györgyről. De akár Anatol

mi Lexikon II. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1991), 609.

¹⁰ ANATOL Constantin (FRIEDMAN Ludwig) színész-rendező 1921. március 28-án született Nagyszébenben. 1944–1945 között a Iași-i Nemzeti Színház, 1945–1946 között a bukaresti Teatrul Nostru, 1946–1947 között a bukaresti Teatrul Modern, 1947–1952 között pedig a Marosvásárhelyi Állami Székely Színház művésze volt. 1952-től a kolozsvári Állami Magyar Színház színésze, 1957–59 között főrendezője, majd a kolozsvári román Nemzeti Színházhoz szerződött. Ezután Temesváron a magyar, román és német társulatnál játszott és rendezett. 1968-tól ismét a Marosvásárhelyi Állami Színház színész-rendezője lett. 1980-ban kivándorolt Izraelbe, ahol a haifai színházban játszott, és a Beer-Sheva-i színházban rendezett. 1996-ban visszatért Marosvásárhelyre, ahol bemutatta Felix Mitterer *Hotel Szibéria* című előadóját, valamint színre vitte Edna Mazya *Játékok a hátsó udvarban* című színművét (bemutató: 1997. 10. 25.). 2019. július 10-én halt meg Haifában. Hozzáférés: 2024.10.11., <https://nemzetiszinhas.ro/inmemoriam/anatol-constantin/>

¹¹ NÁRAY István, szerk., *Rendezte: Harag György* (Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000), 288.

Constantinról is mondhatta volna, aki hozzájuk hasonlóan szintén nyughatatlan, kísérletező alkotó volt, nem maradt hosszú ideig egyetlen színháznál sem, és akárcsak két kortársa, magyar, román, és német társulattal¹² egyaránt dolgozott. 1947–1952 között éppen a Marosvásárhelyi Székely Színház színésze volt,¹³ ezután szerződött a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz, amelynek főrendezőjeként működött 1957–1959 között. A *Váratlan vendég* mindkét kolozsvári előadásában Goole felügyelőt Senkalszky Endre, érdemes művész alakította. Az 1947-es kolozsvári előadás közönségsikernek bizonyult,¹⁴ de nem váltott ki jelentős kritikai

¹² Anatol Constantin 1964 és 1969 között a Temesvári Állami Német Színházban, a Temesvári Állami Magyar Színházban és a Temesvári Nemzeti Színházban is dolgozott.

¹³ Arra, hogyan került a Székely Színházhoz, Anatol Constantin így emlékezett: „Bukarestből két év után visszajöttünk Szebenbe [...] Egyik nap felfedeztem egy plakátot, a Székely Színház *Mandragóra* előadását hirdette. Este elmentem az előadásra. Elbűvölt egészen. Szünetben hozzám jött egy vékony, barna ember, és azt mondta románul, hogy ugye, maga Anatol Constantin. Láttam magát Bukarestben a Cocea színházban, a Bernard Shaw darabban, nagyon, nagyon jó volt. Bemutatkozott, hogy ő Tompa Miklós, a vásárhelyi színház igazgatója. Mondom magyarul, örvendek. Tompa nagy szemekkel nézett rám, hogy magyarul beszélek. Mondom, a szüleim otthon így beszélnek, az anyám beszélt velem németül. [...] Hívott Vásárhelyre, és megbeszéltük, hogy lejövök játszani. Kitalálták nekem a *Váratlan vendéget*, egy fiatal gyereket kellett alakítanom benne, aztán következett a *Bánk bán* és az említett gyönyörű öt év.” NAGY Miklós Kund, „Biberachot ma is szó szerint idézem”, *Népűjság*, 2006. ápr. 22., 7.

¹⁴ „Évekkel ezelőtt a *Váratlan vendég* a kolozsvári színpadon is learatta megérdemelt

visszhangot, annál inkább az előadás 1958-as felújítása.

Ebben a periódusban színházi előadások kapcsán gyakorta előfordultak cikk-váltások az *Utunkban*, közülük is a leghosszabbnak és legdinamikusabbnak a *Váratlan vendég*-vita bizonyult. A vitaindító 1958. január 23-án láttott napvilágot, az utolsó cikk pedig 1958. április 17-én jelent meg. Az első öt hétben hetente, aztán háromhetente jelentettek meg vitacikket. Az előadás körüli produktív polémiaiban színházkritikusok, teoretikusok vettek részt, akik az 1954-es vitához hasonlóan elsősorban „alapvető irodalmi-művészeti, színházesztétikai kérdéseket”¹⁵ érintettek, nem pedig ideológiai problémákat boncolgattak. Az 1954-es vitától eltérően azonban színházi alkotók nem kapcsolódtak be, még az előadás rendezője sem. Ugyanakkor a szerkesztőség kísérletet tett arra, hogy a hivatásos értelmezők mellett egy másik értelmezői közösségnek, a lap olvasóinak színházi kánonját is láthatóvá tegye, ezért a következő felhívást tette közzé: „A szerkesztőség reméli, hogy Szabédi László vitacikke termékeny eszmecserét indít el a rendezés időszakára, elvi és gyakorlati kérdéseiről. Várjuk a hozzászólásokat.”¹⁶ Hozzászólások azonban nem érkeztek.

Anatol Constantin rendezése nem tért el a realista hagyománytól, ám a színpadkép kialakításában, a maszkok használatában, illetve a központi karakter, Goole felügyelő megjelenítésében szokatlan megoldásokat alkalmazott. Az előadásnak e három aspek-

sikerét, hosszú ideig vonzott telt házakat. Ez az emlékezetes siker lehetett az oka annak, hogy a kolozsvári színház most újra műsorára tűzte a darabot”. KACSIR Mária, „Priestley-felújítás a Kolozsvári Állami Magyar Színházban”, *Előre*, 1958. febr. 2., 2.

¹⁵ KÁNTOR Lajos és KÖTŐ József, *Magyar színház Erdélyben: 1919–1992* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1994), 104.

¹⁶ *Utunk*, 1958. jan., 30. 2.

tusára reagált igen érzékenyen a recepció. A színpadkép a jól ismert polgári nappalit ábrázolta.¹⁷ Birling textilgyáros családjának ebédlőjét azonban Szakács György díszlettervező egy emelvényre helyezte, amelyhez az előszínpadon keresztül a zenekari árok fölé épített lépcső vezetett fel, így nemcsak a színpad és a nézőtér került közelebb egymáshoz, hanem a díszlet valóságillúziója is megtört. „Ki látott többlépcsős angol lakásban ebédlőt az emeleten?” – tette fel a kérdést vitaindító előadáskritikájában Deák Tamás.¹⁸ A lépcsőn érkeztek vagy távoztak a szereplők, így szinte állandó volt rajta a mozgás, néhány jelenet is itt játszódott. A nézőtér felől ezen sétált be a színpadra a Felügyelőt alakító Senkálzsky Endre, méghozzá háttal a közönségnek, amit szintén sérelmezett a recepció.¹⁹ Az emelvényen egy ebédlőasztalt ültek körül a színészek, Senkálzsky keveset mozgott, többnyire egy trónszerű széken foglalt helyet (végig felöltöben), és egyenként járultak elé a családta-

¹⁷ Az előadás terének a rekonstruálásában csak a kritikai recepcióra támaszkodhatunk, ugyanis az előadás dossziéjában csupán egyetlen szórólap található, a szöveggönyv lappang.

¹⁸ DEÁK, „Váratlan vendég”, 10. Azt, hogy a színpadkép nem feleltethető meg a valóságnak, más, a vitától távolmaradó kritikus is sérelmezte. „a színpad előtt, az orchészteren felvezető lépcső... különösen szokatlan, tekintve, hogy közvetlenül az ebédlőbe vezet, amelynek ráadásul általában a földszinten a helye. KACSIR Mária, „Priestley-felújítás...” 7.

¹⁹ A rendezés „hidat veretett a zenekar fölé és ezen a hídon sétáltatta be Senkálzskyt. A néző aztán töprenghetett, hogy vajon a színész bemegy-e a színpadra vagy inkább kijön a nézőtérről. Egy bizonyos: nem *jött*, hanem *ment*, háttal a nézőtérnek”. SZABÉDI László, „Vita a rendezővel: Megjegyzések a Váratlan vendég rendezéséhez”, *Utunk*, 1958. jan. 30., 2.

gok. A soros vallomástevőt éles fény világította meg, míg a színpad többi része sötétbe borult. Nemcsak a színpad és nézőtér hagyományos távolságának a megszűnése hozott változást a klasszikus befogadói magatartásba, hanem a díszlet is. A közönségnek állandóan fel kellett néznie, hiszen a színpadi történések nem a megszokott szinten, hanem annál magasabban játszódtak.

A rendezés a szereplőket maszkban léptette színre. Maszkot viseltek a karakterek mindaddig, amíg meg nem vallották bűneiket, ekkor levetették, majd, amikor kiderült, hogy tetteiknek nincsenek hatósági következményei, újra magukra helyezték álarcukat. Azontúl, hogy otrombának, kellemetlenek és visszataszítónak találta,²⁰ a Benczédi Sándor szobrász által készített merev maszkokban a kritika főként azt kifogásolta, hogy használatukkal a rendezés kiiktatta a színészi mimikát, a színészi játékot öncélúan alárendelve a kelléknek, holott – ahogyan Szabédi László fogalmazott – „a színi előadás középpontjában a színész alkotása áll, a drámát a közönséghez a színművész közvetíti.”²¹ Szabédi egyenlőségjelet tett a színházi előadás és a színészi játék közé, amelyhez képest a díszlet csak másodlagos tényező.

„Az előadás egészét a kísérletezés szelleme jellemzi... S egy félig sikerült kísérlet nyilván többet ér, mint az elhasznált konvenciók unalma” – írta Deák Tamás a *Váratlan vendég*-vitát kirobbantó, az előadást általában pozitívan megítélő kritikájában. A dramaturgikus szöveget azonban, amire az előadás épült Deák közepszerűnek, „silány anyagnak” tartotta, szerinte Priestley meszterember, a dráma dialógusai a giccshatáron mozognak, a gondolatszegény szöveg „hígított Shaw”, a karakterek felületesen ábrázoltak. Arra a következtetésre jutott, hogy irodalmi mércével mért gyenge szövegekből is születhetnek kiváló előadások. A maszkok

²⁰ Uo.

²¹ Uo.

használatát félig sikerült rendezői kísérletként értelmezte, nem tartotta szerencsésnek a színészi mimika mellőzését.²² Részletesen foglalkozott az előadás látványvilágával is, a szerinte zavaros színpadképpel, ugyanakkor kitért „az okosan használt mesterséges fényhatásokra”²³ is. Elégedett volt a színészek, különösen Senkálscopy Endre munkájával, ugyanakkor nem tartotta fontosnak tisztázni, hogy a titokzatos Goole felügyelő kicsoda valójában, egyetértett azzal, „hogy a rendező homályban hagyta Goole felügyelő kilétét, valóságos vagy lelkiismeretbeli létezését”.²⁴

Egy héttel Deák cikkének megjelenése után érkezett is Szabédi László²⁵ válasza. Deáktól eltérően nem örvendett a rendezés kísérletező kedvének, kifejezetten rossz ötletnek tartotta, hogy Anatol egybeolvasztotta a színpadot a nézőtérrel. A titokzatos Goole felügyelőt egyértelműen a Birling család váratlanul feltámadt lelkiismereteként, nem pedig az elnyomottak képviselőjeként értelmezte, ahogyan a rendezés tette, amely így „a nem osztályharcos darabot osztályharcossá” hamisította. Ezzel a kijelentésével Szabédi szembe ment a korszak kötelező, tévedhetetlennek tartott marxista gondolkodásmódjával, amely szerint a műalkotás egyetlen, „végső” jelentése, egyetlen megnyugtató, stabil értelme nem más, mint az osztályharc. „A mi korunk számára Shakespeare-ből az a fontos és értékes, ami az ő idejének osztályharcát, és a harc eredményezte haladást tükrözi vissza” – írta 1949-

²² „[F]ellélegzettünk, amikor lehullt az álarc, és láthatóvá vált a színész mozgékony, kifejezésteljes emberi arca”. DEÁK, „Váratlan vendég”, 6.

²³ Uo.

²⁴ KÁNTOR és KÖTŐ, *Magyar színház Erdélyben...*, 104.

²⁵ SZABÉDI, „Vita a rendezővel”, 2.

ben Rappaport Ottó az *Utunkban*²⁶ a Shakespeare-adaptációkról. Még tíz év sem telt el, és az *Utunk* egy másik kritikusa ki mondta, hogy nem kell osztályharcot keresni ott, ahol nincs. Szabédi időtálló hermeneutikai érvet fogalmazott meg, amikor megállapította, hogy egy nem realista darabot nem lehetséges a realista konvenciók szerint értelmezni:

„Priestley, amikor egy tudati jelenségből, a lelkiismeretből formál színpadi alakot, kilép a realista konvenciók rendszeréből, és olyan nem realista konvenció elfogadását kéri, amely némi hasonlóságot mutat a középkori misztériumjátékok s különösen a későbbi moralitások egyes konvencióihoz. Vitatkozni vitatkozhatunk vele, helyeseltetjük vagy elvethetjük a konvenció bevezetését a modern dramaturgiába, de amíg a darabot nézzük, ...ezt a konvenciót mindenesetre el kell fogadnunk, mert különben a darab értelmetlen zagyvasággá hullna szét.”²⁷

Nagy István proletár író főként a darabmal foglalkozott, és a szerzőt bírálta világnézeti alapon. Úgy vélekedett, hogy a talányos felügyelőt nem lehet metaforikusan értelmezni. „Azzal pedig nem érthetünk egyet, hogy Goole a Birling család váratlanul megszólaló lelkiismerete, mivel az angol uralkodó osztálynak nincs lelkiismerete” – írta.²⁸ Bár azt gondolnánk, hogy egy teljesen önálló szöveg az övé, a vitában másodsorban is megszólaló Deák Tamás, sőt Jánosházy György is ugyanezt a véleményt képviselte, ugyanebben az osztályharcos hangnemben. „[I]gazat kell adnom Nagy Istvánnak” – írta Jánosházy

²⁶ RAPPAPORT Ottó, „Új színjátszás Bukarestben”, *Utunk*, 1949. febr. 12., 14.

²⁷ SZABÉDI, „Vita a rendezővel”, 2.

²⁸ NAGY István, „Ki is hát a váratlan vendég?”, *Utunk*, 1958. febr. 6., 4.

– ennek az osztálynak nincs és nem is lehet lelkiismerete, hiszen az effajta luxus polgári létének alapjaiban támadná és ingatná meg.”²⁹ Deák pedig kimondta, hogy Goole nem metaforikus karakter, mégpedig azért nem lehet a Birling család lelkiismereteként értelmezni, mert a darab a világháború előtti romlott erkölcsű angol nagypolgárság kritikája. Jánosházy Goole karakterén kívül az előadás másik két vitatott aspektusára, a fényhatásokra és a maszkokra is kitért. Úgy vélekedett, hogy az otromba álarcok „kellemetlen, kínos, idegesítő nyűgöt jelentenek” színészeknek és nézőnek egyaránt.³⁰ Elmarasztalta ugyan a rendezőt a technikai hatáskeresők előtérbe helyezéséért, de nagyon fontos kezdeményezésnek tartotta a *Váratlan vendéget*, amelyhez hasonló kísérletező előadásokra „feltétlenül szükség van, ha azt akarjuk, hogy a kolozsvári színjátszás végre kilábaljon a múlt századvégi megrekedtségből, elmaradottságból”³¹ – írta.

A kolozsvári színház korabeli igazgatója, Tamás Gáspár,³² kétszer is megszólalt a színház nevében,³³ és megfogalmazta a professzionális, elsősorban a színpadi rendezéssel, nem pedig a dramatikus szöveggel foglalkozó színikritika igényét: „Valóban igen nagy szükség van arra, hogy a színibírálat magas elméleti szinten vesse fel színházaink művészeti problémáit, és hozzáértéssel elemezze a rendezés és játék eredményeit...”³⁴

²⁹ JÁNOSHÁZY György, „Vita a rendezővel és bírálójával”, *Utunk*, 1958. febr. 20., 8.

³⁰ Uo.

³¹ Uo.

³² Novellista, újságíró, kommunista propagandista. 1954–1959 között töltötte be a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatói tisztségét.

³³ TAMÁS Gáspár, „A színház jövő játéktílusáról van szó”, *Utunk*, 1958. márc. 13., 7; TAMÁS Gáspár, „A színpadi rendezés problémái”, *Utunk*, 1958. ápr. 17., 11.

³⁴ Uo.

A direktor megerősítette a szocialista realista színház színész- és szövegcentrikus definícióját, úgy vélte, hogy „ahol a színpadi fogások, a technikai boszorkánytáncok háttérbe szorítják az alkotó színészt, ott a költőt, az írókat száműzik a színpadról”.³⁵

Bár egy olyan korban történt, amikor a színházi kánon modellálása is a politika hatalma alá került, a *Váratlan vendég*-vita a színházi kánonalakítás műveletének fontos mozzanatává vált. Egyes résztvevői a meglévő kánon fenntartására, mások pedig óvatos megváltoztatására tettek kísérletet. A vita felhívta a figyelmet Anatol Constantin rendezésére, és megőrizte a közösség emlékezetében az előadás újító megoldásait.

Kántor Lajos „a felzárkózás kísérletének”³⁶ nevezi a Kolozsvári Magyar Színháznak az 1959–1972 közé eső időszakát, amelynek a kezdetét, szerinte éppen a *Váratlan vendég* című előadás körüli vita jelzi. Ezt a korszakot, amelyben „a modern színházi nyelv kolozsvári megteremtésének a kísérlete”³⁷ zajlott, Kántor az intézmény történetének következő, a megvalósult kísérlet periódusa felől tudta így értelmezni. És ez nem más, mint a Harag színpada nevet viselő, 1973–1984 közötti időszak, azaz „Harag György színházának kolozsvári évtizede, szinte mindaz, amit a magyar színháztörténet mint Harag rendkívüli rendezői teljesítményét számon tart.”³⁸ Anatol Constantin 1958-as kolozsvári rendezése tehát Harag színháza felől kanonizálódott. A körülötte dúló vita elindította, és felgyorsította az előadás kanonizációjának a folyamatát, amelyet aztán a rendszerváltozás után kiadott, 1994-ben megjelenő alapmű, a Kántor Lajos és Kötő József által

³⁵ Uo.

³⁶ KÁNTOR Lajos, „Színházkeresés, színházta-
lálás”, *Látó*, 11. sz. (1992): 87–96, 87.

³⁷ Uo., 90.

³⁸ Uo., 87.

írt erdélyi magyar színháztörténet³⁹ fejezett be, amely szintén a kánonképzés két eljárását alkalmazta, vagyis kiválasztotta és értelmezte a vitát, így közvetetten az alapjául szolgáló előadást is. Fontos, ugyanakkor, hogy a vitaszövegek egy olyan új, értelmezői nyelvet próbáltak megteremteni, amely lehetővé tette azoknak az előadásoknak a befogadását, amelyek nem tudtak maradéktalanul része lenni a hatalmi, szocialista-realista kánonnak.

Bibliográfia

DEÁK Tamás. „Váratlan vendég”. *Utunk*, 1958. jan. 23., 6.10.
 GYÖRGY Andrea. „Irodalom és színház és viszonyának értelmezése a korai *Utunkban*”. *Betekintő*, 3. sz. (2022): 153–160.
 JÁNOSHÁZY György. „Vita a rendezővel és bírálójával”. *Utunk*, 1958. febr. 20., 8.
 KACSIR Mária. „Priestley-felújítás a Kolozsvári Állami Magyar Színházban”. *Előre*, 1958. febr. 2., 2.

KÁLMÁN C. György. „Kis népek kánonjainak vizsgálata: Néhány módszertani megjegyzés”. *Helikon*, 3. sz. (1998): 251–260.
 KÁNTOR Lajos. „Színházkeresés, színháztalálás”. *Látó*, 11. sz. (1992): 87–96.
 KÁNTOR Lajos és KÖTŐ József. *Magyar színház Erdélyben: 1919–1992*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1994.
 NÁNAY István, szerk. *Rendezte: Harag György*. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2000.
 RAPPAPORT Ottó. „Új színjátszás Bukarestben”. *Utunk*, 1949. febr. 12., 14.
 SZABÉDI László. „Vita a rendezővel: Megjegyzések a Váratlan vendég rendezéséhez”. *Utunk*, 1958. jan. 30., 2.
 SZABÉDI László. „Miről is van szó”. *Utunk*, 1958. ápr. 17., 6–7.
 TAMÁS Gáspár. „A színház jövő játékstílusáról van szó”. *Utunk*, 1958. márc. 13., 7.
 TAMÁS Gáspár. „A színpadi rendezés problémái”. *Utunk*, 1958. ápr. 17., 11.

³⁹ KÁNTOR és KÖTŐ, *Magyar színház Erdélyben...*

Amikor a hiány formát ölt... Gondolatok a hazai Brecht-kánonról és a diákszínház egy elfeledett műfajáról

KISS GABRIELLA

„Brecht él, ez biztos. De melyik?” – teszi fel a kérdést Hans-Thies Lehmann legfontosabb Brecht-tanulmányait összegyűjtő kötetének „Előszavában”.¹ A posztdramatikus színházat 1999-ben „posztbrechti” színháznak nevező teoretikus² kétféleképpen idézi meg

¹ Hans-Thies LEHMANN, „Brecht lesen – Gesichter und Aspekte”, in Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen*, 7–30 (Berlin: Theater der Zeit, 2016), 7.

² „Ez a posztdramatikus színház leírása: a dramatikus organizmus végtagjai vagy ágai, ha csak halott anyagként is, de még mindig jelen vannak és formálják a szó mindkét értelmében »feltörő« emlék terét. A posztmodern fogalmának »poszt« előtagja is arra utal (már ahol nem csupán egyszerű blöff), hogy egy kultúra vagy művészi praxis a modernség korábban magától értetődő érvényességgel bíró horizontjából lépett elő, de ennek ellenére még mindig valamilyen módon összefügg vele – a tagadás, a hadüzenet, a felszabadítás, vagy az eltérés és annak játékos felfedezése értelmében, hogy mi lehetséges e horizonton túl. Ebben az értelemben beszélhetünk posztbrechti színházról, ami éppen hogy nem olyan színház, amelynek semmi köze Brechthez, hanem olyan, amelyet befolyásolnak a Brecht életművében a színházzal szemben megfogalmazott követelések és kérdések, de Brecht válaszait már nem tudja elfogadni.” Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 23–24.

Hellmuth Karasek 1978-as, hírhedt tézisét.³ Egyfelől 2016-ban is egyértelművé teszi: a brechti színház(elmélet) hatástörténetét a gesztikus jelhasználat politikus, illetve a tandarab koncepciójának alkalmazott színház(tudomány)i olvasata írja.⁴ Másfelől viszont immár úgy sürgeti „a másik Brecht keresését”,⁵ hogy még határozottabban jelzi a „Brecht” kanonizálásának diszkurzív és diszpozitív eredetére folyamatosan reflektáló kutatói attitűd jelentőségét.⁶ A 2027-ben elérkező oltalmi idő belátható közelsége ugyanis talán végérvényesen lehetővé teszi, hogy törlés alá kerüljön az a dichotómia, mely az epikus színház közösség-fogalmának és kritikusságának nietzschei *kontra* pártpolitikai olvasatát szervezi, és amely így vagy úgy, de mindmáig meghatározza a

³ Hellmuth KARASEK, „Brecht ist tot”, *Spiegel* 32, 9. sz. (1978): 216–217,

<https://www.spiegel.de/kultur/brecht-ist-tot-a-e718a5dd-0002-0001-0000-000040616804>

Vö. Heiner MÜLLER, „Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”, *Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute* (1980): 134–136.

⁴ Vö. Hans-Thies LEHMANN, „Lehrstück und Möglichkeitsraum”, in Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 366–380 (Berlin: Theater der Zeit, 2002).

⁵ Vö. Hans-Thies LEHMANN, „Der andere Brecht”, in LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 207–282.

⁶ Vö. Simone WINKO, „Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen”, in *Literarische Kanonbildung*, szerk. Heinz Ludwig ARNOLD, 9–24 (Text+Kritik: Sonderband, 2002).

Brecht-olvasás zsinórmértékét. Nem véletlen hát, hogy az „arcok és aspektusok” alcímet viselő írás hét „fényképet” készít a Brecht-darabok, -írások és -rendezések folyamatosan változó (színház)kulturális kontextusáról, s ennek okán hétféleképpen járja körül az alábbi tézist: „Az emberi szubjektum Brecht számára nem olyan valaki, aki *van*, hanem olyan valaki, aki *valamivé válik*. Nem a dolgok, hanem az események rendjéhez tartozik, hiszen nemcsak hogy nem bír rögzített identitással, hanem ennek okán minden pillanatban abban a helyzetben van, hogy teljesen újra kezdődjön, és váratlant, kiszámíthatatlant tegyen.”⁷

Az (újra)kezdés politikusságának ez az Alain Badiou-i módja tehát nemcsak örömet lel, hanem lehetőséget lát a kontingencia esztétikájában. Arról a kockázatvállalásról van ugyanis szó, mely egyaránt jellemzi a *Dobszó az éjszakában* anarchista, a *Neue Sachlichkeit* polgárpukkasztó, a *Koldusopera* sikerével párhuzamosan a tandarab-elméleten dolgozó és a „jövő színházának” modelljét (nagy drámái helyett) a *Rendszabályban* meglátó „katolikus Einsteint”,⁸ és „nyájassá” szelídített (vagyis érvénytelenített) a Német Demokratikus Köztársaság kultúrpolitikájának reklámarca.⁹ Az a szintén „Brecht” nevét viselő, és legalább annyira ideológiai és gazdasági, mint amennyire esztétikai és memotechnikai gyakorlat, mely úgy archiválta, hogy emlékművé merevítette (a *Spiegel* memoárját idézve „meggyilkolta”) „a reflexióra, hűvös távolságtartásra, kritikára való fogékonyságot és a hajlamot arra, hogy [egy

színházi kultúra] erőteljes (már-már fóbiává fokozódó) szkepszissel viszonyuljon az önmagát az érzelmeknek átadó nézéssel szemben”.¹⁰ S mivel a német színházi kultúra e tradicionális politikussága is „Brechtnek” köszönhető, különösen érdemes figyelmeztetnünk magunkat arra, hogy

„[...] a kánoni helyzetű művek – mivel eleve annak köszönhetik a kanonizáltságot, hogy olvasók történeti sorát képesek új esztétikai önmegértésben részesíteni – a szokásosnál jobban rá vannak utalva a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmére. Közismertségük okán ezek ugyanis fokozott mértékben vannak kitéve olyan, a szöveg közlési igényeit „elhajlító” vagy instrumentalizáló értelmezéseknek, amelyek – leggyakrabban a befogadás elvi »pluralizmusát« vagy a személyes olvasáspasztalat szuverenitását hangoztatva – irodalmon kívüli programok esztétikai ideológiáit működtetve hatolnak be az irodalomba.”¹¹

Hogyan érvényesítse „a jelentéskeletkezés ártatlanságának védelmét” a Brecht-játszás hazai történetének kutatója? Hogyan tárjuk fel az újra és újra megnézendő művek sorát előadások egy olyan hálózatában, amelyekre a *Koldusopera* speciálisan magyar: kettős ősbemutatójától kezdve igaz, hogy „különbéle rendű-rangú politikai ideológiák termékei, és annyiban mindig a [színházat] instrumentalizáló érdekeltségek megtestesítői, amennyiben könyvek, művek és szerzők kánoni rangra emelésével törekszenek – különféle küldetéstudatok jegyében – egy szélesebb kulturális nyilvánosság befolyásolására”?¹² Ho-

⁷ LEHMANN, „Brecht lesen”, 19.

⁸ Uo., 12–13

⁹ Einar SCHLEEF, „Formakánon kontra koncepció”, ford. KISS Gabriella, in *Színházi antológia*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 263–269 (Budapest: Balassi Kiadó, 2000), 263. Vö. Frank M. RADDATZ, *Brecht frißt Brecht: Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert* (Hamburg: Henschel, 2007).

¹⁰ LEHMANN, „Brecht lesen”, 25.

¹¹ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022), 251.

¹² Uo., 253.

gyan tudjuk rekonstruálni a folyamatos hatástörténeti keletkezés és múlás dinamikáját annak tudatában, hogy amivel foglalkozunk, talán túlságosan is egyértelműen „minden egyéb csak nem irodalom[-, illetve színház] tudományi probléma”?¹³ A továbbiakban ezekre a kérdésekre keressük a választ!

Veretes elméleti tézisek összefoglalása helyett induljunk ki a kánonalakító előadások azonosításától, elemzésétől és hatástörténeti jelentőségének megfogalmazásától meg nem ijedő „Philther projekt” egyik fontos módszertani felismeréséből! E szerint a rekonstrukció valódi célja „az előadás köré épülő összetett esemény feltárása, [ami a 20. század második felének magyar színház-története során] a hiányt öleli körbe”.¹⁴ A kérdés ez esetben ugyanis nem az, hogy mely előadások alkotják a Brecht-darabok és -írások olvasatainak „kulturális nyelvtanát”,¹⁵

¹³ Uo., 257.

¹⁴ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz–TMA, 2023), 439.

¹⁵ „A kulturális nyelvtanként értelmezett kánon nem csupán meghatározza azokat a kulturális műalkotásokat, amelyek megkérdőjelezhetetlen értékekkel rendelkeznek, hanem egyúttal tudást is közvetít, és megtestesíti a történelmet. A kánon így olyan rögzített hagyományként értelmeződik, amelyben bizonyos műalkotások és azok interpretációi kiválasztódnak és modellként felállítatnak. A közösség számára a kánon egyrészt megtestesíti, másrészt megőrzi a megőrzésre méltó tudást, értékrendszert, valamint értelmező szokásokat és stratégiákat. A kanonizált műalkotás így maga is autoritás, illetve magát az autoritást reprezentálja. Ezt az autoritást a kiválasztott műalkotás a hagyomány és/vagy a tekintéllyel rendelkező hatalom nyilvánítása révén nyer(het)i el. Ez viszont azzal a kitételrel jár, hogy a hatalom gyakran előírja: a kánon nem módosítható és/vagy változtatható meg, mivel az autori-

hanem az, hogy a hazai Brecht-játszás hagyományának vizsgálata során megképződő „üres hely formája [hogyan] mutat rá a roncsolt nyilvánosságszerkezetre, az ideológiai lázadásokra, a formanyelvi tévesztésekre”?¹⁶ Kit, hogyan és milyen céllal „invitál a pedagógia tereként értelmezett színházba”?¹⁷ S nem utolsó sorban hogyan értelmezi Czimer József 1980-ban megfogalmazott, kortárs horizontból diszpozitívum-kritikára is sarkaló tézisét, mely szerint a „brechti színház sorsa attól függ, milyen feladatokat tűz ki a történelem alakulása a színházak számára”?¹⁸

Nos, a színházcsinálás brechti gyakorlatának permanens és művészetalapú önkritikája felől nézve ez a hiány Magyarországon már Brecht életében is egy, az avantgárd hagyomány és a rendezői színház „üzemi titkaival” kapcsolatos problémára mutatott rá.¹⁹ Köztudott, hogy Budapesten egymást követte két *Koldusopera* bemutató. 1929 szilveszterén a Kassák-féle Munka-kör esti zártkörű rendezvényén a songok hangzottak el az

tás reprezentációjának megváltoztatása a hatalom autoritásán is változtatást eszközöl(het). Ennek az ellenkezője is előfordulhat azonban, amikor éppen az újonnan megjelenő (politikai, gazdasági, ideológiai, kulturális) hatalom írja elő a kánon megváltoztatását.” IMRE Zoltán, „Nemzeti kánon és nemzeti színház”, *Forrás* 43, 11. sz. (2011): 88–106, 89.

¹⁶ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 439.

¹⁷ Katja FRIMBERGER, „The craft of acting as a pedagogical model for living a flourishing life in a world of tensions and contradictions”, *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85, 74.

¹⁸ CZIMER József, *Színház és irodalom* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980), 312.

¹⁹ VÖ. LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 15–17.

Esplanede Szálloda nagytermében,²⁰ vagyis zenés minidramák montázsaként került pódiumszínpadra a Theater am Schiffbauerdamm sikerdarabja. 1930. szeptember 6-án a Vígszínház mutatta be *A koldus operája* című „zenés vígjátékot”, amelyben a főszerepeket a diadalútjára 1929-ben induló „színmagyar hangosfilm” sztárjai játszották:²¹ „Fékom Jónás Jeremiás, koldusvajdát” a színház buffója: Mály Gerő, „Captn Johnny, haramia-vezért” a mozivásznon sármőrje: Jávör Pál, a „gúnynevéen Pancimancinak szólított szép-lányt” (Kocsma Jennyt) pedig az énekes-táncos szubrettként szerződöttetett és szonénekesnőként ismertté vált Szilágyi Marcsa. Vagyis a berlini és bécsi bemutatót szinte azonnal követő két előadás (pontosabban a kettő közötti különbség) egyértelműen igazolta, hogy 20. század a színházi reprezentációról való gondolkodás századja, kulcsa pedig az a művészi tevékenység, mely összekapcsolja és közvetíti az ember testi és képi létezésének négy regiszterét: a szöveget, a játékot, a teret és a nyilvánosságot.²² A rendezés akkor és ott megszülető színházának [*Regietheater*] arról az ágenséről van szó, akinek szakmaiságára talán nem véletlenül épp a bécsi *Koldusopera* ébresztette rá a Kassák köréhez tartozó Nádass Józsefet:

„E sorok írója Bécsben látta a darabot és újból megérti, hogy mért nem engedik Budapestre, mint ahogy annak idején Karlheinz Martin pesti látogató-

²⁰ Vö. UNGÁR Júlia, „*Koldusopera* Magyarországon: Az 1929-es bemutatótól napjainkig”, *Színház* 20, 6. sz. (1987): 36–39; JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 143–154.

²¹ A *Csak egy kislány* című első magyar hangosfilmet, JÁVÖR Pál főszereplésével 1929-ben mutatták be (R. GAÁL Béla).

²² Alain BADIOU rendezés-definíciójára (*Le siècle*, 2005) hivatkozik LEHMANN, „Brecht le-sen”, 20.

sakor a csodálkozó rendezőnek előre megjósolta. Ez a darab így forradalmat jelent a színpadon, még ha minden társadalmi tendenciát sikerülne is kigyomlálni az itteni háziíróknak. De éppen ez utóbbi urak működésétől való félelem mégis csak azt kívántatja velem, hogy semmiféle formájában ne engedjék ide a »Dreigroschenoper«-t. Mert, ha itt, itteni színház itteni szöveggel, színészekkel, rendezővel stb. fogja előadni, úgy abból egy Királysínház operett lesz. Amitől pedig mentsen meg bennünket a cenzúra!”²³

A kőszínházi ősbemutató tehát azt példázza, hogy amit a cenzúra nem intéz el, azt megoldja az a mechanizmus, amelynek hatalmát először épp a *Háromgarasos-komplexum* írója ismert fel: az illúziószínház (ez estetben a siker vígszínházi „receptjei” alapján működő) apparátusa „mindent magába tud színháziasítani”.²⁴ Ennek csak egyik, de dramaturgiailag a *Dreigroschenoper* első (Brecht által be-

²³ NÁDASS József, „A »Dreigroschenoper«”, *Korunk* 4, 5. sz. (1929): 380–381, 381. Vö. NÁDASS József, „Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról”, *Munka* 1, 2. sz. (1928): 35–37.

²⁴ „Theater theatert alles ein.” Bertolt BRECHT, „Anmerkungen zur »Dreigroschenoper«”, in *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, szerk. Siegfried UNSELD, 90–101 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973), 90. Vö. A „magyar színház [...] híján volt mindannak, ami Brecht világszínházi jelentőségét biztosította. Népi realizmusa helyett nekünk népszínműünk volt, operái és dalos darabjai helyett operettünk, társadalomkritikája helyett bulvárszenti-mentalizmusunk, avantgardizmusa helyett semmink.” EÖRSI István, „Magánbeszéd Brechtről”, *Színház* 31, 2. sz. (1998): 1.

perelt) megfilmesítésével rokon jele,²⁵ hogy Szabolcs Ernő rendezésében „egy vásári énekes” helyett a „Színházigazgató” éneklie az akkor már slágernek számító rigmust Bicska Maxiról. Ez a látszólag csak a kor legsikeresebb dal- és sanzonszöveg-írójának, Heltai Jenőnek a műfordítói szabadosságát igazoló megoldás egyfelől egyértelművé teszi, hogy amit látunk, csak re-prezentálja a valóságot. Másfelől mintegy deklarálja, hogy a színházi szituáció kerete ez esetben nem historizált (vagyis szociológiai, mint Brecht-nél), hanem hatalmi (vagyis jogi és gazdasági, mint a profitorientált színházi üzemben). Míg a Theater am Schiffbauerdamm „Morritatsänger”-e 1928-ban 17–18. századi kép-mutogatóként meséli el a vérfürdőről szóló történetet, addig a Vígszínházban bonviván-ná váló Színházigazgató azt az 1830-ban öröknek tűnő diszpozitívumot testesíti meg, melynek soha nem áll érdekében számot vetni azzal, hogy a „színház” („teátrum”) „szánhíz” („táetrum”) is lehet.²⁶ Ez esetben ugyanis bele kellene gondolnia annak a – *Sárgarézvásár* első borítékjában olvasható – tézisnek a következményeibe, mely szerint a brechti színházcsinálással „a tudomány keveset nyer, a színház viszont sokat veszít”.²⁷ A nagy gazdasági világválság (1929–1933) éveiben csődbe megy, az ún. kulturális blokkád (1949–1956) évei után pedig búcsút

²⁵ Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színház nevető arca: Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi Kiadó, 2011), 192–204.

²⁶ A „Theater”-től elkülönülő „Theater” szó esetében Boronkay Soma fordítása eltér Vajda György Mihályétól. Vö. Bertolt BRECHT, „A sárgarézvásárból”, ford. VAJDA GYÖRGY Mihály, in Bertolt BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 261–402 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969); Bertolt BRECHT, *A sárgarézvásár: 1939–1941 közötti szövegek*, ford. BORONKAY Soma (Budapest: Balassi Kiadó, SZFE, 2013).

²⁷ BRECHT, *A sárgarézvásár*, 9.

mondhat annak a „támogatott” státuszának, mely a „koncentrált [ily módon explicit hatalmi konstrukcióvá váló] stílusegység” intézményre, előadásra és recepcióra nézve egyaránt kötelező megvalósításától függött.²⁸

Mindez azért fontos, mert a Brecht-darabok színrevitelének hivatalos kánonját Magyarországon az ötvenes-hatvanas években az „első nyilvánosság” játékosai: Gellért Endre, Pártos Géza és Major Tamás teremtik meg. A *Jó embert keresünk* (1957), a *Courage mama* (1958) és a *Galilei élete* (1962) olyan ún. „irányt jelző” előadások lesznek,²⁹ amelyek a dialektikus színház „Duna hullámaiban megfűrösztött” hagyománya szempontjából válnak paradigmaticussá, mi több: elsővé.³⁰ Fantomrealizmusuk fantomreferenciája ezekben az években nem lehetett más, mint az a „Brecht-fotó”, mely a Német Demokratikus Köztársaság „költőfejedelmét” és különleges exporttermékét ábrázolja.³¹ Egy olyan színórmérték, melynek hullaszagára a *Spiegel* is csak 1978. február 27-én hívta fel a figyelmet. A már említett esszé ugyanis okkal és joggal mutat rá, hogy „Brecht haláláért” el-

²⁸ Major Tamást idézi JÁKFA LVI, *A valóság szenvedélye*, 23.

²⁹ „A hagyomány az újraértelmezés folyamata. Minden hagyomány elbeszélés, s ez teszi érthetővé, hogy irodalomtörténetet csakis irányt jelző művek kiemelésével lehet írni.” SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „Utószó”, in *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, szerk. Paul RICOEUR, 413–424 (Budapest: Osiris Kiadó, 1999), 417.

³⁰ A Szinetár Miklós rendezte *Koldusopera* (1958) operettes világát követő Ádám Ottó-rendezés (1965) firenzei vendéggjátéka alkalmával az olasz kritika *A Duna hullámaiban megfűrösztött Brecht-szövegek* címmel számolt be. Vö. MOLNÁR GÁL Péter, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.

³¹ LEHMANN, „Brecht lesen”, 13.

sősorban azok az intézmények (az örökösök és az állami illetve városi színházak) a felelősök, amelyek ellehetetlenítették az életművel folytatandó vitát, a rendezéseket megfosztották az élő impulzusoktól, s így a hatvanas-hetvenes évek német nyelvű színpadjain „Brecht darabjai leginkább azt az apparátust reprezentálják, amelyet egykor megíngattak”.³² Kár lenne hát tagadni, hogy a Nemzeti Színház és Madách Színház három ősbemutatójának hatástörténetét az a folyamat is írja, melynek során hazánkban a 20. század egyik legmeghatározóbb „esztétikai gyűjtőbombájából” újra és újra „habcsók” lesz.³³ Ugyanakkor a kánonkutatásnak az a *common sense*-e, mely szerint „olvasni annyit jelent, mint megtagadni olyan kánonokat, amelyet elődeink alakítottak ki”,³⁴ hasznunkra lehet abban, hogy e három előadást is önmaguk ellenében olvassuk. Vagyis ne a dramaturgiai olvasat Brecht holttestét mumifikáló didaxisára („márpedig a föld csak azért is a nap körül forog, a háború rossz dolog, az éhség nem a legjobb szakács”),³⁵ hanem azokra a rendezői döntésekre összpontosítsunk, amelyek arra mutatnak rá, hogyan segített „Brecht” a támogatott színházi kultúra homogén világán belül „más”-nak lenni!

Ebből a szempontból sem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy az 1957-es és 1958-as bemutató színházkulturális kontextusának egyik legfőbb eleme Brecht ismeretlensége.³⁶ A Nemzeti Színház előadásának eseté-

³² KARASEK, „Brecht is tot”, 216.

³³ MOLNÁR GÁL, „Koldusopera, avagy”, 112.

³⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Irodalmi kánonok* (Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998), 194.

³⁵ KARASEK, „Brecht is tot”, 217.

³⁶ A magyar közönség a bemutatók évében olvashatta először a drámák azonnal kanonizálódó magyar fordításait. BRECHT összes drámájának megjelentetésére 1964-ben kerül sor, a *Színházi tanulmányok* 1969-ben, UNGVÁRI Tamás *Brecht színházi forradalma* című orientáció értékű munkája pedig 1978-

ben a kritika azt üdvözli, hogy az ország első színháza végre megtörte az epikus színház iránti „közömbösséget”.³⁷ A Madách Színház produkciója kapcsán viszont az bír hírértékel, hogy Pártos Géza „a berlini Brecht-színház [...] még Brecht beállította és szervezte előadását vette alapul, és azt kísérelte meg [...] színpadra átültetni”.³⁸ Tehát míg 1957-ben az vált kánonalakító gesztussá, hogy a darabválasztás megtörte a Brechtet övező, „odáig a Nemzeti Színházban és általában a kommunista hivatalos állásfoglalásokban” érzékelhető tabut,³⁹ addig 1958-ban az vált kérdéssé, hogy milyen a hiteles és sikeres, de „kissé déliebb, bár északi gyökerű természetünkhöz” igazított Brecht-előadás.⁴⁰ Másik hasonlóság, hogy mindkét rendezés egy-egy meghatározó külföldi út szakmai tapasztalatait őrzi. Gellért Endre 1956 kora tavaszán két hónapra Kínába utazott, és a távol-keleti színházi hagyomány „a szavakon túli érzélem lehetséges teatralizálásával”, illetve „az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret megingásával” szembesítette.⁴¹ Pártos Géza és Kiss Manyi 1956 szeptemberétől decemberig a Berliner Ensemble vendégszeretétet

ban jelenik meg a Magvető, illetve az Akadémiai Kiadónál.

³⁷ „Hazánkban hosszú évek óta váratott magára Brecht művészetének széleskörű megismertetése. A közömbösséget most végre örvendetesen törte meg a Katona József Színház *Jó embert keresünk* című bemutatója. E darab Brecht legjobb s művészetére legjellemzőbb színjátékai közül való.” KEMÉNY György, „Bertolt Brecht: *Jó embert keresünk*”, *Népszabadság*, 1957. ápr. 18., 4.

³⁸ Sós Endre, „Két színházi bemutató”, *Magyar Nemzet*, 1958. jan. 26., 17.

³⁹ CZIMER József, *Átszállás ugyanarra a vonatra* (Budapest: Printself, 1996), 233.

⁴⁰ POSSONYI László, „Színházi örjárat”, *Vigilia* 23, 3. sz. (1958): 177–179, 177.

⁴¹ JÁKFAI, *A valóság szenvedélye*, 175–175.

élvezték, vagyis saját szemükkel és „kötelezően ajánlott” mintaként tanulmányozták a *Mutter Courage und ihre Kinder* Deutsches Theater-beli rendezésének 1951-es felújítását, mely 1954-ben elnyerte a párizsi Festival International d'Art Dramatique nagydíját. Vagyis és végső soron mindkét előadásnak a valóság illúzióját kisiklató gesztikus játékmód felmutatása és „domesztifikálása” volt a tétje. Mindezt akkor, amikor Gellért Endre emlékezetében még élénken élhetett a Major Tamás rendezte *Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak* 1953-as felújítása kapcsán kibontakozó, és a formalizmus elleni harc fontos állomását jelentő „harsányság vita”.⁴² S akkor, amikor az 1951-ben a magyar színházak államosításának, illetve szovjet mintára történő centralizációjának részeként létrehozott Madách Színháznak úgy kellett megakadályoznia egy Major-féle hatalmi konstrukció létrejöttét,⁴³ hogy parancsszóra a Nemzeti Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza alternatívájává, a főváros egyik vezető társulatává kellett válnia.⁴⁴

Vagyis a kultúrpolitikai helyzet a Nemzeti és a Madách főrendezője számára is előírja,

⁴² „A »harsány stílus«, amely újabban egész vígjátéki, sőt színpadi kritikai stílusunkon kezd elhatalmasodni, lényegében az eszmei mondanivaló hiányos vagy hibás elemzéséből ered: mivel az előadás résztvevői nem látják a művet minden részletében megnyilatkozni, kénytelenek nemegyszer póteszközkhöz fordulni: a »harsány« stílushoz, az öncélú játékhoz a közönség megnevettetésére.” NAGY Péter írását („Mi a baj klasszikus előadásainkkal?”, *Csillag*, 4. sz. [1954]) idézi MOLNÁR GÁL Péter, *Emlékpróba* (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977), 296.

⁴³ LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina Kiadó, OSzMI, 2017), 69.

⁴⁴ HORVAI Istvánt idézi SZÉKELY György, „Bevezető”, in *Madách Színház 1951–1976*, szerk. ALPÁR Ágnes, 5–26 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976), 6.

hogyan milyen szempontból tegyenek „adapálható játékkeretté” az ideológiailag önmagában is terhelt és még nem feltétlenül támogatott epikus színház egy-egy élő klasszikusát.⁴⁵ Az adaptáció módja, produktivitása és hatástörténete viszont már a rendezésen múlik! Gellért Endre számára a *Jó embert keresünk* arra ad lehetőséget, hogy a formalizmus-kritika és a „vacak kis igazságok” (sztanyiszlavszkiji) technikájának szovjetizálása ellenében enyhítse „a mindenféle igaz, őszinte teatralitástól való rettegést”.⁴⁶ Megtartja a kínai környezetet, és „a gyakran festői hatást elérő” díszlet megtervezésének feladatát a szintén hosszabb időt Kínában töltött grafikus-karikatúristának, Toncz Tibornak adja.⁴⁷ Ugyanakkor gondoskodik arról, hogy a jelmez- és maszkhasználatot is jellemző „kínaizálás” ne elidegenítő effektusként, hanem egy, a történelmi realizmus jegyében megképződő illúziót teremtsen.⁴⁸ S ebben a „megrázó emberi tragédiák” érzelmi töltetét felhangosító, kamaraszínházi (tehát intimebb) atmoszférában a lélektani realista játékmódra lehetőséget adó színpadi szituációk születnek.⁴⁹ Az ősz Gózon Gyula riadt, töpörödött arcú öregemberként játsz-

⁴⁵ VÖ. JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 76–89.

⁴⁶ GELLÉRT Endrét idézi JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 163.

⁴⁷ HALASI Mária, „Jó embert keresünk”, *Nők Lapja*, 1957. ápr. 11., 12.

⁴⁸ ABLONCZY László szerint pl. „a Gyémántpatak kisasszony-féle mesejátékos színház” egzotikus illúzióját keltette. „Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre”, 2. rész, hozzáférés: 2024.08.06.,

http://www.magyarszemle.hu/cikk/20141217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz

⁴⁹ SZILÁDI János, „A példázat újratemtése”, *Színház* 5, 4. sz. (1972): 10–13, 10.

sza a vízárust,⁵⁰ a nézők emlékezetében a *Pygmalion* Lizzijeként (1953), az *Úri muri* Rozikájaként (1954) és a *Dózsa* parasztlányaként (1955) élő Mészáros Ági pedig „bámulatos tisztasággal bontja ki az utcalány jellemét: az éjszaka szomorúan szép elesettségében is emberi alakját”.⁵¹

A *Couragemodell 1949* követésére elkötelezett Pártos Géza viszont a Brecht egyik „gyilkosának” is tartott modellkönyvek eredeti célját tudja megszólaltatni.⁵² A Berliner Ensemble alapítója ugyanis a német színházat „velelégig rohadt állapota” okán tulajdonított olyan szerepet ezeknek a dokumentumoknak, mint „a technikában és a tudományban a vívmányok, a standard átvétele”.⁵³ A kortárs drámabemutatónak számító *Courage mamának* ugyanaz volt a jelentősége, mint a Madách Színház első Shakespeare-bemutatójának, a szintén Pártos Géza rendezte 1953-as *Romeo és Júliának*.⁵⁴ igazolnia kellett, hogy egy ideológiai döntés eredményeként és a szocialista realizmus valóságépítő praxisa révén létrejött „ellen-

⁵⁰ G.T., „Elsőrendű istenek nyomában – a Kátana József Színház színpadán”, *Népakarat*, 1957. márc. 29., 17.

⁵¹ DEMETER Imre, „Bertolt Brecht felfedezése”, *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 12; KEMÉNY, „Bertolt Brecht”, 4.

⁵² Bertolt BRECHT, *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Text. Aufführung. Anmerkungen* (Berlin: Henschel Verlag, 1958).

⁵³ Jan KNOPF és Joachim LUCCHESI, „Couragemodell 1949”, in *Brecht-Handbuch: Schriften, Journale, Briefe*, szerk. Jan KNOPF, 342–348 (Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag, 2003), 345.

⁵⁴ „A premiernek a szokásosnál is izgatottabb légköréhez az is hozzájárult, hogy a híres klasszikusok bemutatása addig a Nemzeti privilégiumának számított. Ugyanígyen rendhagyó esemény volt később a Madáchban a *Hamlet* és a *Tragédia* színrehozatala is.” LENGYEL, *Kortársuk*, 149–150.

Nemzetiben” terv- és mintaszerűen folyik a termelés, amihez versenyképes repertoárt és „egy, a Nemzetitől elütő stílusú” színházi rendezői irányzatot kellett kialakítani.⁵⁵ Az „igazi nehézségek a klasszikus művek [eleddig a Nemzeti privilégiumának tekintett] előadásának előkészítésénél jelentkeztek. Nem mintha nem kitűnő színészek kezébe kerültek volna a szerepek. De [...] különböző színházakból érkezett, más-más hangvételel felnőtt színészek kerültek az együttesbe”.⁵⁶ Ily módon az az elvárás, mely szerint „a színész Brecht színházában állandó böjtre és önkorlátozásra van ítélve, mivel szerepe nem az átélés, hanem a bemutatás”,⁵⁷ végső soron feltérképezte a társulat színházi állapotát. Az attitűdök megmutatásához szükséges „takarékoság” és az ismerős színházi eszközök „gesztikus bekeretezése” mint elvárás lakmuspapírként mutatta fel, milyen színházi hagyományok milyen erősségeit és gyengeségeit lehete felhasználni a társulatépítés során, és milyen színházi kísérleteket (nagy szerepeket és szerepköröket) kell a színészeknek önmaguktól eltávolítani. Így a táborig pap szerepét (Újlaky László) a régi és újabb Nemzeti Színház, *Courage mamát* (Kiss Manyi) és néma Katát (Ilosvay Katalin) a régi Vígszínház, *Eilifet* (Mensáros László) a Művész Színház stílusa vitte színre. Yvettként Andaházy Margit a vidéki színház női intrikusának szerepkörét, Basilides Zoltán pedig az operaénekesi képzettségű prózai színészben rejlő lehetőségeket keretezte be. Az előadás egyértelmű felfedezettje, a gene-

⁵⁵ SZÉKELY, „Bevezető”, 6.

⁵⁶ Uo., 7.

⁵⁷ „A következő próba időpontját kijelölve, Brecht azt mondta a színészeinek: Nüchtern! Éhgyomorral! Ne maszatozzátok össze, ne töltsétek fel magukat, ne legyenek ihletettek, gyengédek, tetszetősek; legyenek szárazak, éhezők.” Roland BARTHES, *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Typotex, 2016), 156.

rációk számára origóvá váló néma Katát (majd Kurázsit és Grusét) alakító Psota Irén pedig azt a tudást demonstrálta, melyet a főiskolán frissen végzettek birtokoltak.⁵⁸ Vagyis az elidegenítés a Madáchban „de-realizációként” működött,⁵⁹ csak nem az adott figurát, hanem színházi és szerepformáló hagyományokat tett konstrukcióként idézőjelbe.

Ez is az oka annak, hogy Pártos Géza rendezését követően Brecht hamarabb és másképp lett a Madách „házszerzője”,⁶⁰ mint a

⁵⁸ Vö. „A régi és újabb Nemzeti Színház stílusát hozta Timár József, Uray Tivadar, Újlaky László, Ladányi Ferenc, majd Gábor Miklós; a vígszínházi stíluson iskolázódott Lázár Mária és Tolnay Klári; a Művész Színházból került át Darvas Iván, Pécsi Sándor, Bárdy György, Sennyei Vera; és olyan új főiskolát végzettek jelentettek megint csak külön szint, akik a felszabadulás utáni első népi hullámban kerütek felszínre: Horváth Teri és Soós Imre.” SZÉKELY, „Bevezető”, 7.

⁵⁹ Patricia DORVAL, „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”, *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.

⁶⁰ A gyermekeit vesztett *Courage mamát* (1958) a „szolgája” nélküli *Puntila* (1959), a jelenlegi épület első, nagyszínpadi előadása, a *Kaukázusi krétakör* (1961), a „zenés vígjátékként” megrendezett *Svejk a második világháborúban* (1962), Pártos második és utolsó Brecht-rendezése, a *Simone Machard látomásai* (1963), az *Őnök kérték* műsorában mindmáig népszerű *Koldusopera* (1965), végül a *Courage mama* emlékezetét Psota Irén alakításán keresztül is hordozó *Kurázs mama és gyermekei* (1973) követte. Tünetértékű, hogy a sort Kerényi Imre két produkciója: a háromfelvonásos színpadi összeállítás, az *Én, Bertolt Brecht* (1975) és a „songopera” helyett songmusicalként megrendezett *Mahagonny tündöklése és bukása* (1978) zárta le, amelyben özvegy Hocinesze Leokádia szerepét Psota Irén játszotta.

Nemzetinek, ahol a *Galilei élete* nemcsak a dráma magyarországi ősbemutatója, hanem Major Tamás Brecht-ciklusának első darabja is volt.⁶¹ Vagyis (Gellért Endréhez hasonló módon) ismét egy művészi öndefiníció során vált ürüggyé „szegény B.B.”⁶² 1962-ben már csak az egykori vitát kiváltó rendező számára lehetett élő probléma a már említett „harsányság-vita”, mely akkor és ott azt a kérdést vetette fel, miért oly idegen a színházi/színészi absztrakció, a színházi reprezentáció felmutatott megcsináltsága nemcsak a szocialista realizmustól, hanem az épp ezekben az évtizedekben kiépülő kisrealista hagyománytól.⁶³ A *Színházi tanulmányok* szerkesztője és a Lukács–Brecht vitára fókuszáló, illetve a „mitosz, az üres pszichológizálás fe-

⁶¹ *A vágóhidak Szent Johannája*, Nemzeti Színház, 1968; *A szecsuanai jólélek*, Nemzeti Színház, 1972.

⁶² Vö. Kiss Gabriella, „Lakhatatlan világ”, in *Nemzeti színháztörténet. Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 80–85 (Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2022).

⁶³ Koltai Tamás szerint vita azt tette egyértelművé, hogy 1949 után és a formalizmus elleni harc következtében „a művészeti élet nem vált nyitottá a gyakran baloldali, sőt esetenként marxista ideológiát követő avantgárd irányzatok – a színházművészetben, mondjuk, Mejerhold vagy Bertolt Brecht elmélete és gyakorlata – iránt, hanem éppen hogy beszűkült, egyoldalúan, stíluskategóriaként abszolutizálta a realizmus fogalmát.” KOLTAI Tamás, *Major Tamás* (Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986), 9. Vö. „Ma már gyerekesnek, nevetségesnek hatnak azok a viták, amelyeket egy-két évvel ezelőtt folytattunk a »harsányság fokáról«, a »profilról«, miközben lényegében nem volt számba vehető különbség a színházak stílusában.” NY.A., „Beszélgetés Horvai Istvánnal az újról és merésről”, *Színház és Mozi*, 1956. szept. 15., 10.

lé” visszalépő totális színházat kritizáló, bevezető tanulmány írója,⁶⁴ Major Tamás „előbb a cirkusz eszközeinek elidegenítő hatásával, majd Brecht harcos képviselével küzdött a patetikus, hazug, régimódi színjátszás, tulajdonképpen a saját ’56 előtti sematikus rendezései ellen is”.⁶⁵ Ugyanakkor, ahogy Pártos Géza számára Helene Weigel „kemény, szálkás, erősen intellektuális szerepformálása”,⁶⁶ Major számára Ernst Busch „tanúvallomásszerű” alakítása bizonyult pozitív elrugaszkodási pontnak.⁶⁷ Vagyis egy ideáltipikus játék tette megfoghatóvá a hűvös, de mégis érzelmes játékmód célképzését, és ez a konkrét tapasztalat sarkallta a színészi munka másságának alapos tanulmányozására, annak hazai applikálására.⁶⁸ S

⁶⁴ MAJOR Tamás, „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”, in BRECHT, *Színházi tanulmányok*, 11–38, 37.

⁶⁵ LENGYEL, *Kortársuk*, 65.

⁶⁶ Uo., 151.

⁶⁷ „A darab főszereplője, a nagyszerű Ernst Busch, mintegy tanúvallomást tett Galileiről. Életének eseményeit precízen idézte fel. Úgy éreztem az ilyen színjátszás nagyobb felelősséget ró a színészre, mint a szevedélyes vagy retorikus szavalás.” MAJOR, „Bertolt Brecht és hatása...”, 14.

⁶⁸ Vö. „Azt kérdezed, mitől hős Galilei? [...] Attól hős, hogy egy elhibázott életpálya után van ereje és tehetsége ahhoz, hogy az utolsó felvonásban is megcsillogtassa szinte fantasztikus rendszerező és gondolkodó képességét, sommázza tudósi világnézetét és tapasztalatait, a legnehezebb ponton, az igazi és mély önbírálat fokán, mint emberi nagyság jelentkezik nála az a tulajdonság, hogy önmagát is mit tudománya tárgyát nézze és vizsgálja, és büszkén visszautasítsa logikai érvekkel azt az aranyhidat, amelyet egyébként el is fogadhatna, amelyet Andrea épít számára: joga volt tanításait megtagadni, hiszen egy új művet tudott így még alkotni. [...] Az egész figurával kapcsolatban el-

ennek sikerét esetében az is segítette, hogy a Brecht rendezte *Galilei élete* első ötven próbája az életmű „legkonzervatívabb” rendezésének, *A kaukázusi krétakörnek* a jegyében zajlott. A „színészi alakítások alapelemévé [vált] úgynevezett társadalmi pszichológiára támaszkodó színjátszás” természetesen nem jelentette akció és dikció dialektikus viszonyának „vissza-arisztotelészesítését”.⁶⁹ Ugyanakkor az a technika, ahogy Brecht „az epikus eljárásokat láthatatlanná csiszolta, és [...] fokozottan esztétikai élvezetet próbált kiváltani a nézőben”,⁷⁰ adaptálhatóbbnak, kevésbé idegennek mutatta a kísérletet.

Kijelenthetjük tehát, hogy mindhárom rendezés körbe öleli azt a hiányt, amelyet az öröknek hitt formák és diszpozitívumok megváltoztatására irányuló brechti pedagógia színészeinkre gyakorolt hatása tesz láthatóvá. Mindhárom rendező és mindhárom rendezés „Brechttel” próbálta meg felrobbantani azokat a színészi kísérteteket (nagy szerepeket, szerepköröket, modorosságá váló skatulyákat), melyek megkövesedése az illúziószínház profi apparátusának – legkétszörösebb a Katona József Színház megalapításakor láthatóvá vált – velejárója. S a darabválasztásnak ez az adott színész pályáját és kondícióját tekintve fontos színészpédagógiai funkciója a magyar színháztörténetben a színészek továbbképzésének és szupervíziójának egyik útját fogja jelenteni. Erre lesz majd példa Major Tamás munkája Törőcsik Marival, illetve Zsótér Sándor munkája Böröcsök Enikővel, Venczel Verával, Kerekes Év-

mondhatjuk: legfőbb hősi tulajdonsága a szikrázó érvelni tudás. MAJOR Tamás, „Levelei Bessenyei Ferenchez”, *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387, 383–384.

⁶⁹ Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht: A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 57.

⁷⁰ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 198.

val, Trill Zsolttal és egyetemi színészosztályaival.⁷¹ S ellenpéldája lesz Kiss Manyi Madách Színház-beli pályája, akit ugyan a brechti dramaturgia ellenálló ereje hatására tekint a szakma vérbeli és sokoldalú prózai színésznőnek, ám „Thália legrakoncátlanabb tündérét”⁷² innentől kezdve csak anya szerepkörben láthatjuk viszont.⁷³ Mert a Kádár-rendszer támogatott színházaiban szinte csak a darabválasztás és az egyéni színészi teljesítmények révén (vagyis a dramatikus-logocentrikus – ellenőrizhető és fogyasztható – működési mód keretein belül) lehetett „másnak” lenni.⁷⁴

Ezért fontos feltenni az alábbi, hazai színháztörténetírásunkból fájoan hiányzó kérdést: Ha igaz az, hogy „aligha van még egy nemzet Európában, amelynek színháztörténete oly nagyon kötődne a diákszínját-

⁷¹ Vö. Kiss, *A magyar színház nevető arca*, 161–186.

⁷² SZEBENI Zsuzsa, *Thália legrakoncátlanabb tündére* (Budapest: OSzMI, 2011)

⁷³ Pl. Anya és Kornél (*Vőlegény*, 1960), Evermódné és Róza (*Boldogtalanok*, 1963), Célia Peachum és Polly (*Koldusopera*, 1965), Yerma és a Jókedvű öregasszony (*Yerma*, 1965), illetve olyan egyéni alakítások, mint Vinczéné (*Oszlopos Simeon*, 1967) vagy Bodnárné (*Bodnárné*, 1971).

⁷⁴ „Horvai igazgatásának sok érdeme volt, elsősorban a változatos, jó műsor. A Nemzetihez vagy a többi színházhoz képest kevesebb és valamivel érdekesebb propaganda darabot adtak elő.” LENGYEL, *Kortársuk*, 71; „Röviden már történt említés arról a jellegzetes vonulatról, amelyet a színház műsorán a huszadik század első felének drámairomdalma alkot. Most azért is kell részletesebben szólni erről a konok-következetes tendenciáról, mert színházi életünk bizonyos alapvető elvi kérdéseivel függ össze ez a műsorpolitikai döntéssorozat.” SZÉKELY, „Bevezető”, 15.

száshoz, mint a miénk”,⁷⁵ akkor miért hiányzik a hatvanas-hetvenes évek alternatív szcénájának az a historiográfiája, mely „a másik Brechtnek” az önmagát az edukáció és az andragógia intézményeiben megújító színházi nyelvre gyakorolt hatását keresi? S ha elfogadjuk, hogy „a kánonok a jelen metaforái”,⁷⁶ a „jelen” pedig olyan kronotoposz, melynek koordinátáit a tandarab brechti koncepciójának hatástörténete (a kollaboratív munkaformák heterarchiája, a kontingencia dramaturgiája és a részvételiség kritikus-sága) jelöli ki,⁷⁷ akkor érdemes figyelmünket egy teoretizáltsága ellenére feledésbe merült műfajcsoportra: a pódiumi színjátéktípusokra irányítani.

A hatvanas évek „műkedvelő színjátszásában (beleértendők az irodalmi színpadi csoportok is)” paradigmátikus fordulatot jelentő „népművelési forma” annak köszönhetette létrejöttét, hogy elhatárolódott, de legalábbis tudatosan „nem utánozta a hivatásos színházak műsorát és játékstílusát”.⁷⁸ 1971-ben megfogalmazódott öndefiníciójának ugyanúgy része a diszpozitívum-kritika,

⁷⁵ NÁNY István, „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”, in *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, szerk. ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222 (Budapest: OFI, 2016), 217.

⁷⁶ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”, *Literatura* 18, 1. sz. (1992): 119–133, 132.

⁷⁷ Vö. Kiss Gabriella, „Con-vivere! Gondolatok a »részvétel korának« színházáról”, in *Színházpedagógiai körkép*, szerk. Kiss Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 141–167 (Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024).

⁷⁸ DEBRECZENI Tibor és RENCZ Antal, *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája* (Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971), 11–10.

mint 1931-ben a *Koldusopera-pernek*,⁷⁹ 1975-ben a Szegedi Egyetemi Színpad „saját színház” modelljének,⁸⁰ az ezredfordulón pedig az alkalmazott színház diszkurzusának.⁸¹ Az önmagukat a társadalmi intervenció okán is művészetpedagógiának tekintő tevékenységi formák közös felismerése ugyanis az az elméletileg csak a 2010-es években reflektált tézis, mely szerint „mind a cselekvők fellépésének, mind pedig a történések bemutatásá-

⁷⁹ Bertolt BRECHT, A »Koldusopera-per«, ford. SÓS Endre, in Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetéről*, 94–148 (Budapest: Kosuth Kiadó, 1970), 107.

⁸⁰ ⁸⁰ „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 István, „Néhány tartalmi és formai szempont a »saját színház« modell kialakításához”, in HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs, „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 207–214, 208, hozzáférés: 2024.08.05,

https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf

⁸¹ Az „egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásukkal társadalmi változást” elérni kívánó alkalmazott színház definícióját lásd Matthias WARSTATT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI, „Applied Theatre: Theater der Intervention”, in *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerk. Matthias WARSTATT et al., 6–27 (Berlin: Theater der Zeit, 2015).

nak esetében az előadói gyakorlat szabályairól, azaz konvencióiról van szó, de nem az előadás lényegi ismérveiről”.⁸² Nos, a nézés legitim tereként értett színház határainak brechti átrendezése éppen azzal/akkor politizál, hogy/ha – mivel fokozza a teatralitás észlelhetőségét – megingatja annak a színházi *apparátus*nak a hatalmát, amely annál erőteljesebben hat, minél intenzívebben tartja fenn a valóság közvetlen megtapasztalhatóságának illúzióját.⁸³ Vagyis *sui generis* a polgári illúziószínházként intézményesült mediális diszpozitívumon kívülre helyezi magát. Ahogy teszi ezt az a színjátéktípus is, melynek nevében a sajátosságát értelmező „pódium” szó egyszerre jelenti a játék terét (az elképzelhető legkisebb és legszegényebb, semmiképp sem nagyszínpadi, de mindenképp „kiemelt helyet”⁸⁴) és a „korszerű kísérletezéssel” egyenértékű „agitáció eszközt”.⁸⁵ S amely így írja körül „sajátos és fontos, semmi mással nem pótolható” funk-

⁸² André EIERMANN, „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”, ford. KERÉKES Amália, in *Kortárs táncelméletek*, 141–171 (Budapest: Kijárat Kiadó, 2013), 143.

⁸³ Ralf SIMON, „Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß)”, in *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, szerk. Erika FISCHER-LICHTE, 252–280 (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), 258.

⁸⁴ „A szcenikus folyamatok játék-jellegűek, amit kiemeltségük (Hervorhebung) speciális módja idéz elő és az, hogy következményeik mérsékeltek (Konsequenzverminderung).” Andreas KOTTE, *Bevezetés a színháztudományba*, ford. Edit KOTTE (Budapest: Balassi Kiadó, 2015), 15.

⁸⁵ DEBRECZENI Tibor, *Egy amatőr emlékezése 1966–1978* (Budapest: Országos Köz művelődési Központ, 1989), 102.

cióját egyfelől a népművelésben, másfelől a színházművészetben.⁸⁶

„1. Olyan közönséghez is eljuttatja az élő színi művészetet – kis településekre, művészi ismeretekben alapfokon álló nézőkhöz – ahová másként az el nem jut.

2. Olyan helyeken – pódiumokon, klubban, piacon stb. – is képes színjátékot produkálni, ahol a hivatásos művészet színházcentrikussága miatt már nem.

3. Olyan differenciált nyelven és formában végzi a közvetítést – szerkesztett műsor, pódiumjáték, irodalmi oratórium –, mely már a kőszínházaktól eltérően sajátja.

4. Olyan nevelő szándékú játékfunkciót mondhat magáénak, melynek feladata – az általános népművelési célokon túl – a korszerű színházi látásmód kialakítása, tehát a modern hivatásos színház segítése.

5. Olyan emberek végzik a művészi közvetítést, akik miközben másokra hatnak, önmagukat is formálják, művelik.

6. Olyan társas játékot teremt, mely egy kis közönségen belül lehetővé teszi, hogy a minden emberben különböző mértékben meglévő művészi hajlam kiteljesedjék, ne csak a néző esztétikai élményében, de a művészet gyakorlatában, alkotó művelésében is.”⁸⁷

A legitimáció értékű öndefiníció tehát egyfelől a társadalmi hasznosság (a piac), másfelől az alkotás és befogadás módja (az esztétikum) felől történik. Vagyis a színházcsinálást olyan, a színház mint művészeti intézmény adott (akkor és ott öröknek hitt) keretein kívül létrejövő, funkcionálisan meghatározott gyakorlatnak tekinti, mely speciális esztéti-

⁸⁶ DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színjáték-típusok*, 11.

⁸⁷ Uo.

kumának köszönhetően képes csoportok, egyének és/vagy közösségek életében, illetve színházi ízlésében változást elérni.⁸⁸ S mivel a színházi szituáció ez esetben egy „lát-hatatlan” (Rancière) világok számára koncipiált, kollektív gesztus, amelynek egyik legfőbb keretfeltétele a játékban való részvétel, alterál „az igazságok előállításának [hivatalos: szocialista realista] eszközeivel”.⁸⁹

Fontos hangsúlyozni, hogy a pódiumjáték mint színjátéktípus több szállal is kötődik ahhoz a Népművelési Intézethez és azokhoz az országos vagy országos jellegű találkozókhoz, fesztiválokhoz, amelyek egy alapvetően „nem műkedveléspárti” művelődéspolitika által megtűrtve képviselnek egy speciális politikai direktívát és esztétikai akaratot.⁹⁰

⁸⁸ Vö. CZIBOLY Ádám, szerk., *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* (Budapest: InSite Drama, 2017), 154.

⁸⁹ Alain BODIU *A század* című művét (2010) idézi JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 15.

⁹⁰ „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 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–

Az alkotócsoporthoz abban és annyiban mások, mint a hivatásos színház mellett illetve szemben, amatőr körülmények között létező együttesek „[művész]színházszerűen működő elitje”,⁹¹ hogy soha nem hoztak létre „professzionista színvonalú produkciókat”, és soha nem játszottak „saját helyiségükben rendszeresen, színházszerűen”. Ugyanakkor „e csoportok legtöbbször [is] élt az amatőrizmus kínálta előnyökkel, a szabadabb mozgástérrel, és a társadalomban meglévő problémákról próbált szólni élesen, pontosan. [...] Ez a színház [is] a fiatalok színháza volt, s ez [is] irritálta a hivatalosságot, a színházit is, meg a politikait is.”⁹² De mivel tevékenységükre nem a kádári konszolidáció andragógiai programjának fókuszában álló intézmények, hanem a köznevelés és azon belül is a diákszínház adott jogot (vagyis alapvetően kiskorúak edukációjának részét képező színházszerű eseményekről volt szó), láthatóságuk, kutathatóságuk, majd kanonizációjuk attól függ, hogyan válnak „már nem (csak) a kommunikatív, hanem a kulturális emlékezet részévé”.⁹³ Az archiválásnak egy

20.)”, in *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*, szerk. Ács Ferencné, 93–98 (Budapest: Kossuth Kiadó, 1980), 95–99. Ugyanakkor az amatőr színházakat ért támadások kultúrpolitikai háttéréről lásd SASVÁRI Edit, „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttéré”, in *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, szerk. KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, 9–38 (Budapest: Artpool–Balassi Kiadó, 2003)

⁹¹ NÁRAY István, „A nem hivatásos színházak két évtizede”, in *Fordulatok*, szerk. VÁRSZEGI Tibor, 447–466 (h.n.: szerkesztői kiadás, é.n.), 448.

⁹² NÁRAY István, „Az Orfeo-ügy”, *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 73–79, 73.

⁹³ KALMÁR Balázs és RING Orsolya, „Láthatóság és színháztörténet: egy kutatás tapasztalatai”, in *Színház és archívum*, szerk. IMRE

olyan folyamatáról van szó, amelyre egyébként két szempontból is a brechti *Lehrstück*-koncepció színeváltozása a legjobb példa. Egyfelől azért, mert a „tandráma” 1930 és 2020 között még hazánkban is „tandarabbá” vált: vagyis pontosan modellálja a reprezentáció színházáról való gondolkodásnak azt az útját, mely a „tan” direktívákban megfogalmazott didaxisától a kollaboratív, illetve nem produktum- hanem folyamatorientált esztétikai gyakorlatokhoz vezet.⁹⁴ Másfelől pedig azért, mert a „cselekvő nézés” célképzete a játékossá válás örömét kínálva „kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből”.⁹⁵ Azért tud a „színház-

Zoltán, KALMÁR Balázs, P. MÜLLER Péter, SÁNDOR Panka és SCHULLER Gabriella, 263–278 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2024), 265.

⁹⁴ Vö. KRICSFALUSI Beatrix, „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti médiaarchívum”, 535–549, in *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerk. BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter (Budapest: Ráció Kiadó, 2010).

⁹⁵ „[A színházpedagógia] olyan terület, amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált szolgáltatás, amely színház és közönség kapcsolatát pedagógia stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből. A színház szervezeti profiljának az az eleme, amely „nézni tanít”, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan tevékenységi forma, amely – miközben létrejötté közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és vál-

zal nevelni a színházra”, mert lehetősége van arra, hogy ne kerülje meg, mi több: a „megszólítás-válasz-viszony” radikalizálásával transzparenssé tegye az „észlelés politikájának és a felelősség esztétikájának” összefüggésrendszerét. Annak a kockázatát (vagyis értékét), amikor az „itt és az ott, a belül és a kívül megtevesztően megnyugtató kettősége helyett a cselekvők és a nézők nyugtalanítóbb kölcsönös feltételezettsége nyomul a középpontba, hogy ezáltal láthatóvá váljanak az észlelést és a személyes tapasztalatot egykor összekötő, mára azonban elszakadt szálak. Egy ilyesféle tapasztalat nem csupán esztétikai jelleget ölt, hanem etikai-politikait is.”⁹⁶

De mi tudja archiválni a köznevelés részét alkotó színházcsinálást akkor, ha a szociológia és az empirikus kutatás rapid terjedése, illetve a diszciplína határainak transzdiszciplináris megnyitása mellett sem hagyjuk figyelmen kívül azt a tényt, hogy „a színház-tudomány kitüntetett, tipikus és központi tárgya az előadás”?⁹⁷ Egyrészt az a folyamat, amelyre a HIASZT kutatás Bucz Hunorról publikált esettanulmánya kiváló példa: egy gimnázium irodalmi színpadja egy munkásotthonba, majd művelődési házakba költözik, míg végül Térszínház néven mindmáig működik Óbudán.⁹⁸ Másrészt azok a díjak és elismerések, a zsűrizés és kritikai visszajelzés

tozik.” Ute PINKERT, „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”, in *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerk. Ute PINKERT, 12–69 (Milow: Schibri-Verlag, 2014), 12.

⁹⁶ Vö. LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 224.

⁹⁷ KÉKESI KUN Árpád, „A Philther mint historiográfiai modell”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32, 28.

⁹⁸ Vö. KALMÁR és RING, „Láthatóság és színháztörténet”.

azon formái, amelyek történetisége hazánkban az Országos Diákszínjátszó Egyesület 30 évének (ismét csak a Népművelési Intézethez vezető) gyökereihez,⁹⁹ elméleti reflexiója viszont az alternatív és reformpedagógiai értékelési módszereihez kapcsolódik.¹⁰⁰ Harmadrészt azok a deskriptív tanulmányok, amelyek a műfajokat nem öröktől való képződményeknek, hanem „ideiglenes struktúráknak” tekintik: „morfológiai elrendezéseknek, melyek tartanak az időben, de mindig csak bizonyos ideig. Janus-arcú teremtmények, egyik arcuk a történelem felé fordul, a másik a forma felé”.¹⁰¹

Nos, a pódiumi színjáték esetében a történelem – pontosabban a hatástörténet – két formára: az asszociatív (gondolati-érzelmi) szerkezetű oratórium és az eseményes pódiumjáték altípusára irányítja a figyelmet.¹⁰²

⁹⁹ Vö. JÁSZAY Tamás, *ODE 30 – a hazai diákszínjátszás harminc éve* (Budapest: SZFE, 2019).

¹⁰⁰ Egy lehetséges értékelési rendszert lásd *Drámapedagógiai Magazin* 32, 2. sz. (2022): 2–39.

¹⁰¹ Franco MORETTI, „Gráfok, térképek, fák”, *Helikon* 63, 2. sz. (2017): 193–215, 202.

¹⁰² Az „asszociatív (gondolati) szerkezetű oratórium 1. az oratórikus színjátéktípus »cselekményének« egyik lehetősége. Lehet hangokra bontott (akusztikus) vagy szerepszerű. Lehet önálló mű (pld. irodalmi oratórium) vagy szerkesztett, összeállított műsor. 2. A kategória jelzi, hogy e színjátéktípusban drámai cselekmény nincs. Helyette van líraian dramatikusan szerkesztett, az érzelmi és gondolati egységek egymásra épülése. Asszociatív is, mert bizonyos érzések vagy gondolatok konfliktusára (szembeállítására és fejlődésére) épül. Ez megfelel a tudat asszociációs képességének; a gondolkodás dialektikájának és az érzelmek hullámvázának. Éppen ezért: gondolati-érzelmi, azaz lírai szerkezetnek is nevezhetnénk. [...] Az eseményes pódiumjáték az események dramaturgiája

Két közös nevezőjük van, és mindkettő explicit kapcsolatba hozható a brechti formakanon koordinátaival. Az egyik az a helyspecifikusan létrejövő „képzetszerű realizmus”, ami „képzetszerű, mert a színháték a valóságból csak nagyon keveset mutathat be a pódiumon. Ezért legfőbb célja és feladata, hogy felkeltse a néző fantáziáját, hogy képzeletével egészítse ki a színháték jelzéseit.”¹⁰³ Akárcsak a brechti látvány- és hangzásvilágot jellemző „szelektív realizmus”, „amelynek gyakorlatát Caspar Neher alakította ki olyan díszletek tervezésével, amelyek nem mutatnak meg többet a darab helyszíneiből, mint amennyi az események (és a cselekmény) megértéséhez nélkülözhetetlen. [...] a sejtetés elvére épült [...] hiszen azt igényelte, hogy a néző a képzelete révén kiegészítse. Nem volt illúziókeltő, ugyanakkor épp elegendő elemet kínált az illúzióhoz, de nem olyan sokat, hogy a néző elfeledkezhetett volna arról, hogy színházi előadást szemlél.”¹⁰⁴ Ebben az értelemben nevezhetjük mind a brechti, mind a pódiumi játékmódot egyfelől „jelzésesnek”, másfelől „realistának”, hiszen „hittel a képzeletszülte valóság adja”¹⁰⁵ – s nem a hazai nagyszínpadokon látható Brecht-előadásoknak a meiningenizmust idéző pikto-realizmusa.

A másik az az előadás-dramaturgia, amelyet a „szerkesztő teremtő szándéka” ural, és az applikációval együtt az ő „gondolati, érzelmi szándékát juttatja világosan kifejezésre: azt, hogy a művek bizonyos sajátos sor-

által létrejött pódiumjáték: dokumentumjáték, riportjáték, novella-adaptáció stb.” DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színhátéktípusok*, 31. Vö. a Vári Irodalmi Színpad dokumentációját, hozzáférés: 2024.10.01,

<https://hiaszt.hu/vari-irodalmi-szinpad/>

¹⁰³ Uo., 100.

¹⁰⁴ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 179.

¹⁰⁵ DEBRECZENI és RENCZ, *A pódiumi színhátéktípusok*, 100–101.

rendbe helyezésével a nézőben is asszociációs gondolati hatást kíván elérni. Szerkesztői tevékenységét tehát egy értelmező intellektuális szándék irányítja, éppen ezért munkája során olyan szerkezetet hoz létre, melyben a részek – még a drámarészek is – nem nőnek gondolati szándéka elé.”¹⁰⁶ Ebben az ünnepi műsorok rendjét mindmáig jellemző dinamikában paradox módon nem az epikus hangszínyozása, hanem a különböző szekvenciák laza, átmeneteket és összekapcsolásokat nem ismerő ritmusának dominanciája az izgalmas. Ezért értelmezhető a gesztikus játékmódot a „megszakítás esztétikájaként” leíró keretben,¹⁰⁷ amely azt elemzi, hogyan válik a brechti és posztbrechti színház nézője a „gondolat személyes örömeinek szakértőjévé”.¹⁰⁸ Hatástörténetét pedig egyfelől azok az egészen kortárs műfajok (audio-, videó- és dokuséták, *lecture performance*, civil-, illetve egyszemélyes színház) írják, melyek leplezetlenül vagy játékosan mutatnak rá azoknak a dramaturgiáknak a „rendőri” hatalmára, amelyek félnek megsérteni „a” színház biztosnak vélt határait. Ennek okán „megpróbálják szabályozni és normalizálni a művészet által épp mobilizált érzelmeket, félbe szakítani a ház működését veszélyeztető folyamatokat, és a kontrollálatatlanná vált produkciókat, a szükségszerűségekre hivatkozva, végül kész műalkotás-ként viszik a közönség elé”.¹⁰⁹ Másfelől pedig a diákszínhátszásnak az a mind a mai na-

¹⁰⁶ Uo., 65.

¹⁰⁷ Erika FISCHER-LICHTE, „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media”, *Theatre Survey* 34, 11. sz. (1993): 7–27.

¹⁰⁸ Claudio MELDOLESI és Laura OLIVI, *A rendező Brecht: A Berliner Ensemble emlékezete*, ford. DEMCSÁK Kata (Budapest: Kijárat Kiadó, 2003), 27.

¹⁰⁹ Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, „Polizeiliche und politische Dramaturgie”, in *Postdramaturgien*, szerk. Sandra UMATHUM és Jan DECK, 209–230 (Berlin: Neofelis Verlag, 2020), 220.

pig érvényes intelme, amely tudatosan óvja magát „a reprezentációs közvetítés [és] az etikai közvetlenség pedagógiájától”,¹¹⁰ hogy a közoktatás mindennapjait meghatározó, didaktikus üzenetközvetítés alternatívájaként is épp „a kitűzött konkrét cél és az uralhatatlan emergencია szétszalazhatatlan összefonódását” vegye alapul.¹¹¹ Amikor ugyanis *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája* című 1971-es mű egyik szerzője, Debreczeni Tibor kijelenti, hogy nem híve annak, ha a „diákszínpadok előszeretettel mutatnak be drámákat, olyanokat, melyek realista játékot igényelnek és jellemábrázolást feltételeznek”,¹¹² akkor annak a folyamatnak a veszélyeire figyelmeztet, amikor a színházpedagógia összefonódás modellje szerinti munka szinte észrevehetetlenül elmozdul a professzionizált modell felé.¹¹³ Ami, ha nem is teszi lehetetlenné, de mindenképp megnehezíti azt, hogy olyan „esztétikai laboratóriumként” működjön, amelytől a művészszínház „radi-

¹¹⁰ Jacques RANCIÈRE, *A felszabadult néző* (Budapest: Műcsarnok, 2011), 40.

¹¹¹ Matthias WARSTAT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natasa SIUZULÉ, „Interventionen”, in *Theater als Intervention*, szerk. WARSTAT et al., 28–50, 30.

¹¹² „[...] El kell mondanom, hogy jómagam nem voltam híve ennek, egyszerűen azért, mivel úgy gondolkoztam, hogy az említett műfajú művek bemutatására csak a kivételesen tehetséges diákok érettek. A diákszínház nem a színjátékos tehetségek bemutatkozási lehetőségéért van. Márpedig a dilettantizmus veszélye nélkül realista drámát színre vinni, átlagos, éppen csak játszani szerető diákokkal, nem lehet.” FEKETE Anikó, „Debreczeni Tiborral beszélget”, hozzáférés, 2020.01.12, https://felonline.hu/2015/12/29/interju_debreczeni_tiborral/

¹¹³ A modellek leírását lásd NEUDOLD Júlia, „Művészetközvetítés kőszínházakban”, *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–15, 13–14.

kálisan produktív újításokat vár el”.¹¹⁴ Pedig a diákszínházasnak ez a koncepciója egyfelől igazolni tudná azt a közismert tézist, mely szerint Brecht az első modern értelemben vett színházpedagógus,¹¹⁵ másfelől a kánonvonatkozású érdekeltség középpontjába helyezné a brechti teorema és a közösségi színházcsinálás egyaránt „társulatként” szerveződő szubjektum-felfogását.¹¹⁶

Bibliográfia

ABLONCZY László. „Ő volt a menedék... Száz éve született Gellért Endre”. 2. rész. Hozzáférés: 2024.08.06.

http://www.magyzemle.hu/cikk/20141217_o_volt_a_menedek_-_szaz_eve_szuletett_gellert_endre_2_resz

ÁCS Ferencné. *Szocialista közművelődés: Szöveggyűjtemény*. Budapest: Kossuth Kiadó, 1980.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes-ról*. Fordította DARIDA Veronika. Budapest: Typotex, 2016.

BRECHT, Bertolt. *Couragemodell 1949. Mutter Courage und ihre Kinder. Text. Aufführung. Anmerkungen*. Berlin: Henschel Verlag, 1958.

BRECHT, Bertolt. „A sárgarézvásárból”. Fordította VAJDA GYÖRGY Mihály. In *Színházi tanulmányok*, szerkesztette MAJOR Tamás, 261–402. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.

BRECHT, Bertolt. „A »Koldusopera-per«”. Fordította SÓS Endre. In Bertolt BRECHT, *Irodalomról és művészetről*, 94–148. Budapest: Kossuth Kiadó, 1970.

BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper“”. In Bertolt Brechts *Dreigroschenbuch: Texte, Materialien, Dokumente*, szerkesztette Siegfried UNSELD, 90–101. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973.

¹¹⁴ Uo., 14.

¹¹⁵ Vö. FRIMBERGER, „The craft of acting...”.

¹¹⁶ LEHMANN, „Brecht lesen”, 21.

- BRECHT, Bertolt. *A sárgarézvásár: 1939–1941 közötti szövegek*. Fordította BORONKAY So-ma. Budapest: Balassi Kiadó–SzFE, 2013.
- CZIBOLY Ádám. *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*. Budapest: InSite Drama, 2017.
- CZIMER József. *Színház és irodalom*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1980.
- CZIMER József. *Átszállás ugyanarra a vonatra*. Budapest: Printself, 1996.
- DEBRECZENI Tibor és RENCZ Antal. *A pódiumi színjátéktípusok dramaturgiája*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1971.
- DEBRECZENI Tibor. *Egy amatőr emlékezése 1966–1978*. Budapest: Országos Közművelődési Központ, 1989.
- DEMETER Imre. „Bertolt Brecht felfedezése”. *Esti Hírlap*, 1957. ápr. 9., 12.
- DORVAL, Patricia. „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”. *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.
- EIERMANN, André. „Posztspektakuláris színház és az előadás alteritása”. Fordította KERÉKES Amália. In *Kortárs táncelméletek*, szerkesztette CZIRÁK Ádám, 141–171. Budapest: Kijarat Kiadó, 2013.
- EÖRSI István. „Magánbeszéd Brechtről”. *Színház* 31, 2. sz. (1998): 1.
- FEKETE Anikó. „Debreczeni Tiborral beszélget”. Hozzáférés: 2020.01.12.
https://felonline.hu/2015/12/29/interju_de_breczeni_tiborral/
- FISCHER-LICHTE, Erika. „The Aesthetics of Disruption. German Theatre in the Age of Media”. *Theatre Survey* 34, 11. sz. (1993): 7–27.
- FRIMBERGER, Katja. „The craft of acting as a pedagogical model for living a flourishing life in a world of tensions and contradictions”. *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85.
- G.T. „Elsőrendű istenek nyomában – a Kato-na József Színház színpadán”. *Népakarat*, 1957. márc. 29., 17.
- HALASI Mária. „Jó embert keresünk”. *Nők Lapja*, 1957. ápr. 11., 12.
- IMRE Zoltán. „Nemzeti kánon és nemzeti színház”. *Forrás* 43, 11. sz. (2011): 88–106.
- JÁKFALVI Magdolna. *Avantgárd – színház – politika*. Budapest: Balassi Kiadó, 2006.
- JÁKFALVI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz–TMA, 2023.
- JÁSZAY Tamás. *ODE 30 – a hazai diákszínjátás harminc éve*. Budapest: SzFE, 2019.
- KALMÁR Balázs és RING Orsolya. „Láthatóság és színháztörténet: egy kutatás tapasztalatai”. In *Színház és archívum*, szerkesztette IMRE Zoltán, KALMÁR Balázs, P. MÜLLER Péter, SÁNDOR Panka és SCHULLER Gabriella, 263–278. Pécs: Kronosz Kiadó, 2024.
- KARASEK, Hellmuth. „Brecht ist tot”. *Spiegel* 32, 9. sz. (1978): 216–217. Hozzáférés: 2024.10.02.
<https://www.spiegel.de/kultur/brecht-ist-tot-a-e718a5dd-0002-0001-0000-000040616804>
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris Kiadó, 2007
- KÉKESI KUN Árpád. „A Philther mint historio-gráfiai modell”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 28–32.
- KEMÉNY György. „Bertolt Brecht: Jó embert keresünk”. *Népszabadság*, 1957. ápr. 18., 4.
- KISS Gabriella. *A magyar színház nevető arca: Pillanatfelvételek*. Budapest: Balassi Kiadó, 2011.
- KISS Gabriella. „Lakhatatlan világ”. In *Nemzeti Színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 80–85. Budapest: Arktisz, Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- KISS Gabriella. „Con-vivere! Gondolatok a »részvétel korának« színházáról”. In *Színházpedagógiai körkép*, szerkesztette KISS Gabriella és BETHLENFALVY Ádám, 141–167. Budapest: KRE–L’Harmattan Kiadó, 2024.

- KNOPF, Jan és Joachim LUCCHESI. „Courage-modell 1949”. In *Brecht-Handbuch: Schriften, Journale, Briefe*, szerkesztette Jan KNOPF, 342–348. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2003.
- KOLTAI Tamás. *Major Tamás*. Budapest: Ifjúsági Lap- és Könyvkiadó, 1986.
- KOTTE, Andreas. *Bevezetés a színháztudományba*. Fordította Edit KOTTE. Budapest: Balassi Kiadó, 2015.
- KRICSFALUSI Beatrix. „»Csinálni jobb, mint érezni«: A Lehrstück és a brechti média-archívum”. In *A hermeneutika vonzásában: Kulcsár Szabó Ernő 60. születésnapjára*, szerkesztette BÓNUS Tibor, EISEMANN György, LŐRINCZ Csongor és SZIRÁK Péter, 535–549. Budapest: Ráció Kiadó, 2010.
- KULCSÁR SZABÓ Ernő. *Mi a műalkotás? Az irodalmi olvasás kérdései*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Der andere Brecht”. In Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 207–282. Berlin: Theater der Zeit, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum”. In Hans-Thies LEHMANN, *Das Politische Schreiben*, 366–380. Berlin: Theater der Zeit, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Posztdramatikus színház*. Fordította BERECS ZSUZSA, KRICSFALUSI Beatrix és SCHEIN Gábor. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Brecht lesen – Gesichter und Aspekte”. In Hans-Thies LEHMANN, *Brecht lesen*, 7–30. Berlin: Theater der Zeit, 2016.
- LENGYEL György. *Kortársuk voltam*. Budapest: Corvina–OSZMI, 2017.
- MAJOR Tamás. „Levelei Bessenyei Ferenchez”. *Új Írás* 2, 4. sz. (1962): 382–387.
- MAJOR Tamás. „Bertolt Brecht és hatása a magyar színházi életre”. In *Színházi tanulmányok*, szerkesztette MAJOR Tamás, 11–38. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- MELDOLESI, Claudio és Laura OLIVI. *A rendező Brecht. A Berliner Ensemble emlékezete*. Fordította Demcsák Kata. Budapest: Kijárat Kiadó, 2003.
- MOLNÁR GÁL Péter. *Emlékpróba*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1977.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyűjtőbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MORETTI, Franco. „Gráfok, térképek, fák”. *Helikon* 63, 2. sz. (2017): 193–215.
- MÜLLER, Heiner. „Brecht zu gebrauchen, ohne ihn zu kritisieren, ist Verrat”. *Jahrbuch der Zeitschrift Theater Heute* (1980): 134–136.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „Polizeiliche und politische Dramaturgie”. In *Postdramaturgien*, szerkesztette Sandra UMATHUM és Jan DECK, 209–230. Berlin: Neofelis Verlag, 2020.
- NÁDASS József. „Beszélgetés Karlheinz Martinnal az új színházról”. *Munka* 1, 2. sz. (1928): 35–37.
- NÁDASS József. „A »Dreigroschenoper«”. *Korunk* 4, 5. sz. (1929): 380–381.
- NÁNAY István. „A nem hivatásos színházak két évtizede”. In *Fordulatok*, szerkesztette VÁRSZEGI Tibor, 447–466. H.n.: szerkesztői kiadás, é.n.
- NÁNAY István. „Az Orfeo-ügy”. *Beszélő* 3, 3. sz. (1998): 73–79.
- NÁNAY István. „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”. In *Dráma – pedagógia – színház – nevelés*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222. Budapest: OFI, 2016.
- NEUDOLD Júlia. „Művészetközvetítés kőszínházakban”. *Színház* 50, 11. sz. (2017): 12–15.
- NY.A. „Beszélgetés Horvai Istvánnal az újról és merésről”. *Színház és Mozi*, 1956. szept. 15., 10.

- PAÁL István. „Néhány tartalmi és formai szempont a „saját színház” modell kialakításához”. In „Dokumentumok a Szegedi Egyetemi Színpad történetéből”, szerkesztette HIDI Boglárka, IMRE Zoltán és KALMÁR Balázs. *Betekintő* 16, 3. sz. (2022): 207–214.
https://www.betekinto.hu/sites/default/files/betekinto-szamok/2022_03_hidi_imre_kalmar.pdf
- PINKERT, Ute. „Vermittlungsgefüge I. Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag”. In *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, szerkesztette Ute PINKERT, 12–69. Milow: Schibri-Verlag, 2014.
- POSSONYI László. „Színházi örjárat”. *Vigília* 23, 3. sz. (1958): 177–179.
- RADDATZ, Frank-M. *Brecht frißt Brecht: Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Hamburg: Henschel Verlag, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *A felszabadult néző*. Fordította ERHARDT Miklós. Budapest: Műcsarnok, 2011.
- SASVÁRI Edit. „A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere”. In *Törvénytelen avantgárd: Galántai György balatonboglári kápolnaműterme, 1970–1973*, szerkesztette KLANICZAY Júlia és SASVÁRI Edit, 9–38. Budapest: Artpool–Balassi Kiadó, 2003.
- SCHLEEF, Einar. „Formakánon kontra koncepció”. Fordította Kiss Gabriella. In *Színházi antológia*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, 263–269. Budapest: Balassi Kiadó, 2000.
- SIMON, Ralf. „Medienwechsel der Theatralität? Zu Brechts Dreigroschenprojekt (Oper, Roman, Film, Prozeß)”. In *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*, szerkesztette Erika FISCHER-LICHTE, 252–280. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.
- SÓS Endre. „Két színházi bemutató”. *Magyar Nemzet*, 1958. jan. 26., 17.
- SZEBENI Zsuzsa. *Thália legrakoncátlanabb tündére*. Budapest: OSzMI, 2011.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”. *Literatura* 18, 1. sz. (1992): 119–133.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. *Irodalmi kánonok*. Debrecen: Csokonai Kiadó, 1998.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „Utószó”. In Paul RICOEUR, *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, 413–424. Budapest: Osiris Kiadó, 1999.
- SZÉKELY György. „Bevezető”. In *Madách Színház 1951–1976*, szerkesztette ALPÁR Ágnes, 5–26. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976.
- SZILÁDI János. „A példázat újratemtése”. *Színház* 5, 4. sz. (1972): 10–13.
- UNGÁR Júlia. „Koldusopera Magyarországon: Az 1929-es bemutatótól napjainkig”. *Színház* 20, 6 (1987): 36–39.
- WARSTATT, Matthias, Matthias HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI. „Applied Theatre: Theater der Intervention”. In *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerkesztette Matthias WARSTATT et al., 6–27. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WARSTATT, Matthias, Matthias HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS és Natascha SIOUZOLI. „Interventionen”. In *Theater als Intervention Politiken ästhetischer Praxis*, szerkesztette Matthias WARSTATT et al., 28–50. Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- WINKO, Simone. „Literatur-Kanon als invisible hand-Phänomen”. In *Literarische Kanonbildung*, szerkesztette Heinz Ludwig ARNOLD, 9–24. Text+Kritik: Sonderband, 2002.

Mégis, kinek a kánonja? Írók hatalmpolitikai hovatartozása és a hatalmi változások hatása a kánonra

P. MÜLLER PÉTER

„Ha az ember – és a társadalom – csak arra képes emlékezni, ami a mindenkori jelen vonatkoztatási keretein belül múltként rekonstruálható, akkor pontosan az merül feledésbe, aminek az adott jelenben nincsenek vonatkoztatási keretei. Más szóval, egy meghatározott személy egyéni emlékezete kommunikációs folyamatokban való részvétele révén épül ki. [...] Az ember kommunikációban él és marad fenn; ha ez utóbbi megszakad, illetve ha a kommunikációban közvetített valóság vonatkoztatási keretei változást szenvednek vagy akár elenyésznek, a következmény: felejtés.” (Jan Assman)¹

Az alábbiakban Dobozy Imre (1917–1982) – és érintőlegesen Darvas József (1912–1973) –, illetve Václav Havel (1936–2011) dramatikusan műveinek kanonizáltságát, ennek változásait tekintem át, benne a kánonban elfoglalt hely rehabilitációjának indokolatlanságát és/vagy indokoltságát.

Bármennyire is tabuként kezelte a Kádár-rezsim 1956-ot, ez a történelmi esemény az 1980-as évek végi magyar rendszerváltás előtti évtizedekben is többször témája volt drámai és színpadi műveknek, amelyek azt is megmutatják, hogy ugyanaz a történelmi korszak, esemény miként jeleníthető meg eltérő értékelésekkel, értelmezésekkel a különböző drámaírók és rendezők nemzedékeiben. Bizonyos esetekben (így 1956-tal ösz-

szefüggésben is) jelentős átrendeződés következett be az irodalmi-művészi kánonban, amely jelenség nem véletlenül függ össze a politikai változásokkal.

E kánonbeli változást jól példázza, hogy a következő idézetben említett szerzők a 21. század elején az irodalom- és színháztudomány szempontjából irrelevánsnak tűnnek, közel négy évtizede azonban *A színház világtörténete* 1986-ban megjelent második, bővített kiadásában a magyar drámát reprezentálva még így szerepeltek.

„A tematikus, sematikus követelmények megszűnésével a magyar drámairodalom nagyszabású történelmi önvizsgálatba kezdett. A késedelem nélkül bemutatott új művek aktualitása megragadta a közönséget, amely önsorsát látta újra peregni a színpadokon. Vészi Endre *Fekete báránya* nyitotta meg a sort, ezt követte a Vígszínházban Mesterházi Lajos *Pesti emberek* című nagyszabású tablósorozata és Dobozi [sic!] Imre *Szélvihar* című, a közelmúlt eseményeit felidéző, a falu konfliktusait feltáró munkája. 1959-ben Darvas József az értelmiségi rétegek dilemmáiról szólt a *Kormos égben*.”²

Dobozynak ez volt az első darabja – mint Siklós Olga az 1945 utáni évtized drámáiról írott kötetében említi: „Dobozy Imre *Szélvi-*

¹ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, ford. HIDAS Zoltán (Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004), 37.

² HONT Ferenc, főszerk., *A színház világtörténete. I.–II.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1986), II. 630.

har-jával avatott a Jókai Színház közérdeklődésű új drámaíróit”.³ Bár hivatásos színházak műsorára csak ekkor – 1958-59-ben – került, a *Szélvihar* három egymást követő válogatásban szerepelt a *Mai magyar dráma* című középiskolás drámaantológiában, számos kiadásban, és megjelent a szerző *Ősztől tavaszig* című drámakötetében is.⁴ A *Mai magyar drámák* Diákkönyvtár sorozatban kiadott gyűjteményeiben a *Szélvihar* és a *Kormos ég* 1961-ben szerepel először, ekkor a négy kötetbeli dráma között a harmadik és negyedik helyen.⁵ Az 1963-as kiadásban a négy dráma közül már ez a két darab van az első és második helyen.⁶ 1965-ben ugyanez volt a helyzet. Majd 1973-ban, 1976-ban és 1978-ban Dobozy műve már nem kapott helyet a válogatásban, Darvas Józseftől pedig a *Részeg eső* című darabja szerepelt.

A *Szélvihar* 1956 októberének eseményeit nemzeti tragédiaként, és a hatalomra került új politikai rezsim érdekében, nézőpontjából láttatja. A műről az 1974-es kiadás a következő összegzést adja a borító fülszövegében: „Hogyan álltak helyt e nehéz időkben a magyar falu legjobb emberei, hogyan védték

³ SIKLÓS Olga, *A magyar drámairodalom útja 1945–1957* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970), 384.

⁴ Így például: SZABÓ Ferenc, szerk., *Mai magyar drámák* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965); DOBOZY Imre: *Ősztől tavaszig* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974).

⁵ SZABÓ Ferenc, szerk., *Mai magyar drámák* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961). (Illés Béla: *Szivárvány*; Mesterházi Lajos: *Pesti emberek*; Dobozy Imre: *Szélvihar*; Darvas József: *Kormos ég*)

⁶ SZABÓ Ferenc, szerk., *Mai magyar drámák* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963). (Dobozy Imre: *Szélvihar*; Darvas József: *Kormos ég*; Mesterházi Lajos: *Pesti emberek*; Németh László: *A két Bolyai*)

meg a szocialista tulajdont, hogy folytatták tovább az életet a vihar utáni napokban?”⁷

A darab középpontjában álló egyszerű falusi embereket a mű ellenforradalmi manipuláció áldozataiként mutatja be. Az információk zömét a szerzői instrukciók hordozzák, az alakok között nincs viszonyrendszer. Az ő drámabeli szerepük az, hogy ideológiai kinyilatkoztatásokat tegyenek, és nem az, hogy egymással kommunikációt folytassanak. A darab egésze sem más, mint politikai deklaráció, amelyet sematikus társadalomszerkezettel és didaktikus elemekkel fejez ki a szerző. A mű tanítása egyértelmű: ami 1956 októberében történt, az a politikai rendszert támogató egyszerű embereknek bizonyos marginális, szocializmus-ellenes erők általi megtévesztése volt. A darab a történelmi események után alig pár hónappal íródott, és a Kádár-rezsim megerősítését, apológiáját szolgálta. A mű ilyen szerepe abból a szempontból is érdekes, hogy még a Nagy Imre-per előtt keletkezett, és szemléletével, propagandisztikus jellegével közvetve még a per koncepciók megalapozását is szolgálhatta, erősíthette. A darab gyenge irodalmi-esztétikai jellegét felülírta az általa biztosítani vélt politikai nevelő hatás, ez is magyarázza, hogy az 1960-as években a Szépirodalmi Könyvkiadó miért ezt a darabot próbálta kanonizálni a kortárs drámairodalomból, a tanulóifjúság okulására.

Bár a *Szélvihar* mellett további darabok is érintették vagy tematizálták 1956-ot (így mindenekelőtt Darvas József *Kormos ég* című drámája), Dobozy műve azért érdekesebb a többinél, mert 1985-ben Jeles András színre vitte a *Szélvihart*, *Drámai események* címmel, de ezt a vonatkozást itt nem részletezem, és nem is tekintem a Dobozy-darab kanonizálása részének. Noha a Jeles rendezte előadásban a Dobozy-mű valamennyi szava elhangzott – az instrukciók is –, a színrevitel szubverzív módon bánt a szöveggel, az

⁷ DOBOZY Imre: *Ősztől...*, fülszöveg.

alkalmazott artikulációs, mimikus és gesztikus eszközök a Dobozy-darab bizarr ürességét jelezték.

Dobozy Imre kapcsán a politikával összefüggésben az is említést érdemel, hogy az író 1949-től egy évtizeden át a hivatalos pártlap ('56-végéig *Szabad Nép*, majd *Népszabadság*) munkatársaként dolgozott, volt az MSZMP KB tagja is (1975-1982 között), és Kossuth-díját 1959-ben kapta, az indoklás szerint „a szocialista építést támogató, jelentős publicisztikai tevékenységéért, valamint »Szélvihar« című színdarabjáért és a »Tegnap« című film forgatókönyvéért”.⁸ Darvas József politikai szerepvállalása, politikusi funkciói markánsan jelen vannak az 1945 utáni időszakban. 1945-től 1956-ig országgyűlési képviselő volt, 1947-től négy különféle miniszteri posztot töltött be 1956-ig, 1959-től a Magyar Írószövetség elnöke volt, 1960-tól a Hazafias Népfront alelnöke, 1971-től az Elnöki Tanács tagja. Darvas kétszer kapott Kossuth-díjat, másodszor 1960-ban, akkor – az indoklás szerint – a *Kormos ég* című darabjáért.⁹ A *Szélvihar* és a *Kormos ég* két, Kossuth-díjjal jutalmazott, 1956-ot ellenforradalomként színre vivő darab.

A hatalmi politika által befolyásolt kanonizálás ingadozását jól mutatja, hogy a fentiekben idézett 1986-os *A színház világtörténetében* deklarált jelentőségükhöz képest ennek a kézikönyvnek az első, 1972-es kiadásában Dobozy Imre neve csupán írói névsorokban kerül elő (hét ízben), a *Szélvihar* említetlen, és bár Darvas József neve jóval többször szerepel, de egy-egy művének címe említésén túl egyszer sem.

A Kádár-korszak irodalomtörténeti kézikönyvei közül a hatkötetes *A magyar irodalom története* VI. (1919-től napjainkig) tárgyú, 1966-ban megjelent kötetében az 1956-

ra reflektáló művek kapcsán a következő olvasható:

„Drámairodalmunk számára is az első jelentős feladat és próbatétel az ellenforradalommal való szembenézés, a nemzeti érdekű társadalmi megrázkódtatás ábrázolása volt. Regényirodalmunkhoz hasonlóan tanúbizonyságot tett arról, hogy a rendkívül bonyolult, közvetlenül politikai, exponáltan ideológiai konfliktust eszmeileg helyesen a munkásosztály világnézetének talajáról s ugyanakkor a sematizmus terheit levetve, művészileg hatásosan tudta megjeleníteni. [...] Dobozy Imre *Szélvihar*ának (1958) közvetlen mondanivalója, hogy az ellenforradalom átmenetileg megtéveszthette ugyan a parasztokat, de a termelősövetkezeti mozgalmat szétzüllesztetni nem tudta. Az egymással kibékíthetetlenül szembenálló frontok világos felvázolása hatása juttatta érvényre a szenvedélyes írói állásfoglalás agitatív erejét. Míg a *Szélvihar* publicisztikus-politikai megközelítése a konfliktus s ezzel a jellemek némi leegyszerűsítésével járt (a bonyolult helyzetet túlságos nyíltsággal redukálta földesúr–paraszt ellentétre) – addig Darvas József *Kormos ég* című drámája (1959) a társadalmi és személyes összeütközések jegyében fogant, intimebb, elemzőbb. A középpontba helyezett hős – Joó Sándor író – közéleti válságát és katarziszt mint testvér, férj és apa éli át, lelkiismeretébresztően példázva az értelmiség egy részének az ellenforradalom alatti magatartását.”¹⁰

⁸ Idézi BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989* (Budapest: Planétás Kiadó, 1998), 86.

⁹ BOLVÁRI-TAKÁCS, *Filmművészet...*, 86.

¹⁰ SÖTÉR István, főszerk., *A magyar irodalom története VI. (1919-től napjainkig)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966), 1066-1067.

Az 1967-ben megjelent, *A magyar irodalom története 1905-től napjainkig* Dobozy Imrét egy ízben, ott Darvas Józseffel együtt említi. Utóbbinak *Részeg eső* című regényéről ez olvasható ebben a kézikönyvben: „Az utolsó negyed század magyar történelmének döntő fordulatait különböző történelmi fordulópontok drámai szembesítésével egyetlen regénybe tudta sűríteni.” Majd a szöveg így folytatódik:

„Ugyanennek a nemzeti egység problémáira kérdező írói magatartásnak szülötte Dobozy Imre *Holnap folytatjuk* című drámája, amely azt veti fel, milyen belső és külső konfliktusokkal kerül szembe egy értelmiségi, amikor a szocializmus személytelen szolgálata után teljesen kíván azonosulni a szocializmust tudatosan vállalók táborával.”¹¹

(Darvas az 1963-ban megjelent *Részeg eső* című regényéből darabot írt, a Nemzeti Színház 1964-ben mutatta be.)

A kétezres évek első évtizedében megjelent *A magyar irodalom története* III. kötetében Dobozy Imre egyszer kerül említésre, de nem saját jogon, hanem mint a Jeles András *Drámai események* című produkciójának alapját képező szöveg szerzője.¹² Ugyanebben a kötetben Darvas József hat említése közül az első három a II. világháború előtti időszakra vonatkozik, neve felsorolásokban szerepel, majd „Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon” című fejezetben az Írószövetség 1959-es újraindítása kapcsán a neve így kerül elő: „... Bölöni György közbejött ha-

¹¹ BÉLÁDI Miklós és BODNÁR György, szerk., *A magyar irodalom története 1905-től napjainkig* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1967), 781.

¹² KÉKESI KUN Árpád, „Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete”, in *A magyar irodalom története* III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 804–816 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 808.

lála után nem akadt jobb jelölt az elnöki posztra, mint az Írószövetség első, a »zsdanovista« önkény mélypontján felavatott elnöke, Darvas József”.¹³ Pár oldallal később mint a *Kortárs* című folyóirat egyik szerkesztője kap említést.¹⁴ Azaz nem a művei, hanem a funkciói alapján kerül szóba. Végül pedig ugyancsak egy felsorolásban, amelyben olyan írók neve szerepel, akiknek műve alapján Ranódy László filmeket készített (Darvas konkrét műve nincs megemlítve).¹⁵

A fentiek rámutatnak arra, hogy a mindenkori kánon többszörös befolyás alatt áll. Ezekben a példákban a kanonizálás jelentős mértékben hatalmpolitikai szempontoknak van alávetve. Ezt képviselik a Dobozy és Darvas művének biztosított nyilvánosságok (beleértve az alább említendő színházi bemutatóikat), a diákkönyvtár antológiákban az akkori mai magyar dráma kanonikus műveiként való szerepeltetésük, a korszakról írott – ideológiai és pártpolitikai szempontokat érvényesítő – irodalom- és színháztörténeti kézikönyvekben az ezeknek a színdaraboknak tulajdonított jelentőség, valamint a Kossuth-díj, mely a kulturális és művészeti alkotó tevékenységéért odaítélhető legmagasabb magyar állami kitüntetés.

Van azonban egy olyan szempont, amely az eddigiekben nem került említésre, és amely ugyancsak szerepet játszik a mindenkori kanonizálás folyamatában, és ami kevésbé függ az adott korszak hatalmpolitikai és/vagy szakpolitikai direktívájától, vagy ki-

¹³ VERES András, „Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországon”, in *A magyar irodalom története* III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 520–535 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 526.

¹⁴ VERES, „Az írók...”, 528.

¹⁵ GYÖRFFY Miklós, „Párhuzamok és metszéspontok: a Magyar film és az irodalom”, in *A magyar irodalom története* III., szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 623–638 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2007), 624.

vonja magát ezek alól. Ez pedig a kultúrafogasztók által kijelölt hely. Dobozyt és Darvast a fentiekben csak egy-egy '56-os drámájuk kapcsán tárgyaltam, és bátran bocsátkozhatunk abba a feltételezésbe, hogy ezek a művek már kikerültek a színházi- és irodalomtörténeti kánonból. A színháziból már egészen korán, hiszen a *Szélvihar* nyolc kőszínházi bemutatójára 1958-59 során került sor, a *Kormos ég* kilenc kőszínházi bemutatója pedig 1959-1960 folyamán történt.¹⁶ Volt egy további színrevitel sorozat is, amikor vidéki kultúrházakban adták ugyanebben az időszakban,¹⁷ ami azonban inkább tekinthető a hatalmpolitikai és benne a kultúrpolitikai önkény kikényszerítő akaratának, mint a kanonizálás megnyilvánulásának. Kőszínházban az említett kurta időszakot követően soha többet nem játszották Dobozy-nak és Darvasnak ezt a darabját.

De vajon az életművek is a kánon perifériájára jutottak-e? Ez a két 1956-os tárgyú színdarab nem reprezentálja a két író teljes életművét, a színpadit sem feltétlenül. Darvas esetében a *Kormos ég* kilenc bemutatóját követően 1961-ben öt színház mutatta be a *Hajnali tűz* című darabját, majd volt még további tizennégy premierje 1964-től, a leg-

¹⁶ Ezek adatai a színhaziadattar.hu adatbázisban fellelhetők.

¹⁷ VIDÓ Gábor Tamás, „»Kultúrbrigantik« és »a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka«, in *Eötvözet SZITU 2023*, szerk. DOMA Petra és JÁSZAY Tamás 445-468 (Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2024), 458-459. A kultúrházakban sorra került bemutatókra Vidó Gábor Tamás hívta fel a figyelmemet, felsorolva a *Szélvihar* 1958-1961 közötti, és a *Kormos ég* 1960 februárjától 1962 novemberéig sorra került bemutatóit, melyeket amatőr színjátszócsoporthoz, továbbá katonai kultúr-csoportok tartottak. Ez volt a két színdarabnak a vidéken történő felhasználása az új rezsim 1956-ra vonatkozó propagandájának a terjesztésére.

utolsó 1982-ben (a darabok: *Részeg eső; Zrínyi; Szakadék; A térképen nem található [riportdráma]; Pitypang; Hunyadi*). 1982-től 2024 végéig (e sorok írásáig) többé nem kerül színre Darvas József színdarab.

Más a helyzet Dobozy Imrével, akinek *Holnap folytatjuk* című darabjának 1962-64 során hat premierje volt, és akinek van egy olyan műve, amelyet valószínűleg széles körben ismert, és amelynek 1972 és 2016 között tizenkét színházi bemutatójára került sor. De az is valószínű, hogy ez a Dobozy-mű nem a színpadról ismert, hanem vagy kötetből, vagy filmvászonról. És még mielőtt a művet megnevezném, utalok az 1975-ben, a Magvető Könyvkiadó és a Szépirodalmi Könyvkiadó által kiadott közös sorozatra, melyben „30 év” címmel, a felszabadulás évfordulójára, a megelőző három évtized magyar irodalmából jelentek meg kötetek, Balázs Béla 1946-os *Álmodó ifjúság* című önéletírásától Weöres Sándor *Válogatott versek* című könyvéig. A sorozatban Dobozy Imre is szerepel, akitől nem az eddig emlegetett vonalas munkájának címe áll a kötet borítóján (amelybe ez a műve be sem került), hanem a borítón ez a cím szerepel: *A tizedes meg a többiek*.¹⁸ A könyvben prózai műveiből olvasható válogatás. A kötet a Moly könyvesblogon 89%-os értékeléssel áll.

A Keleti Márton által 1965-ben rendezett film nyitó stáblistája Dobozy-t nevezi meg szerzőként, ahogy a színházi bemutatók is. A világhálón vannak a film szerzőségével kapcsolatban ettől eltérő állítások is, például az, hogy a filmet Szász Péter írta Dobozy művéből, ám a film stáblistája egyértelműen Dobozy-t tünteti fel íróként, Szász mint konzultáns van említve. A filmet Pécs művészmozija, az Apolló, 2024. szeptember 19-én (egy ízben) vetítette. Ritka alkalom, de mégis tekinthetjük a kanonizálás részének, a ká-

¹⁸ DOBOZY Imre, *A tizedes meg a többiek*, (Budapest: Magvető Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975).

nonban tartás apró gesztusának a fentieket, a kisregény és a film ismertségét és népszerűségét, szállóigévé vált mondatait, ami az intézmények révén történő kanonizálás mellett rámutat a befogadói közösség által a mindenkori kánonba emelt és/vagy abban tartott művek eltérő megítélésére.

A pártállami önkényt kiszolgáló, és annak haszonélvezőjeként tevékenykedő Dobozy Imre és Darvas József példájától és útjától markánsan eltér a cseh Václav Havel kanonizációjának alakulástörténete.

A fentiekben említett világszínházi kézikönyvben Václav Havel háromszor kerül említésre. Először egy szerzői névsorban, mint akik révén „a cseh színművészet ismét megtalálta az utat a külföldi színpadokra”.¹⁹ Második említése abban a kontextusban kerül elő, amelyet a kötet így összegez: „Az 1968-1969-es politikai válság és annak megoldása változásokat idézett elő a cseh színházi életben”.²⁰ Így tudva le a demokratizálódási folyamat leverését és az ország katonai megszállását, számos művész emigrációját vagy betiltását. Havel 1969 után a betiltott szerzők közé került, amiről a kézikönyv arcátlan eufemizmussal így fogalmaz: „Václav Havel [...] elhallgatott”.²¹ Az író harmadik említése a magyar színház 1956 utáni külföldi drámák felé történő nyitása apropóján fordul elő, egy tizenhat nevet tartalmazó felsorolásban.²²

Ez utóbbi kapcsán azt szükséges ehhez hozzátenni, hogy Havelre a hatvanas évek derekán a magyar színház és kiadói politika is gyorsan reagált, a *Kerti ünnepélyt* a Katona József Színház 1965-ben, *A leiratot* a Nemzeti, valamint a miskolci színház a következő

két évben műsorára tűzte. Az utóbbi darab 1967-ben egy antológiában, Havel harmadik ifjúkori drámája, *A figyelemösszpontosítás csökkent lehetősége* 1969-ben a *Nagy Világ*-ban megjelent. Aztán húsz év szünet következett, Havel '89 őszéig tiltott szerző volt otthon (és ezzel a keleti blokkban is).

Amikor Martin Esslin *The Theatre of the Absurd* című, először 1961-ben megjelent könyvét a második kiadásra átdolgozta és kibővítette, három kelet-európai szerzőt vett fel a kötetbe: Mrozeket, Rożewiczet és Havelt. Az 1936-ban született Havel ebben az 1968-as kiadásban a kötetben tárgyalt legfiatalabb drámaíró volt.²³ Esslin az író két művét említi (egy-két oldalas elemzés formájában), a *Kerti ünnepélyt* és *A leiratot*. A két Esslin által taglalt mű a '63-as és a '65-ös prágai ősbemutatót követően rövidesen angolul is megjelent. *A leiratot* 1968-ban Joseph Papp vitte színpadra New Yorkban, és a darab elnyerte az Off-Broadway Obie-díját az 1967-68-as évad legjobb külföldi drámája kategóriában. Aztán – mint már említettem – húsz év szünet következett, nemcsak a magyarországi publicitás terén, hanem Havel hazai sorsában is. A Cseh Színházi Intézet adatbázisában ebből a két évtizedből három Havel-darab színrevitele szerepel (a *Koldusopera* [megírás 1972, bemutató 1975], az *Audiencia* [megírás 1975, bemutató 1976] és az *Appellplatz II* [1978]). Ezekre a Charta '77 előtti időszakban, és az erre adott pártállami retorziót megelőzően került sor.

Magyarországon 1968 és 1989 között nem volt Havel bemutató, és 1989-ig műve sem került kiadásra. A rendszervált(oz)ás időszakában aztán sorra jelentek meg munkái: a *Largo Desolato* (1989) című, öt színdarabját

¹⁹ HONT, *A színház...*, II. 546.

²⁰ Uo., 549.

²¹ Uo., 546.

²² Uo., 631.

²³ Martin ESSLIN, *The Theatre of the Absurd* (London: Pelican Books, 1968, 2nd edition). A Havelnél egy évvel fiatalabb Tom Stoppard (1937) csupán említve van pár sorban, míg Havel saját fejezetet kap, pár oldal terjedelemben.

tartalmazó drámakötet;²⁴ a *Távkihallgatás / Tiltakozás* (1989) című interjúkötete és vele egy egyfelvonásos;²⁵ majd a *Területrendezés / Kísértés* (1990) című könyv, mely két egészestés drámáját tartalmazza.²⁶ Ekkor indultak újra a magyarországi bemutatók. Míg a betiltása előtt összesen a fent említett két magyar bemutatója volt, 1989-90-ben hat (ebből négyszer az *Audiencia* című egyfelvonásos). Aztán a kiadói és színházi érdeklődés elapadt. 1990 óta nem jelent meg Havel drámakötet Magyarországon, és az azóta eltelt időszakban – e sorok írásáig – összesen négyszer volt színpadon. Mondhatjuk tehát, hogy Havel kikerült a kánonból, vagy annak a perifériájára szorult, legalábbis Magyarországon. (Közéleti írásaiból három magyar nyelvű válogatáskötet látott napvilágot 1990 után, ebből kettő Pozsonyban.²⁷)

A nemzetközi kanonizálás része volt a csehszlovákiai betiltás előtti időszakból a fentebb említett Esslin-kötet és az amerikai bemutató. Ami a betiltás időszakában épp fordított utat járt be, mint a csehszlovák és magyar elnémitás. Természetesen nincs rálátásom a globális fogadtatástörténetre, valamennyire az angolszász recepcióra igen. És persze a teljes hiányhoz képest a kevés is soknak látszik, vagy annak számít. Egy régebbi munkámban²⁸ összegyűjtöttem Havel

²⁴ Václav HAVEL, *Largo Desolato* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989).

²⁵ Václav HAVEL, *Távkihallgatás / Tiltakozás* (Budapest: Interart, 1989).

²⁶ Václav HAVEL, *Területrendezés / Kísértés* (Budapest: Interart, 1990).

²⁷ Václav HAVEL, *A kiszolgáltatottak hatalma* (Pozsony: Madách, 1991); Václav HAVEL, *Kérem, röviden!* (Budapest: Ulpius-ház, 2007); Václav HAVEL, *A szabadság igézete* (Pozsony: Kalligram, 2012).

²⁸ Péter P. MÜLLER, *Central European Playwrights Within and Without the Absurd: Václav Havel, Sławomir Mrożek, and István Örkény* (Pécs: University Press, 1996), 101-102.

1970 és 1990 közötti brit bemutatóinak adatait. A honi betiltása kezdetétől 1990-ig tizenkét színházi premierje volt Angliában, többségük Londonban. 1971-ben a BBC sugározta *A leirat* televízióváltozatát, az *Audiencia* televízióváltozatában Vanek szerepét Harold Pinter játszotta 1977-ben (akinek drámaírói karrierje melletti színészi pályafutása ötven évet fog át).

A leirat angol nyelvű kiadásához (*The Memorandum*) Tom Stoppard írt előszót 1980-ban.²⁹ 1982-ben az irodalmi Nobel-díjas Samuel Beckett *Katasztrófa* című szkeccsét Václav Havelnek ajánlotta. Havelnek valamennyi fontosabb színpadi munkája megjelent Angliában, illetve Amerikában az 1990-es évek elejéig. Válogatott drámáit a Faber and Faber 1992-ben, a Grove Press 1993-ban adta ki.³⁰ Ugyanitt színpadi munkái mellett korábban megjelent a *Levelek Olgának*, a *Távkihallgatás* című interjúkötete, és az *Igazságban élni* című esszégyűjteménye. A neki ajánlott művekre visszatérve: Tom Stoppard 2006-os *Rock and Roll* című drámáját³¹ Václav Havelnek ajánlotta (aki személyesen vett részt a londoni Royal Courtban tartott ősbemutatón, melyen Mick Jagger és David Gilmour is megjelent.)

A nemzetközi (szűkebben angolszász) recepciónak ez a jellege, mértéke nem függetleníthető a politikai dimenziótól.

A hazai, magyarországi recepció Dobozy és Darvas esetében azt mutatja, hogy az önkényuralmi rendszer fenntartásában való szerepvállalás, az irodalomnak, színháznak

²⁹ Václav HAVEL, *The Memorandum*, transl. Vera BLACKWELL, intro. Tom STOPPARD (New York: Grove Weidenfeld, 1980).

³⁰ Václav HAVEL, *The Garden Party and Other Plays* (New York: Grove Press, 1993).

³¹ Tom STOPPARD, *Rock 'n' Roll* (London: Faber and Faber, 2006); magyarul: *Rock and Roll*, ford. MERÉNYI Anna, in Tom STOPPARD, *Hapgood / Rock and Roll* (Budapest: Európa, 2007), 115-214.

propaganda célokra történő alávetése mulékonnyá teszi a műveket. A hatalompolitika ideig-óráig felszínen tarthatja ezeket az alkotásokat, de mivel az önkényuralmi politika egyik fő célja a jelen uralása, és az ennek való behódolás kikényszerítése, az ezt kiszolgáló műveket, szerzőket is idővel marginalizálja, a kánon perifériájára vagy azon kívül helyezi, különösen abban az esetben, ha a hatalmi berendezkedés jelentősen átalakul – mint az történt a kelet-közép-európai régióban 1989-1990 során.

Dobozy és Darvas kanonizáltságának alakulásával, lényegében mellőzötté válásával szemben Václav Havel cseh bemutatónak száma a Cseh Színházi Intézet adatbázisa szerint közelíti a kétszázat, amiből 23 volt 1988 előtti.³² De vajon jó drámaíró-e Havel? A sok cseh bemutató ezt látszik igazolni. Vagy azt, hogy a cseh színházakat nem befolyásolta 1989-től 2003-ig az a tény, hogy e közel másfél évtizedben Havel köztársasági elnök volt. 53 bemutatója esik erre a tizen-négy évre. És az is az irodalmi jelentőségét látszik mutatni, hogy Beckett, Stoppard neki ajánlotta egy-egy színpadi művét, nyugaton kiadták darabjait. Megítélésem szerint azonban ez a fogadtatás nem függetleníthető Havelnek a csehszlovák önkényuralmi rendszerrel szemben tanúsított magatartásától, ellenzéki tevékenységétől, az ezt politikai üldözéssel és közel öt éves börtönbüntetéssel megtorló pártállami elnyomástól.

Stoppard *A leirathoz* írott rövid előszavában hosszan idézi Havelnek az elítélését megelőzően a bírái előtt elmondott beszédét.³³ Gyűjteményes kötete 1993-as amerikai kiadásának 17 soros ismertetője nyolc drámacím felsorolást követően Havel politikai „pályafutását” vázolja a Charta '77 szöveg-

³² <https://vis.idu.cz/Productions.aspx?lang=en> – az adatbázisban a szerző nevével lehet a bemutatóira keresni.

³³ STOPPARD, „Introduction”, in HAVEL, *The Memorandum...*, vi-vii.

ségétől az 1989 decemberi államfővé választásáig, eközben politikai esszéit említve meg.

„1979-ben négy és fél év börtönre ítélték a cseh emberjogi mozgalomban való részvételéért; a börtönből feleségének írott leveleiből született a *Levelek Olgának* (1988) című könyve. 1983 januárjában egészségi okok miatt szabadon bocsátották, mielőtt a büntetését letöltötte volna. 1986-ban elnyerte a legmagasabb holland kulturális elismerést, az Erasmus-díjat. 1989-ben segített megalapítani a Civil Fórumot, negyven év után az első legális ellenzéki mozgalmat Csehszlovákiában; és 1989 decemberében Csehszlovákia elnökévé választották.”³⁴

Martin Esslin említett könyve bővített harmadik kiadásában, mely először 1980-ban jelent meg, a két Havel-darabot bemutató fejezetet megtoldja egy bekezdéssel, amely az író pályájának politikai vonatkozását emeli ki, hangsúlyozva, hogy a két említett dráma szerepet játszott a Prágai Tavasz előkészítésében, ami megelőzte Csehszlovákia 1968 augusztusi szovjet megszállását. A kiegészítés azzal zárul, hogy

„Havel az egyik legkiemelkedőbb szószólója annak a mozgalomnak, hogy a Helsinkii megállapodásban az emberi jogokra vonatkozó rendelkezéseket hajtsák végre. A csehszlovák helyzettel szatirikus módon foglalkozó néhány darabját előadták Németországban, Skandináviában és Britanniában.”³⁵

Amikor első magyarnyelvű drámakötete 1989-ben megjelent, recenziót írtam a könyvről az újvidéki *Híd* című folyóiratba, „Séma és el-

³⁴ HAVEL, *The Garden Party...*, 275.

³⁵ ESSLIN, *The Theatre...*, 3rd edition, 1987, 326.

lenséma” címmel. Ott úgy fogalmaztam, hogy Havel

„a szocreál sematikus apológiájával szemben egy olyan ellensematizmust művel, amely szemléletében és világképében [...], a megformálás szempontjából nem nagyon tud a közvetlen közlésnél mélyebbre hatolni, s így esztétikájában nem több egy etikailag méltányolható ellensematizmusnál”.³⁶

Darabjainak ezzel a vonásával Václav Havel is tisztában volt. *Távkihallgatás* című interjúkötetében kijelentette, hogy „ezek a darabok jelentős mértékben jelszerűek, jelkép-szerűek, sematikusak”.³⁷ Majd drámaíróként a következőképpen jellemezte önmagát: „a magam szűkreszabott poétikájának keretein belül talán eredeti módon tudok írni, de ha olyan feladattal kerülnék szembe, ami akár csak egy kicsit is eltér ettől a poétikától, valószínűleg csúfos kudarcot vallanék.”³⁸ Ez a szűkösség és korlátozottság alapvonása Havel mechanikus ismétlődésekre, sémákra redukált színpadi szövegeinek, melyeknek a szocialista pártállami rezsimről adott állásfoglalásának a hitele és morális jelentősége elvitathatatlan, ám esztétikai jelentősége nem kimagasló.

Havelnek a politikai szerepvállalással összefüggő művészi megítélése 1990-től nem sokban különbözött a megelőző korszakétól. Csak az előjel változott. Az ellenzéki tevékenységet a pártállam az írói munkásság területén is büntette, a nyugati demokráciák pedig szolidaritást tanúsítottak iránta (és ezzel a művei iránt) ebben az időszakban. Majd pedig a hatalomra jutott ellenzékit íróként is

³⁶ P. MÜLLER Péter, „Séma és ellenséma: Václav Havel: *Largo desolato: Öt színmű*”, *Híd* 54, 5. sz. (1990): 602–604.

³⁷ HAVEL, *Távkihallgatás...*, ford. VARGA György, 212.

³⁸ Uo., 221.

általános elismerés övezte és övezi, ám ez döntően Csehországra korlátozódik, ahol folyamatosan játsszák a darabjait. Ami nem mondható el Magyarországról.

A kanonizálásnak van egy olyan dimenziója, amelyről eddig nem ejtettem szót, de amelyet Havel esetében indokolt tekintetbe venni, ez pedig a kultusz jelensége. Egy személyhez kapcsolódó kultusz alapulhat az illető alkotásain, munkásságán, illetve alapulhat a magatartásán, személyiségének megítélésén. Václav Havel esetében a kanonizálás részben kultuszépítéssé alakult, amelyben meglátásom szerint mind az írói munkássága, mind a politikai szerepvállalása szerepet játszott. E kultusz mibenlétére három példát hozok fel.

Az első – amit lehet intézményesülésnek is hívni –, hogy New Yorkban működik egy cseh kulturális centrum, amelyet Václav Havel Központnak hívnak. A második, hogy ennek a központnak a jelen írás elkészítésének idején a fő rendezvénye 2024. szeptember 25-én Václav Havel örökségének megünneplése volt. A „Híd a reményért” elnevezésű esemény felhívásában többek között ez volt olvasható: „Az ünneplésben csatlakozik hozzánk – mások mellett – Martina Navratilova, tenisz ikon. [...] Az est során átadásra kerül [...] egy veszélyben forgó bátor író számára »A béke megzavarásának díja«”.³⁹

A 2024. évi díjat megosztva a következő két személy kapta (részlet az indoklásból): Arundhati Roy (1961), indiai író és aktivista. Főbb írói díjai: *God of Small Things (Apró dolgok istene)*, 1997 – Man Booker Prize (1997); Norman Mailer Prize (2011); PEN Pinter Prize (2024). Aktivistaként küzd a globalizáció, az USA világpolitikája, India nukleáris fegyverpolitikája ellen. 2010-ben lázadással vádolták meg a hatóságok egy „India-ellenes” szónoklatáért. E 14 évvel ezelőtti megnyilatkozásá-

³⁹ <https://havelcenter.org/2024/07/16/save-the-date-bridge-for-hope-2024/>

ért 2024 júniusában fogták perbe. Amennyiben elítélik, sokéves börtönbüntetés vár rá.

Toomaj Salehi (1990) iráni rapper, hazája társadalmi kérdéseiről és az Iszlám Állam kormányának politikájáról szóló tiltakozó dalairól ismert. 2023-ban elnyerte a Szólás-szabadságért Művészeti Díjat (Freedom of Expression Art Award) az Index on Censorship (1972-ben alapított) nemzetközi szervezettől. 2023 júliusában az iráni kormány hat év börtönbüntetésre ítélte a 2022-es iráni tüntetéseken való részvétele miatt. A börtönben kegyetlenül megkínozták. 2024 áprilisában halára ítélték a 2022-23-as „Nő, Élet, Szabadság” mozgalomban való részvételéhez kapcsolódó vádak alapján. Az ítélet végrehajtását 2024 júniusában felfüggesztette a legfelső bíróság, új tárgyalást előírva, ami ugyancsak vezethet halálos ítélethez.

A Havel nevével fémjelzett díjak művészeket ismernek el, ám az elismerést a politikai tevékenységük alapján kapják.

A harmadik példa pedig egy amerikai székhelyű (Phoenix, AZ), nemzetközi tanulmányokat szervező központnak (Center for Education Abroad) az Angol-Amerikai Egyetemmel (Anglo-American University) együttműködésben Prágában 2024 tavaszi szemeszterére meghirdetett egyetemi kurzusa: LIT 406 Vaclav Havel: Theater, Politics & Dissent (Václav Havel: Színház, politika és ellenzékiesség) címmel. A kurzusleírás ezzel kezdődik: „A kurzus elsődleges célja, hogy megismertesse a hallgatókkal Václav Havelt, az 1989-es bársonyos forradalom központi alakját, Csehszlovákia első posztkommunista elnökét, és ezt megelőzően a vezető politikai ellenzékit és avantgárd drámaíróit.”⁴⁰ Mint az ismertetőből is látszik, a politikusi

⁴⁰

<https://www.ceastudyabroad.com/program/course-details/full-curriculum-922/spring-2024-spring-semester-15390/lit-406-vaclav-havel-theater-politics-and-dissent-12984-10011>

tevékenység, magatartás áll előtérben, amit kiegészít az írói munkásság. Mintha az előbbi legitimálná az utóbbit.

Zárásul egy sokat vitatott, a nyugati kánonnal foglalkozó kötetre hivatkozom, kitégítve (és egyben leszűkítve) a fentiekben bemutatott eseteket, amelyekben – egyrészt – a politikai szerepvállalás nyilvánvaló hatást gyakorolt a kanonizáltság alakulására, amit – másrészt – a politikai rendszerben bekövetkezett változások is befolyásoltak.

Harold Bloom *The Western Canon* című kötetének⁴¹ IV., „A kaotikus kor” című fejezetéhez fűzött függelékében („Kanonikus prófécia”) ugyanazon az oldalon a következő cseh és magyar szerzőket és műveiket sorolja fel, mint a kanonizáltság lehetséges példáit:

CZECH

- Karel Čapek: *War with the Newts; R.U.R.*
- Vaclav Havel: *Largo Desolato*
- Milan Kundera: *The Unbearable Lightness of Being*
- Jaroslav Seifert: *Selected Poems*
- Miroslav Holub: *The Fly*

HUNGARIAN

- Attila József: *Perched on Nothing's Branch*
- Ferenc Juhász: *Selected Poems*
- Laszlo Németh: *Guilt*

A felsorolást nyilvánvalóan befolyásolja, hogy melyik szerző művei olvashatók idegen (angol) nyelven, vagy – színdarabok esetében – melyek vannak jelen a nemzetközi színpadokon. Ez a horizont azonban kivezet a fentiekben előtérbe állított nézőpontból, és játékba hozza a kulturális transzfer, a könyv- és színházpiaci megfontolások, fordítói kapcsolatok és lehetőségek, és sok egyéb tényező szempontjait, amelyek a kánonalkotás

⁴¹ Harold BLOOM, *The Western Canon* (New York: Harcourt Brace & Co., 1994).

és kánonalakítás folyamatában szerepet játszanak, illetve játszhatnak.

Bibliográfia

- ASSMANN, Jan. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Fordította HIDAS Zoltán. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó, 2004.
- BÉLÁDI Miklós és BODNÁR György, szerk. *A magyar irodalom története 1905-től napjainkig*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1967.
- BLOOM, Harold. *The Western Canon*. New York: Harcourt Brace & Co., 1994.
- BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor. *Filmművészet és kultúrpolitika a művészeti díjak tükrében 1948–1989*. Budapest: Planétás Kiadó, 1998.
- DOBOZY Imre. *Őszől tavaszig*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1974.
- DOBOZY Imre. *A tizedes meg a többiek*. Budapest: Magvető Könyvkiadó – Szépirodalmi Könyvkiadó, 1975.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Pelican Books, 1968, 2nd Edition.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. London: Pelican Books, 1987, 3rd Edition.
- GYÖRFFY Miklós. „Párhuzamok és metszéspontok: a Magyar film és az irodalom”. In *A magyar irodalom története* III., szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 623–638. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- HAVEL, Václav. *The Memorandum*. Translated from the Czech by Vera BLACKWELL. Introduced by Tom STOPPARD. New York: Grove Weidenfeld, 1980.
- HAVEL, Václav. *Largo Desolato*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1989.
- HAVEL, Václav. *Távkihallgatás / Tiltakozás*. Budapest: Interart, 1989.
- HAVEL, Václav. *Területrendezés / Kísértés*. Budapest: Interart, 1990.
- HAVEL, Václav. *A kiszolgáltatottak hatalma*. Pozsony: Madách, 1991.
- HAVEL, Václav. *The Garden Party and Other Plays*. New York: Grove Press, 1993.
- HAVEL, Václav. *Kérem, röviden!* Budapest: Ulpius-ház, 2007.
- HAVEL, Václav. *A szabadság igézete*. Pozsony: Kalligram, 2012.
- HONT Ferenc, főszerk. *A színház világtörténete. I.–II.* Budapest: Gondolat Kiadó, 1986.
- KÉKESI KUN Árpád. „Az új teatralitás és hatástörténeti helyzete”. In *A magyar irodalom története* III., szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 804–816. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- MÜLLER, Péter P. *Central European Playwrights Within and Without the Absurd: Václav Havel, Sławomir Mrożek, and István Örkény*. Pécs: University Press, 1996.
- P. MÜLLER Péter. „Séma és ellenséma: Václav Havel: Largo desolato. Öt színmű”. *Híd* 54, 5. sz. (1990): 602–604.
- SIKLÓS Olga. *A magyar drámai irodalom útja 1945–1957*. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1970.
- SÖTÉR István, főszerk. *A magyar irodalom története VI. (1919-től napjainkig)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966.
- STOPPARD, Tom. *Rock 'n' Roll*. London: Faber and Faber, 2006.
- STOPPARD, Tom. *Rock and Roll*, ford. MERÉNYI Anna. In Tom STOPPARD. *Hapgood / Rock and Roll*, 115–214. Budapest: Európa, 2007.
- SZABÓ Ferenc, szerk. *Mai magyar drámák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.
- SZABÓ Ferenc, szerk. *Mai magyar drámák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1963.
- SZABÓ Ferenc, szerk. *Mai magyar drámák*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1965.
- VERES András. „Az írók és a hatalom a hatvanas évek Magyarországnán”. In *A magyar irodalom története* III., szerkesztette SZEGEDY-MASZÁK Mihály és VERES András, 520–535. Budapest: Gondolat Kiadó, 2007.
- VIDÓ Gábor Tamás. „»Kultúrbrigantik« és »a szocialista műsorpolitikáért vívott harc első lövészárka«”. In *Eötvözet SZITU 2023*, szerkesztette DOMA Petra és JÁSZAY Tamás, 445–468. Budapest: ELTE Eötvös Collegium, 2024.

Törekvések a klasszikus magyar drámai kánon létrehozására az 1960–70-es években

FEKETE NORBERT

Bevezetés

Az 1960–70-es évek szocialista realista színháza érzékelte, hogy a klasszikus magyar drámai korpusz gyakorlatilag csak három repertoárdarabra, a *Bánk bánra*, a *Csongor és Tündére* és *Az ember tragédiájára* korlátozódott, ezért igyekezett a bemutatható dráma-kinccset bővíteni. Ezt többnyire a 19. századi magyar történelmi drámairodalom elfeledett műveihez való visszanyúlással és dramaturgiai felújításukkal igyekeztek megvalósítani. Ez egyet jelentett az újrafelfedezett darabok realista újraértelmezésével, kisajátításával és kanonizációjával. A hiányzó klasszikus repertoár megteremtésében a dramaturgiai munka kiemelt szerepet kapott. Sok esetben elfelejtett vagy a kánonból kirekesztett, így gyakorlatilag színpadi történettel sem rendelkező darabokat tettek színpadképesé. Ez azonban nem volt minden esetben sikeres, sőt a 19. századi drámák korszerűsítése problematizálta a gyakorlati színház és a szöveg szentségét hirdető irodalomtudomány közötti feszültséget. Tanulmányomban egyrészt a kanonizáció okait vizsgálom, illetve azt, hogy milyen műfajú és tematikájú műveket tartottak szükségesnek átdolgozni és színpadra állítani. Másrészt azt térképezem fel, hogy a szocreál kanonizációs gyakorlata milyen korábbi kánonokhoz nyúlt vissza, mit tartott meg belőlük, és hogyan formálta őket újra. Harmadrészt a produkciók alapján szeretném feltérképezni az átdolgozásokra vonatkozó normákat, illetve ezek hatását a színházi kánonba történő befogadásra. Végül arra keresem a választ, hogy az 1960–70-es években újrafelfedezett darabok reperto-

áron tartására és népszerűsítésére milyen intézményes kereteket alakítottak ki.

Okok

Az 1960-as és 1970-es években a klasszikus színdarabok repertoárjának bővítését több dolog is indokolta, úgy, mint a szegényes repertoár, a klasszikus darabok iránti érdeklődés csökkenése, a politizáló szocialista színház elvárásainak való megfelelés, a kánonbővítés és az újraértelmezés igénye, az archiválás és a leletmentés, valamint a kultuszteremtés és a reprezentáció gyakorlatai, illetve a rendezői színház szerepének felértékelődése. A szegényes repertoár problémája oda vezethető vissza, hogy a klasszikus magyar drámai örökség mindösszesen három említésre méltó darabjából az 1950-es és 1960-as években több nagyobb léptékű feldolgozás született, viszont az érdeklődés megcsappant irántuk.¹ Ez vezetett ahhoz az 1960-as évektől jelentkező trendhez, hogy a

¹ „A felszabadulás után előbb hosszú éveken át annak örültünk, ha klasszikusaink helyes eszmei-politikai értelmezés alapján, látványosan, hagyományosan színre kerültek, s minél többen meg is nézték azokat. Az érdeklődés azonban fokozatosan megcsappant, ezért a közelmúltban a kecskeméti, debreceni, kaposvári vagy győri Bánk bán előadások színre vivői már arra törekedtek, hogy rendezői koncepcióikkal újraértelmezzék Katona tragédiáját, s modern színházművészeti eszközökkel vigyék közelebb a mai néző érzelm- és gondolatvilágához.” BÖGEL József: „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése”, *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76, 73.

színházak, a rendezők és a dramaturgok a klasszikus magyar drámai örökség elfeledett szövegei, mint a magyar színházi kultúra korántsem teljesen kiaknázatlan aranytartaléka felé forduljanak.²

Mindez jól beleilleszkedik abba a mintába, hogy a korábban domináns „szovjet–magyar–klasszikus hármass” kötelező repertoárjában fokozatosan változások következtek be, és a „hangsúly áttevődött a magyarra”.³ Ennek egy vonulatát jelenti a magyar klasszikusok felkutatása és színrevitelének trendje, amely így lehetővé tette azt is, hogy enyhítsék a hazai színpadokon a gyakran játszott Molière- és Shakespeare-darabok reformkor óra kifogásolt túlsúlyát.⁴ Ezzel az eljárással a színházak igyekeztek megfelelni a

² A klasszikus drámai örökségre a korabeli sajtóban gyakran mint aranytartalékra hivatkoztak: „mindezt kiegészíti klasszikus drámai örökségünk, a hazai színjátszás aranytartaléka, amelynek ragyogását és értékét nem tudja megviselni az idő vasfoga.” [NÉVTELENÜL], „Színházaink műsortervéről”, *Előre*, 1963. máj. 9., 2. A metafora többek között előkerül Szigligeti Ede *Béldi Páljának* 1966-os gyulai bemutatójáról szóló beszámolóban is: „[m]éltóbban aligha ünnepelhetnék volna vidéki társulataink a magyar színjátszás 175. esztendejét, minthogy a közönség elé tarták: a magyar drámairodalom klasszikusai között rejlenek még méltánytalanul mellőzött »aranytartalékok«.” FÖLDES Tamás, „Szigligeti-dráma a gyulai várszínpadon”, *Élet és Irodalom*, 1966. júl. 23., 9.

³ JÁKFALVI Magdolna, „Örkény nemzetis formája: Major Tamás: *Kulcskeresők*, 1977.”, in *Nemzeti színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerk. JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 234–245 (Budapest: Arktisz–Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 234.

⁴ LEPOSA Balázs, „A Páston Othello és Jago: Nádasy Ádám, *Othello*, 1949, 1954”, in JÁKFALVI és KÉKESI KUN, *Nemzeti színháztörténet...*, 25–34. 26.

színházirányítás direktíváinak is. Az elfeledett klasszikusok főként történelmi tematikát dolgoztak fel, amelyek színrevitelénél jól lehetett alkalmazni a Shakespeare-darabok kapcsán felhalmozott rendezői, színészi és dramaturgiai tapasztalatokat.⁵ A történelmi dráma műfaja általában nem a történelemről, hanem mindig a mű saját koráról szól: a színrevitel során a karakterek és a konfliktusok könnyedén áthallásossá tehetők, így formálható általuk a múltból való gondolkodás is. A műfaj tehát kifejezetten alkalmas volt arra, hogy a gyakorlatba ültesse át a pártállami színházirányítás egyik legfontosabb célkitűzését a „politizáló, szocialista színház” megteremtésének igényét.⁶

Nem véletlen, hogy a szocreál kánonbővítés folyamata során elsődlegesen a kanonikus, 19. századi szerzők szövegeit igyekeztek beépíteni a színházak műsorába: egyrészt a lírai alkotóként kanonizálódott Vörösmarty Mihály (*Czillei és a Hunyadiak*)⁷ vagy

⁵ Major Tamás szerint a Shakespeare-darabok előadásával felhalmozott színházi tapasztalatok jelentősen segítették a *Czillei és a Hunyadiak* színpadra állítását: „[a] Nemzeti Színház Shakespeare-előadásai és a Shakespeare-dramákon nevelkedett közönség, rendezők, dramaturgok, színészek, díszlet- és jelmeztervezők kellettek ahhoz, hogy a *Czillei és a Hunyadiakat* úgy mutassuk be, hogy az a *mának* mondjon valamit.” MAJOR Tamás, „Élő színházat vagy vissza a könyvtárba?”, *Népszabadság*, 1966. nov. 20., 8. Kazimir Károly is a Shakespeare-darabok 1960-as évekbeli értelmezéséhez hasonlóan állította színpadra a *Tigris és hiénát*. KOLTAI Tamás, „*Tigris és hiéna* a Körszínházban”, *Kortárs* 11, 10. sz. (1967): 1675–1676, 1676.

⁶ RING Orsolya, *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádár-korszakban*, TÉRformák–TÁRsadalomformák 6 (Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2019), 90–91.

⁷ Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966.

éppen Petőfi Sándor (*Tigris és hiéna*)⁸ darabjai keltették fel a figyelmet; másrészt igyekeztek a Madách-oeuvre elfeledett alkotásait (*Mózes, Csák végnapjai*)⁹ színre vinni, ugyanakkor a *Bánk bán*on kívül egyéb történelmi darabokat is író Katona József munkái az 1960-70-es években nem kerültek színpadra.¹⁰ A magyar irodalom kanonikus íróinak drámai alkotásai mellett azonban kevésbé ismert, a 20. század közepére gyakorlatilag elfeledett szerzők történelmi darabjaival is kísérletet tettek, ezek viszont többnyire nem nyerték el a kritika tetszését. Az 1969-ben, a kecskeméti Katona József Színházban bemutatott *László király*,¹¹ Czakó Zsigmond történelmi tragédiája csak „rokonszenves tévedés” lehetett, annak ellenére, hogy a korabeli szakírás méltányolja a korábban Madách *Mózesét* is színpadra segítő Turián György törekvését. Turián és Buda Ferenc a *Mózeshez* hasonlóan alapos kutatással, „stílusos” nyelvi restaurálással igyekezett mindent megtenni a darab feltámasztása érdekében. A dráma törekvéseiknek köszönhetően „haló poraiból feltámadott[,] [...], de új életre kelni nem tudott.”¹² Hasonlóan megbukott 1969-ben Kazán István *Aba Sámuel királya*, melynek alapszövegét Gabányi Árpád, a Nemzeti Színház színészének és rendezőjének alkotása, a *Sámuel király* szolgál-

tatta.¹³ A kritika nem Kazán rendezői munkáját, hanem sokkal inkább a rossz szövegválasztását kritizálta, ugyanis a 19. század második felében született Gabányi-darabot bonyolultsága, témaválasztása és nacionalizmusa miatt kevésbé lehetett beilleszteni a szocialista-realista kánonba.¹⁴ Az előadás nem tudott belesimulni a klasszikus magyar drámai örökséget újrafelfedező törekvésekbe, hanem sokkal inkább csak a „korszerű korrigény” kielégítésének egyik sikertelen példaként utaltak rá.¹⁵ A kritika számára Gabányi

¹³ Kazán István: *Aba Sámuel király*, 1969. Az alapszöveg: GABÁNYI ÁRPÁD, *Sámuel király, történelmi színmű 5 felvonásban* ([Kolozsvár: Kiadó nélkül], 1895).

¹⁴ Létay Vera szerint: „Kazán István átdolgozása bizonyára sokat tisztázott az eredeti drámán, de ez az egész vérszerződéses, vérbosszús, kacagányos, romantikus tabló, a rendező, a díszlettervező, a jelmeztervező és a színészek együttlétést keltő erőfeszítései ellenére sem emelkedett felül a milleniumi önképzőkör színházi élményén.” LÉTAY Vera, „Kis dramaturgiai Kolumbusz-játék”, *Élet és Irodalom*, 1969. febr. 15., 8. Létay szerint Kazán kutatási iránya nem volt alapvetően tévedés, csak rossz helyen, a Magyar Tudományos Akadémia által a 19. század második felében megindult drámapályázataira, elsődlegesen a Teleki- és Karátsonyi-díjakra beérkezett, egyenetlen minőségű művek között keresett. FEKETE GÉZÁNÉ, *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtételei és előzményei* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1988), 145–164, 193–204. A kritikus alacsony színvonalúnak tartja a „millenneumi nacionalista görögtűz”, vagyis a verses történelmi dráma műfajában alkotott műveket, így Gabányi alkotását is, még akkor is, ha időnként sikerrel imitálta a Shakespeare-t. LÉTAY, „Kis dramaturgiai...”, 8. ¹⁵ „[A] *Mózes*, a *Czillei és a Hunyadiak* sikere, a *Csák végnapjai* vitája, a *Tigris és hiéna* meglepetést keltő érdekessége felébresztette a

⁸ Kazimir Károly: *Tigris és hiéna*, 1967.

⁹ Turián György: *Mózes*, 1966; Marton Endre: *Mózes*, 1967; Miszlay István: *Csák végnapjai*, 1968; Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971.

¹⁰ A Katona-drámák közül csak kettőt vittek színre az OSzMI adatbázisa alapján: Beke Sándor: *Ziska vagyis a husziták első pártütése Csehországban*, 1980; Almási-Tóth András: *Jeruzsálem pusztulása*, 2010.

¹¹ Turián György: *László király*, 1969.

¹² BARTA András, „László király: Czakó Zsigmond történelmi drámája a kecskeméti Katona József Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1969. nov. 14., 4.

vagy éppen Czakó alkotásai, mivel azok a magyar irodalmi kánonon kívül helyezkedtek el, azonban arra is alkalmat kínálhattak, hogy egy alapvetően nem kanonikus szerző darabján kérjék számon a sikertelen leletmentés trendjét, míg a hasonlóan nehézkes Petőfi Sándor-darabot, a *Tigris és hiénát* vagy éppen Madách Imre *Csák végnapjait* szerzőjük kanonikus pozíciója miatt sokkal kevésbé kritizálták. A kritika sokkal inkább az utóbbi bemutatók által kiváltott vitákra és az általuk keltett meglepetésre helyezi a hangsúlyt, mint amelyek példát adnak arra, hogy miként kell vitatható minőségű történelmi darabokat színre vinni. 1982-ben Vámos László a Nemzeti Színház társulati ülésén szintén azt hangsúlyozta, hogy a repertoár elsődlegesen ritkán játszott klasszikussal gyarapodott. Ennek felfutását elsődlegesen a rendezői színház térhódításában látta: mivel a kevésbé játszott, szinte ismeretlen darabok színpadra állítása esetén a rendező jóval szabadabban tudott eljárni, mint a már sokszor színre vitt repertoárdarabok esetében.¹⁶

Madách Imre művei, amelyek iránt kifejezetten nagy volt az érdeklődés a korban, már egy másik trendet, a kultuszépítést példázzák. Ebben az időszakban a Madách-életmű számos kevés vagy éppen semmilyen szín-

József Attila Színházban is az aranyásó szenvedélyt. És nekiálltak az Angyalföldön is hagyományt kutatni. Sajnálatos pech, hogy nekik már csak egy Gabányi jutott.” FÖLDES Anna, „A drámai művektől – a műdrámáig”, *Színház* 8, 5. sz. (1969): 7–11, 8. Földes az aranyásás metaforájával arra utal, hogy a magyar klasszikus drámairodalom mint aranytartalek nem kimeríthetetlen, és a múlt emlékeinek felkutatásával csak korlátozottan, gyakran csak komoly viták árán bővíthető, és a megelőző évszázadok darabjai nem mind illeszthetők be a realista színház klasszikus drámai kánonjába.

¹⁶ RING, *A Nemzeti Színház...*, 139–140.

padi múlttal nem rendelkező darabját igyekeztek színpadra állítani.¹⁷ Madách gyakorlatilag a hiányzó magyar Shakespeare szerepét volt hivatott betölteni a szocialista realista színház kulturális nemzetépítési stratégiájában. A Madách iránti érdeklődést nagy mértékben fokozta a drámaíró 150 éves születésének évfordulója is. Hasonló jelenség érzékelhető Petőfi esetében is: a *Tigris és hiéna* című darabot Kazimir Károly már 1967-ben színre vitte a Körszínházban, de 1973-ban a költő születésének 150. évfordulója alkalmat teremtett a darab felújítására.¹⁸ A *Czillei és a Hunyadiak* című darabjának bemutatójával nem csak Vörösmarty színházi kultuszát, hanem egyben a Nemzeti Színház reprezentációs törekvéseit is igyekeztek kielégíteni azáltal, hogy a Hevesi Sándor téri épületet 1966. november 4-én pontosan ezzel a darabbal nyitották meg. Ezáltal egyfajta kapcsolatot igyekeztek teremteni a Nemzeti 1837-es megnyitójával, ahol előjátékként szintén Vörösmarty-darabot, az *Árpád ébredését* mutatták be.¹⁹

Hatások

A 19. századi drámai alkotások az 1960-as évekre szinte teljesen kikerültek a hazai játékhagyományból, viszont némelyeknek (például a *Tigris és hiénának*, a *Mózesnek*, a *Csák végnapjainak* vagy éppen a *Czillei és a Hunyadiaknak*) volt valamennyi színpadi előéle-

¹⁷A következő darabokról van szó: Lendvay Ferenc: *Mária királynő*, 1970; Verebes István: *Endre, magyar királyfi*, 1970; Pétervári István: *Csak tréfa*, 1971.

¹⁸ KAZIMIR Károly, „Petőfi színpada: Egy perújrafelvétel előkészületei”, *Film, Színház, Muzsika*, 1972. dec. 2., 8.

¹⁹ SZALISZNYÓ Lilla, „Párducbőr, hollószín tunika, vérszínű bocskor: Az *Árpád ébredése* ősbemutatójának értelmezése”, *Acta Historiae Litterarum Hungaricum: Acta Universitatis Szegediensis* 32 (2016): 53–78.

te, melyhez a rendezők és a dramaturgok ihletforrásként tudtak fordulni. Petőfi és Madách fentebb említett műveinek színrevitele elsődlegesen a Kolozsvári Nemzeti Színházhoz és annak színész-rendezőjéhez, Ecsedi Kovács Gyulához (1839–1899) kötődnek. Az erdélyi kapcsolatot jól példázza Petőfi drámája, melyet a pesti Nemzeti Színház nem játszott, mivel azt a szerző 1846-ban visszavette a társulattól. A költő jól ismerve a korabeli színházi, irodalmi és sajtóviszonyokat, elsődlegesen a botránykeltés és a műveiről a sajtóban zajló beszéd folyamatos fenntartásának érdekében döntött a visszavétel mellett, amely mögött az írásaiból megélni kívánó szerző ambíciói fedezhetők fel.²⁰ A darab egészen addig nem került bemutatásra, amíg Meltzl Hugó kolozsvári irodalomtörténész részéről fel nem merült a darab színpadra állításának ötlete. Meltzl kulcspozíciót szánt a *Tigris és hiénának* a kolozsvári regionális Petőfi-kánonban. Kánonrevíziós törekvései nyomán, a budapesti Nemzeti Színház gyakorlatával szemben (amely a lírikus Petőfi képét szem előtt tartva figyelmen kívül hagyta a drámaíró), Meltzl nemcsak felfedezte a *Tigris és hiénát* az erdélyi Petőfi-kánon részére, hanem szerzője drámaírói tevékenységét kiemelt jelentőségűként állította be.²¹ Meltzl Lessing nyomán hangsúlyozta, hogy a dráma igazi próbaköve az előadás, ezért javasolta a darab színpadra állítását.²²

²⁰ SZILÁGYI Márton, „Történetietlen vízió a történelemről: *Tigris és hiéna*”, in SZILÁGYI Márton, *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai és Petőfi Sándor*, 110–126 (Budapest: Osiris Könyvkiadó, 2021), 111–117.

²¹ SZABÓ-REZNEK Eszter, „Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánón: Kísérlet a »nemzeti költő« regionális újraértelmezésére”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 215–224, 224.

²² MELTZL Hugó, „Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi irodalom megalapítója”, *Magyar Polgár*, 1876. febr. 17., 1–2.

A Meltzl által inspirált E. Kovács Gyula pontosan ezt a feladatot végezte el, amikor 1883-ban színpadra vitte Petőfi darabját Kolozsváron. A művet azonban csak három alkalommal játszották, az előadás kritikai fogadtatása pedig aszerint oszlott meg, hogy azt a recenzens az országos vagy a regionális Petőfi-kánon pozíciójából értelmezte-e. Amíg az erdélyiek számára lényeges volt a drámaíró Petőfi, addig a budapesti értelmezők kánonsértésként tekintettek a kolozsvári előadásra.²³

Meltzl azonban a *Tigris és a hiéna* és a *Bánk bán* mellett a *Csák végnapjait* is a nagyformátumú nemzeti tragédiák mellé állította.²⁴ Ez a felfogás tetten érhető abban is, hogy a Kolozsvári Nemzeti Színházban nem csak az említett Petőfi-darab, hanem a Madách-drámák is központi szerepet kaptak. E. Kovács tudatosan törekedett az erdélyi Madách-repertoár megteremtésére. Ennek első állomásaként 1884-ben színre vitte a *Tragédiát*, fél évvel azután, hogy azt Paulay Ede Pesten megrendezte. Amíg a pesti Nemzeti Színház több Madách-darabot nem mutatott be, addig E. Kovács 1886-ban a *Csák végnapjait*, majd 1887-ben a *Mózes* is színpadra állította. Ennek a repertoárnak a különös sajátossága, hogy az azt összeállító rendező nem csak a rendezéssel, hanem a darabok főszerepeit (Ádám, Csák és Mózes) játszva is komoly szerepet vállalt. A *Csák végnapjai* E. Kovács rendezői- és színészi jutalomjátéka-ként került a színpadra.²⁵ A *Csák* fogadtatása hasonlóan alakult mint a *Tigris és hiénáé*. A Madách-darabot először Kolozsvárott, 1886. október 9-én mutatták be, amiről a helyi *Magyar Polgár* a következőképpen nyilatkozik: „a közönségre a műben nyilatkozó erős

²³ SZABÓ-REZNEK, „Meltzl Hugó...”, 217–219.

²⁴ KERESZTURY Dezső, „Utószó a *Csák végnapjaihoz*”, in: MADÁCH Imre, *Csák végnapjai*, 99–113 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 102.

²⁵ BALOGH Géza, „A Tragédia a színpadon”, *Critikai Lapok* 17, 12 sz. (2008): 35–36.

hazafias szellem, s a magasztos dikciók nagy hatással voltak, s több jelenet élénk tetszésben részesült”.²⁶ Ezzel szemben a *Budapesti Hirlap* már más fénytörésben mutatja be az előadást: egyrészt kiemelte, hogy a jutalomjátékok káros szokása vidéken még mindig divat; másrészt arra utalt, hogy a darab hazafias témája miatt, csak is sikereket érhetett el.²⁷ Ezzel a véleménnyel újra felszínre hozták a korábbi budapesti és vidéki színházak közötti ellentétet, mely más esetekben is felmerült E. Kovács rendezői munkássága kapcsán.

Meltzl kánonrevíziós törekvése nagy hatás gyakorolt a Petőfi-darab történetében elmélyedő Kazimir Károlyra is, aki a professzor törekvéseiben találta meg azt a markáns irodalomtörténeti (mondhatni Horváth Jánossal szembeni) ellenvéleményt, illetve a kolozsvári bemutatóban azt a gyakorlati színházi előképet, amelyekre alapozva megteremthette, színre vihette és kanonizálhatta saját Petőfi-vízióját.²⁸ Kazimir azonban nem csak közelíteni igyekezett az erdélyi hagyományhoz, hanem azt szerette volna át is értelmezni, illetve igyekezett bizonyos jegyeitől távolodni, hogy rendezése sokkal inkább megfeleljen a realista színház igényeinek és a Körszínház által biztosított lehetőségeknek. Ennek jegyében Kazimir rendezésében visszafogta az alapszöveg romantikus túlzásait, illetve az E. Kovács-féle rendezés Erkel operáira emlékeztető zenei megoldásait.²⁹ Meltzl kánonja azonban nem

²⁶ [NÉVTELENÜL], „Nemzeti színház”, *Magyar Polgár*, 1886. okt. 11., [3].

²⁷ [NÉVTELENÜL], „A kolozsvári színházban”, *Budapesti Hirlap*, 1886. okt. 13., [2].

²⁸ KAZIMIR Károly, *Petőfi a Körszínházban* (Budapest: Magvető Kiadó, 1968), 7.

²⁹ „Az 1883-as előadás [...] zeneileg a XIX. század második felének operai hatását tükrözte. Tehát: nagyon sok a kürtszó. Az egyik kritika azt említi, hogy túltengett az előadásban a zene, különösen erőteljesnek érez-

csak Kazimirra, hanem Keresztury Dezsőre is nagy hatást gyakorolt, és az erdélyi irodalomtörténész tragédiakánonja arra serkentette, hogy a *Csák végnapjait* is színpadképessé tegye.³⁰

Összegzőképpen elmondható, hogy az időben távoli, 19. századi bemutatókhoz való kapcsolódással a színpadi hagyományokhoz való kötődést, illetve a színrevitel lehetőségét hangsúlyozták anélkül, hogy a korabeli játékhagyományhoz mereven ragaszkodtak volna és azt megpróbálták volna újraéleszteni. A hagyomány leheletfinomságú jelzésén kívül a darabokhoz teljesen úgy lehetett hozzányúlni, mintha egy friss szöveget szerettek volna színre vinni. A rendezői színház pedig élt is ezzel a lehetőséggel.

Az átdolgozások normarendszere

A klasszikus drámai örökség élő színpadra alkalmazása elsődlegesen dramaturgiai, másodlagosan pedig rendezői kihívást jelentett, ugyanis az alapszövegek többnyire megkívánták az alapos átdolgozást, illetve a kor igényeihez való igazodást. A klasszikus drámakincs szövegeibe való beavatkozás, különösen a kanonikus szerzők (Vörösmarty, Petőfi, Madách) esetében azonban gyakran vitákhoz vezettek a színházi szakemberek (rendező, dramaturgok) és az irodalomtörténészek között. 1968-ban Gyergyai Albert irodalomtörténész, író, műfordító *Kegyelmet a klasszikusoknak* című írásában arra hivatkozik, hogy sokan a „műveltségük tehertételeként, nem pedig aranyalapjának” tekintik a

ték Erkel Ferenc hatását. (Elhangzott az előadásban a *Bánk bán*-ból a már akkor slágerszámba menő bordal is.) A felvonásvégi táblókat erőteljes hatású, hazafias csengésű kórusok zárták le. A *kürtök harsognak*-instrukció tehát figyelmeztet bennünket, hogy ezt a hagyományt nem szabad követni.” KAZIMIR, *Petőfi a...*, 27.

³⁰ KERESZTURY, *Utószó...*, 102.

klasszikusokat, amelyek közös vonása a világgosság, az egyetemesség és a közérthetőség. Gyergyai elsősorban a rendezői színházat teszi felelőssé, ugyanis a „mindenható Rendezés” az, ami veszélyt jelent a klasszikusok számára, annak ellenére, hogy „annyi rög közül kimentti az aranyat”, viszont „átdolgozza mindennapi, s felszíni szükségletünk kénye szerint”.³¹ Ennek eredménye, hogy a klasszikusok túlon túl sokat veszítenek az eredeti jelentésükből, és így gyakorlatilag elveszítik az értéküket. Marton Endre Mózésének rendezése kapcsán azt rója fel, hogy a színpadon „Madách szelíd s nemes meditációkkal telt könyvdrámája szinte alig jut már szóhoz a sok dörgés és villámlás, a sivatagi vitustáncok, a bösz hajcsárok, a vinnyogó rabok, a víziók, az élőképek, a fel- és elvonulások lélegzetfojtó tömkelegétől”.³² Ugyanakkor nem kerüli el bírálata Keresztury Dezső óvatos dramaturgiai átdolgozását sem, amikor a következő kérdéseket teszi fel:

„[m]it szólna Madách, ha feltámadna, s megnézné ezt az előadást?, s ha megtudná, hogy szövegén tudta és beleegyezése nélkül javítottak? Mi marad az írónak, ha már nemcsak témái, hanem szavai se jutnak ránk érintetlenül? Mi marad a klasszikusoknak, ha szétzedjük témáikat, széttörjük kész formáikat, s félremagyarázzuk szándékukat?”³³

Gyergyai szerint tehát a látványosságra törekvő rendezés és a szöveg dramaturgiai átdolgozása egyaránt elvesz a klasszikusok eredeti értékéből. Érvelését meghatározza, hogy Madách művére alapvetően könyvdrámaként tekint, és a művet ebből a pozíci-

³¹ GYERGYAI Albert, „Kegyelmet a klasszikusoknak”, *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22. 1–2, 1.

³² Uo., 2.

³³ Uo.

óból szerinte nem is lenne szabad kimozdítani.³⁴ Major Tamás válaszcikkben reagál Gyergyai felvetésére: „[v]an egyfajta irodalmár-szemlélet, amelyik az élő színházzal soha nem fog kibékülni.”³⁵ Ezzel a polemikus felütéssel elválasztja egymástól a színházi és az irodalomtörténeti narratívát. Major nem csak megszünteti a két terület közötti párbeszéd lehetőségét, hanem utóbbit egyenesen a maradisággal és a reakcióval azonosítja: „[a] színházat éppen a klasszikusokat túltisztelő XIX. századi polgári, Ferenc József-kabátot és cügos cipőt viselő esztéták ma is élő káros hatása alól kell megszabadítani.”³⁶ Véleménye szerint ez az ellentét egyértelműen nem a realista színház, hanem sokkal inkább a polgári, 19. századi világ terméke, melyet meg kell szüntetni. A realista színház feladatának azt tekinti, hogy a klasszikus szerzőkben elsődlegesen „élő drámaírókat” keressen, akiknek a művei a színház létmódjának megfelelően szabadon megváltoztathatók és színpadra állíthatók. A klasszikusok megváltoztathatóságára pedig Brechtet hozza fel példának: „[m]eg lehet-e változtatni tehát a klasszikusokat? Bertolt Brecht erre azt feleli: »Igen – ha tudjuk.« Mit jelent ez a mondat? Csak a megváltoztatás, vagy siker kedvéért semmi esetre. Akit meg akarunk változtatni, azt tisztelnünk, szeretnünk és ismernünk kell.”³⁷ Major ezzel visszautasítja Gyergyainak azt a felvetését, hogy a klasszikusok aktualizálása csupán a nézők kegyeinek keresését jelentené, melyet a

³⁴ HOJDAK Gergely, „Dráma, könyv, színház: A Tragédia (multi)medialitásáról”, in HOJDAK Gergely, *A tragédia színeváltozása: Tragikum és medialitás a késő romantikus magyar irodalomban*, 82–110 (Budapest: Gondolat Kiadó, 2021), 101–102.

³⁵ MAJOR Tamás, „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem”, *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.

³⁶ Uo.

³⁷ Uo.

rendező és a dramaturg maradéktalanul igyekszik kielégíteni. Major hangsúlyozta, hogy a rendező az átdolgozásokkal nem kívánja felszámolni a darabok eszmei mondanóját, viszont a realista színház igényeihez kívánja őket igazítani.

Ezt az álláspontot láthatjuk Kazimir Károly érvelésében is, amikor arra hivatkozik, hogy az irodalomtörténész, főként Horváth János által hangoztatott álláspont alapján gyakorlatilag kirekesztették az irodalmi és a színházi kánonból Petőfi *Tigris és hiénáját*. Egyedül Meltzl Hugó vette védelmébe a darabot, és javasolta a darab színpadra állítását. Kazimir Meltzl javaslata és E. Kovács Gyula rendezői munkája alapján a 19. századi jogi nyelvhasználatával élve kérelmezte a „perújrafelvételt”, vagyis a darab színrevitelével bizonyítani szeretne volna, hogy Petőfi drámája igenis alkalmas arra, hogy a színházi repertoár része legyen.³⁸ A *Tigris és hiéna* színre vitele a korabeli értékelések alapján nem tette sem jó drámává, sem repertoárdarabbá a Petőfi-dramát, viszont újratematizálta az irodalom és a színház közötti vitákat: Kazimir elszántan védelmezte a színházi értelmezést Martinkó András irodalomtörténészszel szemben. Kettejük vitája azonban meddővé vált, és nem sikerült közelíteni egymáshoz az álláspontjaikat.³⁹

A klasszikusok átdolgozásának problémáját azonban a korszakban nem minden megszólaló redukálta arra a dichotómiára, hogy a színház és az irodalom két egymástól független diskurzus, melyeknek nincs illetékesége egymás ügyeibe beleavatkozni. A klasszikusok színházi adaptációjának problémája ugyanis létező jelenség volt, és érdemi előre lépésnek számított, hogy ha az olykor ideo-

lógiaileg motivált árokásás helyett egyesek inkább a jelenség megértésére törekedtek. Véleményem szerint ezt példázza Bögel József 1968-as *Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése* című kritikája, amelyben a Miszlay István-féle *Csák végnapjai* szolgáltatja az apropót, hogy bemutassa a korabeli dramaturgiai feldolgozások öt fokozatú skáláját. Bögel nem minden esetben törekedett tudatos fogalomalkotásra, viszont az általa bemutatott művek és eljárások leírhatók az *újrértelmezés*, a *leporolás*, a *restaurálás*, az *újraformálás* és az *újrafogalmazás* kategóriáival.⁴⁰ Az első kategória az újrértelmezés, ahová a *Bánk bán* korabeli győri, kaposvári, kecskeméti és debreceni feldolgozásait sorolja. Ezeknek a célja elsődlegesen az volt, hogy a modern színházművészet eszközeivel hozzák közelebb a darabokat a közönséghez. Amíg az első kategória nem okozott jelentős változtatást a dráma szövegén, addig a következő eljárások során már egyre jelentősebb beavatkozás történik. A második kategória az úgynevezett leporolás, ahol némi dramaturgiai átdolgozást követően a darab színre vihető. Ezt példázza Miszlay István 1966-ban a Gyulai Várszínházban bemutatott *Béldi Pálja*,⁴¹ vagy az ugyanebben az évben Veszprémben Turián György által bemutatott *Mózes*, ahol némi dramaturgiai átdolgozással színpadképessé tudták tenni a művet. Keresztury átdolgozása során elhagyta a „régies scenírozás” elemeit és a „mesterkéltn” nyelvhasználatot, ugyanakkor megőrizte a darab „enyhén archaizáló” nyelvét.⁴² A tragédia szerkezetét is megváltoztatta: az öt felvonásos művet két részre, részenként ötöt képre osztotta. Az 1967-es veszprémi változathoz képest az 1968-as, a Nemzetiben bemutatott verzió számára igyekezett fo-

³⁸ KAZIMIR, *Petőfi a...*, 7.

³⁹ MARTINKÓ András, „A *Tigris és hiéna* körbejárása”, *Irodalomismeret* 57, 1. sz. (1975): 49-69; [KAZIMIR Károly és MARTINKÓ András]. „Vita a *Tigris és hiéna* körül”. *Irodalomtörténet* 57, 4. sz. (1975): 961-973.

⁴⁰ BÖGEL, *Egy klasszikus...*, 73-74.

⁴¹ Miszlay István: *Béldi Pál*, 1966.

⁴² FEKETE Sándor, „Madách Imre *Mózes*e a Nemzeti Színházban”, *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 42-45, 45.

kozni az előadás iramát, amelyet azzal ért el, hogy elhagyott jeleneteket és hangsúlyosabbá tette Mózes alakját.⁴³ Dramaturgiai eljárásait a kritika is többnyire pozitívan fogadta,⁴⁴ gyakran visszatérő motívum a bírálatokban, hogy Keresztury gyakorlatilag ugyanazt az óvatos eljárást követte, amit Arany János a *Tragédia* esetében.⁴⁵ A harmadik eljárás a restaurálás, amelyre Bögel Mészöly Dezső és Benedek András *Czillei és a Hunyadiak* átdolgozását hozta fel példának. A dramaturgok nem csak a Keresztury által is alkalmazott verstani változtatásokat és dramaturgiai átcsoportosításokat végezték el (a körülbelül 5000 soros művet a felére csökkentették), hanem más Vörösmarty-szövegekből is, például *Az áldozatból* „applikáltak új részeket az alkotásba”, sőt egy-két eset-

⁴³ STAUD Géza, *Madách Imre: Mózes*, OSzMI, *Mózes*, Nemzeti Színház, Budapest, 1967-dosszié, 1–5, 2.

⁴⁴ „Húzásai átgondoltak, szövegjavító munkája pedig nemcsak kifogástalan, hanem ihletett is. Sikerült átvennie Madách stílusának zordon szárnyalását, a dráma legsikerültebb részeinek lendületét.” DERSI Tamás, „Madách felfedezése”, *Új Írás* 8, 5. sz. (1968): 98–103, 100. „A *Mózes* eredeti szövegében is modern alkotás. De kár lett volna érintetlenül hagyni az eredeti szöveget [...]. Ezért örülhetünk annak, hogy *Keresztury Dezső* elvégezte a modernizálás nehéz, de ezúttal hálás munkáját.” FEKETE, „Madách Imre...”, 45.

⁴⁵ Dersi Tamás a következőképpen kapcsolja össze Keresztury és Arany munkáját: „Mint Arany *Az ember tragédiáját*, úgy ápoltagondozta Keresztury a *Mózes* nyelvi anyagát” DERSI, „Madách felfedezése...”, 100. Bögel is így vélekedik Keresztury munkájáról: „Íme, a sikeres második modell Keresztury [sic!] Arany Jánoshoz hasonlóan simogatott a darab nyelvezetén, verselésén, s némi dramaturgiai átcsoportosítást is végrehajtott.” BÖGEL, *Egy klasszikus...*, 73.

ben maguk is írtak mondatokat, részeket” a műbe. Bögel kiemeli, hogy a korántsem szokványos megoldásokat azonban a közönség jól fogadta.⁴⁶ A nézőkkel ellentétben azonban a Vörösmarty-filológiában jártas irodalomtörténészek már korántsem lelkesedtek annyira a szerzőpáros átdolgozásáért. A korszak tekintélyes irodalomtörténésze, Pándi Pál elfogadhatatlannak tartotta, hogy a dramaturgok szereplőket vontak össze, egyes jeleneteket és szerepeket bővítettek, másokat rövidítettek, sőt olykor megsértve a szerzői szándékot „„belejambizáltak” a drámába.⁴⁷ Kazimir Károly Bögel által nem említett, de szintén a restaurálás kategóriájába sorolható munkáját azonban a kritika jól fogadta, és az irodalomtörténészeket is inkább meggyőzte a rendezés. Utóbbi talán annak is köszönhető, hogy Kazimir szakértőként mind Fekete Sándort, mind pedig Pándi Pál Petőfi-kutatók véleményét kikérte a darab színre vitelekor.⁴⁸ Martinkó András pedig leginkább azt kifogásolta, hogy a Petőfi-dráma túlzott lírikussága miatt gyakorlatilag nem alkalmas arra, hogy színpadon bemutassák.⁴⁹ A restaurálásnál jócskán problematikusabbnak számított az újraformálás, ahová Bögel szerint egyrészt besorolható Móríc Zsigmond torzóban maradt *Boszorkány* című drámája. Móríc Virág azonban a *Mózes* sikerétől ihletett Turián György és a Kecskeméti Katona József Színház felkérésére egyrészt az *Erdély-trilógia* szöveghelyeiből, másrészt saját szövegeivel formálta újra a darabot.⁵⁰

⁴⁶ Uo., 73–74.

⁴⁷ PÁNDI Pál, „Ünnepontás – igazi ünnepért: Vörösmarty Czillei és a Hunyadiak című drámájának átdolgozása a Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1966. nov. 13., 8.

⁴⁸ KAZIMIR, *Petőfi a...*, 16, 27.

⁴⁹ MARTINKÓ, „A *Tigris...*”, 58–59.

⁵⁰ Turián György: *Boszorkány*, 1966; BÖGEL, *Egy klasszikus...*, 74. Móríc Virág „kegyeletes kiegészítő” munkájáról elismeréssel szövegezték a korabeli lapokban. LUKÁCSY András, „Új

Ebbe a csoportba sorolható a Keresztury Dezső által átdolgozott *Csák végnapjai* is, amely alapvetően más munkamódszert követelt meg a dramaturgtól mint a *Mózes*. A Miszlai István és a Gyulai Várszínház felkérésére készülő szövegkönyv kapcsán egyértelmű volt, hogy itt „részben új darab keletkezik majd”, és az újraformálás „erőteljes dramaturgiai beavatkozást” fog eredményezni.⁵¹ Egyértelmű volt, hogy a legjobb esetben is csupán zsenének tekinthető Csákból csak jelentős átalakításokkal születhet színpadképes tragédia.⁵² Ezzel szemben a *Boszorkány* átdolgozása esetében Móricz Virág előnyösebb helyzetben volt, mivel a darab a Móricz-életmű egyik kiemelkedő alkotásának, az Erdély trilógiának egy vonulatát, Bethlen Gábor kapcsolatait dolgozta fel, így a dramaturg támaszkodni tudott apja grandiózus alkotására. Ezzel szemben Kereszturynek gyakorlatilag teljesen újra kellett alakítania a darabot. Az újrafogalmazás őt magát is elgon-

Móricz-dráma született: A *Boszorkány* bemutatója Kecskeméten”, *Élet és Irodalom*, 1966. dec. 17., 9. Móricz Virág „áttanulmányozta a *Boszorkány*hoz az irodalmi alapanyagot, a XVII. század első évtizedeit bemutató regényt. Ebből szőtte össze azokat a szálakat, amelyek a drámában túlságosan vékonyaknak vagy foszladozóaknak tűntek”. GÁBOR István, „*Boszorkány: Móricz-bemutató Kecskeméten*”, *Magyar Nemzet*, 1966. dec. 15., 4.

⁵¹ BÖGEL, *Egy klasszikus...*, 75.

⁵² Keresztury a darab gyengeségeiről a következőképpen nyilatkozik: „[a] *Mózes* a maga nemében kiváló mű; létrehozójának legérettebb színpadra szánt alkotása. A *Csák végnapjai*, bár Madách érett fővel is átdolgozta: zsenge; a színpadra állítható darabok legalsó szintjén is alulmarad. Csak felfogása, néhány érdekes részlete vall az ébredező, igazi kifejezéséért küzdő tehetségről.” KERESZTURY, „Utószó...”, 99.

dolkodtatta, mint ahogyan arról a következőképpen írt:

„más módszert kellett alkalmaznom a darab felfrissítése közben. Nem elégedhettem meg a nyelv megelevenítésével, a szerkezeti zökkenők egyengetésével, apróbb-nagyobb rövidítésekkel, betoldásokkal: bele kellett nyúlnom Madách művének egész szövegébe; nemegy vonatkozásban ki kellett egészítenem ezt át kellett csoportosítanom lényeges jeleneteket; sőt, újakat kellett írnom. A gyulai előadás egyes bírálói fel is tették a kérdést: jogos-e ily mértékű beavatkozás?”⁵³

Ennek jegyében gyakorlatilag új szerkezetet hozott létre: az eredeti darabban a nemzeti büszkeség jegyében a királyi önkényuralommal, makacsul szembeszálló trencsényi oligarcha, Csák Máté alakját szembeállította Róbert Károlyval, az uralkodóval. Kettejük, a régi világot képviselő Csák és az új világot megtestesítő uralkodó konfliktusa lett a darab központi témája, melynek eredményeképpen átalakult a tragédia szereplőinek egymáshoz való viszonya is. Róbert Károly, hogy megfelelő súllyal jelenjen meg a darabban, új jelenteket kapott, sőt Keresztury egy egész új felvonást is létrehozott. A beavatkozások miatt joggal merült fel a kérdés, hogy itt még valóban Madách darabjáról van-e szó, vagy ez már Keresztury önálló alkotásának tekinthető. Mindenesetre érezhető, hogy ez a fajta átalakító munka elemeiben inkább megtartotta az eredeti mű sajátosságait, még akkor is, ha jelentős módosítások történtek a színpadra alkalmazhatóság érdekében. A teljes újrafogalmazás az átdolgozások utolsó fajtája, ahová Bögel Illyés Gyula *Kegyencét* sorolta. Illyés gyakorlatilag már csak forrásként használta gróf Teleki

⁵³ Uo.

László darabját, melyből egy teljesen új, önálló munkát hozott létre.⁵⁴

Intézményes keretek

A klasszikus drámai örökség színpadra állításának fontos feltétele – mint ahogyan azt a 19. század utolsó harmadában a Kolozsvári Nemzeti Színház is képviselte –, hogy legyenek olyan színházak, amelyek hajlandóak a múlt eme emlékeit bemutatni. A kánonbővítés folyamatában egyaránt részt vettek a vidéki (például a Kecskeméti Katona József Színház, a Veszprémi Petőfi Sándor Színház, a Gyulai Várszínház, a Szegedi Nemzeti Színház) és a fővárosi színházak (például a Nemzeti Színház, a Körszínház, vagy éppen az Universitas Együttes). A következőkben a klasszikus repertoár bővítésére tett intézményes erőfeszítéseket szeretném bemutatni két játszóhely, a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház példáján.

A Gyulai Várszínházat 1963-ban Miszlay István, a Békéscsabai Nemzeti Színház rendezőjének kezdeményezésére jött létre, aki főként a dubrovnikai és a krakkói eredményeket szerette volna meghonosítani a Békés megyei városban. Tevékenysége szorosan összefüggött az Állampárt turizmusfejlesztő intézkedéseivel, melyek a Dél-alföldi kisvárost igyekeztek elhelyezni az ország idegenforgalmi térképén. Ebbe a projektbe simul bele a nyaranta megrendezésre kerülő Várszínház, melynek az 1962-ben felújított gyulai vár adott otthont.⁵⁵ A helyszín valósággal kínálta magát, hogy ismert vagy ismeretlen klasszikus és kortárs magyar történelmi drámákat, valamint a világirodalom jeles vígjátékait mutassák be a falai között.⁵⁶ Miszlay

ennek a koncepciónak a jegyében mutatta be Sárközi György *Dózsáját*, Szigligeti Ede *Béldi Pálját*, majd az 1967-es *Bánk bán* rendezését követően Keresztury Dezső az ő felkérésére dolgozta át a *Csák végnapjait*, amelyet 1968-ban mutattak be.⁵⁷ Miszlay rendezései a Gyulai Várszínházban nem elsődlegesen a kiemelkedő rendezői munka miatt kerültek a figyelem középpontjába. A *Bánk bán*-rendezése kapcsán azt emelte ki a kritika, hogy Miszlay alapvetően nem mondott újat a darabról, hanem csupán a tragédia első szabadtéri bemutatójának minél tökéletesebb és a helyszínhez igazodó bemutatására törekedett.⁵⁸ A *Csák* is azért vált az országos színházi közbeszéd részévé, mert Keresztury dramaturgiai megoldásai újabb munícióval látták el a klasszikusok feldolgozása körül formálódó diskurzust. Miszlay érdeme sokkal inkább abban lelhető fel, hogy Gyula (és Békéscsaba) színházi életét igyekezett bekapcsolni az országos színházi életbe, illetve a várszínházi miliőhöz igazodva igényt támasztott az elfeledett klasszikusok leporolására. 1973-ban Miszlay leköszönt, és a helyét Sík Ferenc vette át, aki a klasszikus repertoár kimerülése miatt egyre inkább a kortárs magyar drámák bemutatására helyezte át a hangsúlyt.⁵⁹

A Nemzeti Színház Both Béla (1964–1971) igazgatósága alatt egyértelmű céljává tette, hogy mint az ország első színháza kötelessége a klasszikus magyar drámai örökség bemutatása. Ezt a célt Marton Endre is igyekezett megvalósítani nagyívű rendezései segítségével, így *Czillei és a Hunyadiak*, a *Mózes* majd a *Csák* színrevitelével. Marton Endre 1971–1978 között volt a Nemzeti igazgatója, és egyik fő célkitűzése a klasszikus magyar

⁵⁴ BÖGEL, *Egy klasszikus...*, 74; Vámos László: *Kegyenc*, 1968.

⁵⁵ ZAPPE László, „Korszakok tüköre: A Gyulai Várszínház ötven éve”, *Színház*, 2013. nov. 1., 3–7, 3–4.

⁵⁶ Uo., 4–5.

⁵⁷ Miszlay István: *Dózsa*, 1965; Miszlay István: *Béldi Pál*, 1966; Miszlay István: *Bánk bán*, 1967.

⁵⁸ LUKÁCSY András, „Gyulai Várszínház, 1967”, *Élet és Irodalom*, 1967. aug. 5., 8.

⁵⁹ ZAPPE, „Korszakok tüköre...”, 5.

drámák ünnepi hetének évenkénti megrendezése volt. A rendezvényhét megalapításával egy új intézmény jött létre, mely arra volt hivatott, hogy reprezentálja a Nemzeti munkáját a klasszikusok feldolgozása érdekében. Az első ünnepet 1972. március 15 és április 4. között rendezték meg, vagyis két szimbolikus dátum, az 1848-as pesti forradalom és a „felszabadulás” ünnepe közötti napokat szentelték annak, hogy bemutassák a Nemzeti klasszikus magyar repertoárját. Az 1972-es rendezvényhét alkalmával Marton Csákja és a *Czilleije* mellett Both Béla *Bánk bánját*, valamint Major Tamás *Tragédiáját* láthatták a nézők.⁶⁰ A kezdeményezés azonban már 1973-ban megváltoztatta a nevét magyar klasszikus és modern drámák ünnepi hetére,⁶¹ mely egyet jelentett azzal, hogy elfogytak a feldolgozható és kanonizálható 19. századi drámai alkotások. A későbbi évek műsorhetei a 19. századi darabok közül csak a stabil kanonikus pozícióval bíró *Csongor és Tündét* emelték be a műsorba, viszont színpadra állították Bornemissza Péter 16. századi *Magyar Életraját*, valamint a tragédiák mellett megjelent a klasszikus vígjátékkincs (Csiky Gergely *Mukányi*, Csokonai Vitéz Mihály *Az özvegy Karnyóné*) is. A kortárs magyar drámák közül pedig elsődlegesen Németh László, Illyés Gyula, valamint Szabó Magda alkotásai kerültek színpadra, így a rendezvény sokkal inkább a magyar dráma kiemelkedő alkotásainak seregszemléjévé

⁶⁰ A klasszikus magyar drámák ünnepi hetének műsora: Marton Endre: *Czillei és a Hunyadiak*, 1966; Major Tamás: *Az ember tragédiája*, 1964; Marton Endre: *Mózes*, 1964; Both Béla: *Bánk bán*, 1970; Marton Endre: *Csák végnapjai*, 1971. [NÉVTELENÜL], *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig*, Bp., Nemzeti Színház, 1972. [műsorfüzet] OSzMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.

⁶¹ [NÉVTELENÜL], „Drámák ünnepe”, *Déli Hírlap*, 1973. márc. 16., [1].

vált.⁶² Jól láthatóan a realizmus szellemében színpadra állítható klasszikus drámai örökség végesnek bizonyult, és mind a két modellértékű intézmény egyre inkább a kortárs magyar darabok felé fordult.

Összegzés

A klasszikus magyar drámai örökség feltérképezése, hasznosítása és a szocreál kánonba való integrálása az 1960-as és 1970-es évek hazai színjátszásának egyik fontos célkitűzéseként fogalmazódott meg. A 19. századi klasszikus drámai örökség felé egyrészt érdeklődéssel fordult a politikai színház, amely főként a történelmi tragédiák átdolgozásában a szocialista történelemszemlélet színrevitelét, valamint a történelmi témák aktualizálhatóságának lehetőségét kereste. Másrészt ezen darabok színrevitele kihívást és lehetőséget jelentett a rendezői színház számára, amely gyakorlatilag új anyagként tudott hozzájárulni a színpadi előzményekkel nem, vagy csak alig rendelkező szövegekhez. Mindez nem jelentette azt, hogy a kor rendezői és dramaturgjai ne kapcsolódtak volna semmilyen hagyományhoz, hiszen a *Tigris és hiéna*, a *Csák végnapjai* vagy a *Mózes* esetében előképül szolgáltak E. Kovács Gyula 19. századi kolozsvári rendezései. A klasszikus drámai örökség kanonizációja elsősorban dramaturgiai problémaként artikulálódott a korabeli színházi diskurzusban, amely a szövegek átdolgozásával és az átdolgozásokról szóló viták segítségével igyekezett kialakítani azt a dramaturgiai normarendszert, amely megalapozhatja a szövegek színházi kanonizációját. Ebben a diskurzusban látszólag színház és irodalomtörténet feszült egymásnak,

⁶² (d. g.), „Magyar drámák ünnepe a Nemzetiben”, *Pesti Műsor*, 1978. márc. 15., 12. Egri István: *Mukányi*, 1972; Major Tamás: *Magyar Élektra*, 1975; Major Tamás: *Az özvegy Karnyóné s a két szeleburdiak*, 1975; Sík Ferenc: *Csongor és Tünde*, 1976.

ugyanakkor a korabeli átdolgozások példáin – mint ahogyan arra Bógel József rámutatott – keresztül jól láthatók a különböző elfogadottabb és vitathatóbb technikák is. Az újabb átdolgozások merészsége rendszeresen felszította a vitát a színház, az irodalomtörténet és a kritika képviselői között. Bógel ötfokú skálájából elsődlegesen a restaurálás (*Czillei és a Hunyadiak, Tigris és hiéna*) és az újrafogalmazás (*Csák végnapjai*) eljárásmodjai hatottak normasértésként a korabeli értelmezők számára. A 19. századi klasszikus magyar drámai örökség kanonizációjában jelentős szerepet játszottak az intézményes keretek, melyek közül kettőt a Gyulai Várszínház és a Nemzeti Színház tevékenységét emeltem ki. Gyulán a Miszlay István által alapított Várszínház, míg a Nemzetiben a Marton Endre által létrehozott klasszikus magyar drámák ünnepi hete tett komoly lépéseket a klasszikus repertoár bővítésére és kanonizálására. Ezek a modellértékű intézményes törekvések azonban már az 1970-es években radikálisan átalakultak és egyre hangsúlyosabbá vált az általuk szervezett rendezvényekben a kortárs magyar dráma szerepe. Az 1960-as és 1970-es évek klasszikus repertoár bővítésére és kanonizálására irányuló törekvései azonban nem hoztak fordulatot: a magyar színházak mind a mai napig a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde*, illetve a *Tragédia* hármását játsszák elsősorban, és az 1960-as évektől nagy elméleti és intézményes alapokon nyugvó kánonbővítési folyamat eredményei csak elvétve bukkannak fel.

Bibliográfia

- BALOGH Géza. „A Tragédia a színpadon”. *Critikai Lapok* 17, 12. sz. (2008): 35–36.
- BARTA András. „László király: Czákó Zsigmond történelmi drámája a kecskeméti Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1969. nov. 14., 4.
- BÓGEL József. „Egy klasszikus történelmi dráma újjászületése”. *Alföld* 19, 10. sz. (1968): 73–76.
- (d. g.). „Magyar drámák ünnepe a Nemzetiben”. *Pesti Műsor*, 1978. márc. 15., 12.
- DECSI Tamás. „Madách felfedezése”. *Új Írás* 8, 5. sz. (1968): 98–103.
- FEKETE Gézáné. *Az Akadémia 1831–1858 között alapított jutalomtételei és előzményei*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, 1988.
- FEKETE Sándor. „Madách Imre Mózese a Nemzeti Színházban”. *Kritika* 6, 1. sz. (1968): 42–45.
- FÖLDES Anna. „A drámai művektől – a műdrámáig”. *Színház* 8, 5. sz. (1969): 7–11.
- FÖLDES Tamás. „Szigligeti-dráma a gyulai várszínpadon”. *Élet és Irodalom*, 1966. júl. 23., 9.
- GABÁNYI Árpád. *Sámuel király, történelmi színmű 5 felvonásban*. [Kolozsvár: Kiadó nélkül], 1895.
- GÁBOR István. „Boszorkány: Móricz-bemutató Kecskeméten”. *Magyar Nemzet*, 1966. dec. 15., 4.
- GYERGYAI Albert. „Kegyelmet a klasszikusoknak”. *Élet és Irodalom*, 1968. jún. 22., 1–2.
- HOJDÁK Gergely. „Dráma, könyv, színház: A Tragédia (multi)medialitásáról”. In HOJDÁK Gergely, *A tragédia színeváltozása: Tragikum és medialitás a késő romantikus magyar irodalomban*, 82–110. Budapest: Gondolat Kiadó, 2021.
- JÁKFALVI Magdolna. „Örkény nemzetis formája: Major Tamás: *Kulcskeresők*, 1977.”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadásrekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 234–245. Budapest: Arktisz és Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- KAZIMIR Károly. *Petőfi a Körszínházban*. Budapest: Magvető Kiadó, 1968.
- KAZIMIR Károly. „Petőfi színpada: Egy perújrafelvétel előkészületei”. *Film, Színház, Muzsika*, 1972. dec. 2., 8.

- [KAZIMIR Károly és MARTINKÓ András]. „Vita a *Tigris és hiéna* körül”. *Irodalomtörténet* 54, 4. sz. (1975): 961–973.
- KERESZTURY Dezső. „Utószó a Csák végnapjaihoz”. In MADÁCH Imre, *Csák végnapjai*, 99–113. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- KOLTAI Tamás. „*Tigris és hiéna* a Körszínházban”. *Kortárs* 11, 10. sz. (1967): 1675–1676.
- LEPOSA Balázs. „A Páston Othello és Jago: Nádasy Ádám, *Othello*, 1949, 1954”. In *Nemzeti színháztörténet: Előadás-rekonstrukciók 1948–1996*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, 25–34. Budapest: Arktisz és Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- LÉTAY Vera. „Kis dramaturgiai Kolumbusz-játék”. *Élet és Irodalom*, 1969. febr. 15., 8.
- LUKÁCSY András. „Új Móricz-dráma született: A Boszorkány bemutatója Kecskeméten”. *Élet és Irodalom*, 1966. dec. 17., 9.
- LUKÁCSY András. „Gyulai Várszínház, 1967”. *Élet és Irodalom*, 1967. aug. 5., 8.
- MAJOR Tamás. „Élő színházat vagy vissza a könyvtárba?”. *Népszabadság*, 1966. nov. 20., 8.
- MAJOR Tamás. „A klasszikusok nem kérnek kegyelmet – kegyeletet sem”. *Élet és Irodalom*, 1968. júl. 6., 3.
- MARTINKÓ András, „*A Tigris és hiéna* körbejárása”, *Irodalomismeret* 57, 1. sz. (1975): 49–69
- MELTZL Hugó. „Dr. Gyulai Pál, mint a Petőfi irodalom megalapítója”. *Magyar Polgár*, 1876. febr. 17., 1–2.
- [NÉVTELENÜL]. „Nemzeti színház”. *Magyar Polgár*, 1886. okt. 11., [3].
- [NÉVTELENÜL]. „A kolozsvári színházban”. *Budapesti Hírlap*, 1886. okt. 13., [2].
- [NÉVTELENÜL]. „Színházaink műsortervéről”. *Előre*, 1963. máj. 9., 2.
- [NÉVTELENÜL], *Magyar klasszikus drámák ünnepi hete 1972. március 15-től április 4-ig*, Bp., Nemzeti Színház, 1972. [műsorfüzet] OSzMI, Kisnyomtatványtár, Gy/1341.
- [NÉVTELENÜL], „Drámák ünnepe”, *Déli Hírlap*, 1973. márc. 16., [1].
- PÁNDI Pál. „Ünnepontás – igazi ünnepért: Vörösmarty *Czillei és a Hunyadiak* című drámájának átdolgozása a Nemzeti Színházban”. *Népszabadság*, 1966. nov. 13., 8.
- RING Orsolya. *A Nemzeti Színház-kép változásai és változatai a késői Kádárkorszakban. TÉRformák-TÁRsadalomformák 6*. Budapest: Martin Opitz Kiadó, 2019.
- STAUD Géza, *Madách Imre: Mózes*, OSzMI, *Mózes*, Nemzeti Színház, Budapest, 1967-dosszié, 1–5, 2.
- SZABÓ-REZNEK Eszter. „Meltzl Hugó és a kolozsvári Petőfi-ellenkánon: Kísérlet a »nemzeti költő« regionális újraértelmezésére”. *Irodalomtörténeti Közlemények* 120 (2016): 215–224.
- SZALISZNYÓ Lilla. „Párducbőr, hollószín tunika, vérszínű bocskor: Az *Árpád* ébredése ősbemutatójának értelmezése”. *Acta Historiae Litterarum Hungaricum: Acta Universitatis Szegediensis* 32 (2016): 53–78.
- SZILÁGYI Márton. „Történetietlen vízió a történelemről: *Tigris és hiéna*”. In SZILÁGYI Márton, *A magyar romantika ikercsillagai: Jókai és Petőfi Sándor*, 110–126. Budapest: Osiris Könyvkiadó, 2021.
- ZAPPE László. „Korszakok tüköre: A Gyulai Várszínház ötven éve”. *Színház*, 2013. nov. 1., 3–7, 3–4.

Székely, Paál, Molière

KÉKESI KUN ÁRPÁD

A szolnoki színházat 1972-től igazgató Székely Gábor már jóval azelőtt Nemzeti Színházban gondolkodott, hogy oda 1978-ban a Szigligeti Színházból kiemelték volna. S aligha túlzás azt állítani, hogy az ország első számú színháza a hetvenes években a kánonon kívül működött: nem a Major–Martonviszálytól terhelt Hevesi Sándor téri épületben, hanem a szolnoki, kaposvári és kecskeméti műhelyekben. Székely 1968-tól rendezett Szolnokon, s 1971 tavaszától főrendezőként, 1972-től igazgató-főrendezőként irányította az ott folyó munkát. A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* egyestés bemutatójára 1973 januárjában, az igazgató-főrendező első teljes évadjában került sor, Székely művészeteszményének foglalataként. Paál Istvánt is Székely hívta Szolnokra, s a Szegedi Egyetemi Színpadon létrehozott előadásával országos ismertséget szerzett rendező 1977 áprilisában mutatkozott be a Szigligeti Színházban Bulgakov Molière-darabjával, az *Álszentek összeesküvésével*. Paálnak ekkor mindössze két éves múltja volt a hivatásos színházban, ahol (országos viszonylatban) az egyetlen olyan rendezőként dolgozott, aki nem a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról került ki. Paál első szolnoki rendezése még pécsi társulati tagként történt, majd 1977 nyarán átszerződött Szolnokra, ahol 1985-ig dolgozott, 1980-tól főrendezőként. Tanulmányom azt vizsgálja, hogyan alkotta meg Székely és Paál Molière alakját a hetvenes évek Magyarországon, s milyen közös vonások mutathatók ki a Major-tanítvány és az amatőr színházi kultúrendező eltérő művészi megközelítésének hátterében.

Székely Gábor Molière-je

A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* bemutatója Molière halálának 300. évfordulóján (és születésének 350. évfordulója után néhány héttel) zajlott, ünnepi eseménnyé mégis az tette, hogy „a klasszikus szerző kegyeletes fölvezetése helyett rakoncátlanul mai író” mutatott be,¹ azaz a komédiásdrámaíró „szellemét állította színpadra – és nem csak két drámáját”.² A szolnoki premiert tágabb összefüggésbe helyezők joggal húzták alá a Székely-rendezés unikális voltát és a francia szerző talajvesztését a magyarországi színházkultúrában a negyvenes-ötvenes évek fordulójának Molière-reneszánsza után. Amikor a második világháborút követően, a politikailag favorizált szatíra műfajának fölfutása idején Molière lett „színházaink egyik legtöbbet játszott szerzője”,³ olyan (jó részt külsőségekben és szélsőséges karikírozásban kiütköző) játékhagyomány kövesedett meg, amely nem sokkal később már tarthatatlanná is vált.⁴ E hagyományt legin-

¹ KOLTAI Tamás, „Színházi esték: Ünnepi Molière-est Szolnokon”, *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.

² M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.

³ MIHÁLYI Gábor, „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján”, *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450, 448.

⁴ Vö. „Papírmásé orrok, gittel pótolta pofák, festett szeplők, szőke loknik, roppant karimájú fekete kalapok, párnával tömött pocakok; sánták, bicegők, pöszék, hebegők, hadarók, kóró-soványak, hordó-kövérek, ragasztott férfi műszempillák: ilyen volt a tegnapi Molière. [...] Nem annyira nyelvében,

kább Székely Gábor főiskolai mestere, Major Tamás táplálta, többek között a *Tartuffe* címszerepének ikonikus megformálásával, amely 1945 márciusától több mint tíz éven át volt látható a Nemzeti Színházban. A *Tartuffe*-öt (A *képmutató* címmel) az Állami Faluszínház is az antiklerikális agitáció eszközeként játszotta szerte az országban 697 alkalommal, s Major A *fősvényt* is a politikai korteskedés részévé tette. Egyrészt a Nemzeti-ben, 1948 októberében színre vitt (majd 1952-ben a kamarában felújított) rendezésében, ahol Harpagon azon múlt képviselőként lépett színpadra, amellyel leszámol a jelen, másrészt az előadás nyomán (Szendrő József közreműködésével) készült átiratban, amelyet az 1949-es választások előtt üzemekben és vidéken játszottak, a Népfontra szavazást buzdítandó, *Kárhozó Péter, a szőrösszívű kulák* címmel. Ennek előzménye pedig az a *Dandin György*-parafrázis volt, amelyet Major és Hont Ferenc szövegeztek és rendeztek meg hét évvel korábban a Népligeti Színkörben, s amelyben „a molière-i vígjáték különös olvasataként Duda Gyuri, a zűrt paraszt vál[t] a munkásosztály hőisévé, akit elsősorban felesége, de 1942-ben a teljes polgári világ átver”.⁵ A *Duda Gyurit* akkor öt előadás után betiltották, a háború után viszont szabadon agitálhattak vele, sőt több színház is műsorára tűzte: „így lett a »vörös Molière«-ből a magyar népi demokrácia közvetett harcosa”.⁶ (Másféleképpen, de szintén leegyszerűsítette a címszereplő alakját Vár-

mint felfogásában magyarított Molièrünk [sic] volt.” MOLNÁR GÁL Péter, „Molière 1969”, *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108, 103.

⁵ JÁKFALVI Magdolna, *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 258.

⁶ SZENDRŐ József, „Molière színháza”, in *Élő dramaturgia: Tanulmányok a színházról*, szerk. GYÁRFÁS Miklós, 181–204 (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963), 197.

konyi Zoltán 1955-ös *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* című filmje is, amelyben a gazdag paraszt „az urak felé ácsingózott és elárulta osztályát”.⁷) Az ezekben a produkciókban (nyilván nem előzmények nélkül) megfogalmazott és közkeletűvé vált játékstílus csakhamar komoly kritika tárgya lett, így Molière kulcsszerepet játszott az 1954-ben lezajlott harsányság-vitában.

E vita nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Molière-játszást az ötvenes-hatvanas évek fordulóján már inkább az elbizonytalanodás, a stíluskeresés jellemezte, egy évtizeddel később pedig számos kritika azon kérdés boncolgatásával indított, hogy vajon eljárt-e Molière fölött az idő. Egyrészt azért, mert a kötelező olvasmánnyá tett, ifjúsági szerzőnek beállított Molière, „akinek műveivel tizennégy és tizennyolc éves korunk között kell megismerkedni, mert később már bánt világképének leegyszerűsítő naivitása”,⁸ leginkább semmitmondóvá silányul, másrészt pedig azért, mert nem történnek vígjátékai újraolvasására termékeny kísérletek.

Az 1973-as szolnoki Molière-ek nem kevesebbet céloztak, mint annak nyilvánvalóvá tételét, hogy (amint az alkotók a műsorfüzetben is megfogalmazták) „a nagy francia írónak van a mai kor nyelvére fordítható, mélyebb, összetettebb üzenete”, s ez igen csak eltér attól, amelyet „a korábbi múzeumi, konzervált, illetve rokkó finomságú, bohókás hangvétellű előadásokból kivehetünk”.⁹ A nézőkkel való közös hang megtalálását vélhetően már a darabválasztással is igyekezett a Szigligeti Színház segíteni: különösen a *Dandin György* tűnt ideálisnak „az ország egyetlen termelőszövetkezeti megyéjéből” érkező nézők,¹⁰ illetve a közönség

⁷ BÁTOKI Mihály, „Kettős Molière-bemutató Szolnokon”, *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.

⁸ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 448.

⁹ Idézi uo., 449.

¹⁰ BERÉNYI GÁBOR és HÁUK Antal, *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*, kéz-

soraiban nagy számban helyet foglaló középiskolások számára. A szakírás meg is állapította, hogy a szolnokiak „meglepő módon vállalták az »ifjúsági« Molière-t, tudva azt, hogy egy többségében »ifjúsági«, fiatalokból álló, vagy legalább is egy naivan »gyermeki« szemléletű közönségnek játszanak”.¹¹ Ez azonban nem felszínességet jelentett, nem a színvonal leszállítását, hanem a teljes mélységükben és összetettségükben feltárt dramatikus események maximális komolyságú elővezetését és a látásmód abból eredő „kegyetlenségét”. Azt, hogy a színpadon a „rokon- és ellenszenvünket bíró, élő emberek ütköz[n]ek egymással, akik szinte monomániás következetességgel törnek egymás megsemmisítésére”.¹² Ez tette a roppant behatárolt vidéki színházi feltételek között készült produkciót „budapesti mércével joggal mérhetővé”, sőt a koncepció kidolgozottsága, az „egyfelé tartó szándék” és a színészek tehetsége sok fővárosi társa fölé is emelte.¹³ A rendező szerint is a felületes elemzés, a művek felszínes ismerete volt okolható Molière kortárs színházi elhanyagolásért, amely igénytelen (szabványszerepeket felmutató, szabványjátékstílusban fogant) előadások sokaságának hatására alakult ki. Székely Gábor realista attitűdjét előlegezi az a felismerése, hogy Molière „mélyen gondolkodó, kegyetlenül tisztánlátó, szenvedélyesen vitatkozó, keserűen bölcs író”, aki „habkönnyű borzalmakat” kínált a szórakozni vágyó közönségnek.¹⁴ Ez azon-

irat. Kelt: 1960. január 14. 30. oldal. Lelőhelye: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.

¹¹ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 449.

¹² Uo., 450.

¹³ GÁBOR István, „Vidéki színházak Budapesten”, *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.

¹⁴ Sz. J., „Habkönnyű borzalmak: Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.

ban eddig kevésbé érvényesült a színrevitelben, így azokban az előadásokban sem, amelyekre az idősebb szolnoki nézők még emlékezhetnek. Molière tizenegy évvel korábban szerepelt utoljára a Szigligeti színpadán, amikor Pós Sándor vitte színre a *Tartuffe*-öt (1962), és azt megelőzően is csak két darabja volt ott látható: 1954-ben a *Képzelt beteg* Györffi György, 1951-ben pedig a *Scapin furfangjai* Luttor Mária rendezésében. Szolnokon Berényi Gábor igazgatása idején vált programmá a klasszikusok színrevitele, ám ebben Molière nem vált favoritá, ráadásul az előadások megmaradtak a tisztos historizálás keretei között, és nem azzal váltottak ki érzelmi-gondolati hatást, hogy jelenné lett bennük a múlt.¹⁵ Ez változott meg alapjában Székely Gábor idejére, aki nyilatkozataiban rendre világossá tette, hogy „politikus, lírai” színházat kíván csinálni,¹⁶ ami megköveteli a klasszikusok újraolvasását és színpadi újrafogalmazását a jelen emberi, közösségi viszonyai tükrében. S mind *A versailles-i rögtönzés*, mind a *Dandin György* rendezését a jelen színházi-társadalmi nézőpontja határozta meg.

Az önvallomásként, illetve tragikomédia-ként olvasott két Molière-darab előadásában a szolnoki társulatot foglalkoztató kérdéseket, problémákat és esztétikai elveket rendezte színházzá Székely Gábor, aki folytatta azt a hagyományt, amely – az önmagában csak elvéve játszott – *Versailles-i rögtönzést* előjátékként csatolta egy „egy egész estés” Molière-komédiához. Így tett korábban Pünköshti Andor, aki 1942-ben egy fiatal színész-csapattal farce-ként megszólaltatott *Képzelt beteg* elé helyezte a *Rögtönzést*, s másfél év alatt kétszázas szériát ért meg vele az akkori Madách Színházban. S szintén a (Marton Endre által jegyzett) *Képzelt beteg* elé ren-

¹⁵ VÖ. VALKÓ Mihály, „A Szigligeti a 70-es években”, *Jászok* 23, 3. sz. (1977): 42–46, 44.

¹⁶ Uo.

dezte 1954-ben Major Tamás és (a Molière-t is alakító) Várkonyi Zoltán a *Rögtönzés* alaposan megkurtított, a 17. századi aktualitásoktól mentesített verzióját. Ez utóbbi előadás történeti jelentőségét az adja, hogy ha a közönség hidegen fogadta is, a kritika meglepéssel nyugtázhatta: „a Nemzeti Színház újra a harsányság nélküli ábrázolás útjára tért”.¹⁷ Székely is Molière-kombóban gondolkodott, de új párosítást alkalmazott, s olyan darabbal játszatta együtt a *Rögtönzést*, amely többnyire önmagában kapott színpadot.

A *versailles-i rögtönzés* egy nyílt próba izgalmában kínál szellemes persziflázst, kifigurázva a rivális színház, az Hôtel de Bourgogne tagjainak modorosságait, ami Szolnokon lehetőséget kínált néhány (a televízió jóvoltából) országos ismertségű színész parodizálására. Ugyanakkor ott rejlik a darabban, akárcsak a *Hamlet* színész-jelenetében, „a művészetek megragadó apoteózisa”,¹⁸ méghozzá olyan konkrétsággal, amely lehetővé teszi annak körüljárását, hogy mit jelent ma színházat létrehozni, s ezáltal annak kinyilvánítását, amit egy csapat színházcsináló a színpadon aktuális társadalmi szerepéről gondol. Székely rendezése ez utóbbit (s nem annyira a perszifláló jelleget) tette hangsúlyossá, ily módon a *Rögtönzés* logikus választásnak tűnt a főrendezői ars poeticaként 1971 decemberében színre vitt *Sirály* után. Székely úgy vélte, a *Rögtönzés* „mulatságos formában tárja fel, hogy mennyire lehetetlen feltételek között kényszerül alkotni a művész, mennyi abszurd akadály áll az útjában. Vádirat, amely kacagtat is egyben. Mondhatnám úgy is, hogy Molière darabjaiban a szereplők kilátástalan sorsa a humorforrás. Helyzetük annyira reménytelen, annyira nem tehetnek semmit, hogy az ember már csak

¹⁷ D., „A képzelt beteg”, *Művelt Nép* 6, 1. sz. (1955): 5.

¹⁸ GÁBOR, „Vidéki színházak Budapesten”, 13.

nevetni tud rajtuk.”¹⁹ Az idézet alapján – aláhúzva benne a „lehetetlen feltételeket” és „abszurd akadályokat”, mint a teremtés kényszerű velejáróit –, tekinthetjük a Székely direktorságának első évadjában színre vitt *Rögtönzést* színházvezetői ars poeticának is, amely egyben – tekintve „a szereplők kilátástalan sorsát” mint humorforrást, a reménytelenség oly mértékét, amin már nevetni kell – Székelynek az abszurd, groteszk játékok iránti érdeklődését is demonstrálja. A Szigligeti Színház tehát a *Rögtönzés* olyan olvasatát kínálta, amelyben az „itt és most erejével szólal[t] meg az örök színházi ember”, a maga aktuális gyötrelmeit tárva a közönség elé, s ez adta „az előadás kivételes belső hitelét”.²⁰ Amikor egy órával később, a *Dandin György* végén a robosztus, életerős főhős, akit már végképp nem lehetett kinevetni, térdre hullva egyedül maradt az üres színpadon, a nézőben önkéntelenül is feltoolt a kérdés: „hát így megalázhatja az embert a saját butasága?”. A két darab kapcsolódása pedig itt vált teljessé, hiszen előtte a *Rögtönzés*ben Székely rendezése „azt is megmutatta, hogyan alázhat meg a másoké”.²¹

A *Dandin György*nek nemcsak az alcímét (*avagy a megcsúfolt férj*) hagyta el a szolnoki előadás, pedig korábban általában azzal együtt játszották, hanem az alcím által implikált *farce*-tradíciót is. Székely olvasata azon a felismerésen alapult, hogy a darab olyan világot tár elénk, amelyben „vagyon, hatalom, karrier, minden fontosabb [...], mint az alapvető emberi érzelmek, kapcsolatok”, a játék pedig már eleve azzal kezdődik, hogy minden szereplő „jóvátehetetlenül elrontot-

¹⁹ Sz. J., „Habkönyű borzalmak...”, 5.

²⁰ [MÉSZÁROS Tamás rádiójegyzete], „Láttuk, hallottuk”, *Kossuth Rádió*, 1973. jún. 1. 20:39. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (A *versailles-i rögtönzés*, *Dandin György*-mappa), o.n.

²¹ Uo.

ta az életét”.²² Ennek megfelelően a rendező azt kérte színészeitől (akárcsak a *Rögtönzés* Molière-je), hogy ne a gageket, tréfás ötleteket és a helyzetkomikum sziporkázó elemeit aknázzák ki, hanem „a jellemek teljességét éljék át”.²³ Miközben tehát az előadás követte, át is hangszerelte a *Dandin* szövegét, nem fedve el annak humorát, csak épp a nevetés tárgyát nem korlátozta a címszereplőre vagy a Sottenville-házaspárra. Inkább kérdésessé tette, hogy ha a klasszikus értelemben vett komédia célja a „kárt nem okozó csúfság” (Arisztotelész) kinevetése, akkor a *Dandin György*ben kin, illetve min kell (vagy lehet) egyáltalán nevetni. A szolnoki társulat nem a megleckéztetés egyszerű vígjátékaiként prezentálta a *Dandin Györgyöt*, amely mulatságos volt ugyan, a kritika mégis joggal észlelte, hogy a komikus mozzanatai tragikomikussá lettek átdimenzionálva. Az alkotók ugyanis a próbákön elsősorban azokat a motivációkat próbálták megkeresni, amelyek (Székely szavaival) „igazolják Dandin György pokoli *tragédiáját*, azt a megdöbbentő pillanatot, amikor a darab végén porig alázva marad a színpadon és indul az öngyilkosság felé”.²⁴ (Akárcsak tizenöt évvel később Alceste, Székely Gábor Katona József Színházbeli *Mizantróp*-rendezésének fináléjában – de más Székely-hősöket is lehetne említeni.) Székely nem kezelte szűklátókörű, a *farce*-hagyományra alapozott módon a darabban rejlő társadalomkritikát sem, amely korábban „vagy elsikkadt, vagy olyan súlyt kapott, hogy az minden mást elnyomott”.²⁵ Molière vígjátékait, amelyekben ugyan a felszín vidám, és az eszköz a komédia, Székely

meglepően szélsőségesnek látta, ezért azt a „világképet”, minden helyzet és jellem alapját is igyekezett rendkívül árnyaltan megmutatni, amely „megborzongatóan *tragikus*”.²⁶ A műsorfüzetben Székely két Molière-darabot említ példaként: a „borongós hangulatú *Don Juant*” és a „komoran filozofáló *Embergyűlölőt*” – épp azt a kettőt, amelyet a következő évtizedekben páratlan erejű rendezésekben tett láthatóvá.

A rendezés messze túlvitte *A versailles-i rögtönzést* a darabban rejlő lehetőségeken, a *Dandin György* ideotextualitását pedig a vígjáték korábbi hazai előadásaitól teljesen eltérően bontotta ki. A szolnoki előadás érdeme mégis azon háttér előtt rajzolódik ki leginkább, amelyet az előző évtized megannyi írása fest az anakronisztikussá vált hazai Molière-játszásról. Az ebben többszörösen érintett Szendrő József a Molière-előadások stílusát abból a problémából vezeti le, hogy „rendezőink nagyjából és következetesen bohózatokká gyúrták ezeket a tragikomikus műveket”, ami „végsőfokon műfajhamisítás, »hülyéskedés«”.²⁷ A negyvenes-ötvenes években elterjedt hagyomány összetevőire utalva Szendrő 1963-ban jónak látja kategorikusan leszögezni: „a Molière-cselédlányok és inasok nem idióták, a fiatalok nem bájgúnárok és buta görölök, a rezonőrök nem unalmasan kereplő fajankók, és a főszereplők nem clownok. Ez volna a kiindulási pont. Mert a mi előadásainkban még mindig ilyenek. És ebből alakul ki a »stílus«”.²⁸ Noha nem előzmények nélkül, a szolnoki előadás az egyik legelső és legfontosabb lépést tette meg egy új Molière-stílus felé, ezért perdöntő érvényűnek találtatott „Molière és a modern színház perében”.²⁹ A rendezés nem hordoz-

²² Sz. J., „Habkönnyű borzalmak...”, 5.

²³ Uo.

²⁴ MOLIÈRE, „*A versailles-i rögtönzés, Dandin György*”, A szolnoki Szigligeti Színház előadásának műsorfüzete, 1973. o.n. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁵ LESKÓ László, „Molière keserű komédiái”, *Somogyi Néplap*, 1973. máj. 24., 5.

²⁶ Műsorfüzet, 1973. o.n. (Kiemelés az eredetiben.)

²⁷ SZENDRŐ, „Molière színháza”, 203.

²⁸ Uo.

²⁹ FÖLDES Anna, „Szolnoki *Dandin*, kaposvári *Tartuffe*”, *Nők Lapja*, 1973. febr. 24., 22–23, 22.

ta magán a régiség jeleit, de nem is aktualizált látványosan, kritikusan mégis „friss ötletekben, merész korszerűsítésekben” bővelkedőnek látták,³⁰ pompás mulatságát pedig az „élő”, „nedvdús” jelzőkkel látták el.³¹ Székely szisztematikus színházi gondolkodásának újabb példajaként az előadás továbbvitte a nézők figyelmét önmaga kreáltságára ráirányító színjátéknak már a *Sirályban* is hangsúlyossá tett elemeit, amelyeket a korabeli szakírás „az atelier »bevallásának«” titulált, s célját az illúzió totalitásától való megfosztásban, másrészt – tekintve, hogy „a közönséget »beavatja« abba a titokba, hogy színházban ül” –, a színpad és a nézőtér intim kapcsolatának kialakításában jelölte meg.³² A *Rögtönzés* azért vált a „színház a színházban” különleges esetévé, mert a rendezés azonosította a királyi udvart és a nézőteret: kezdetben a játsszók nem vettek tudomást a színpadon kívüli világról, ám a *Rögtönzés* végén megérkező urak és a király játékba hozták a nézőteret, amely szerepet kapott, s aztán már kifejezetten neki szólt a *Dandin György*.³³ De nem csak a „színház a színházról” tematikája rokonította az előadást a *Sirály*val, hanem a vígjátékokban íródó tragédiák kiemelése is, ami miatt „a »keserű« szó [lett a] kulcs Molière két művéhez” éppúgy, mint Csehov darabjához.³⁴ Ráadásul Székely a *Sirály*hoz hasonlóan programdarabként állította színpadra a (mint vélik) Molière hitvallását jó húszévi színészkedés után, de még legnagyobbjának tartott darabjai előtt összefoglaló *Rögtönzést*, és nem annak irodalomtörténeti értékét igyekezett színházilag köz-

vetíteni, hanem a kortárs színházcsinálásra reflektált vele.

A rendezés jó érzékkel ragadta meg a *Rögtönzésben* rejülő színházi pamfletet, és – amikor a tévés-rádiós kabaréműsorokban nagy népszerűségnek örvendtek a paródiák – a Molière-korabeli színészek helyett Major Tamást, Latinovits Zoltánt, Szendrő Józsefet utánozták a színpadon, az Horace-paródia helyett pedig a Nemzeti Színház Major-rendezte *Rómeó és Júliájának* beállításán élcelődtek.³⁵ Így az előadás a hetvenes évek színjátszásának némely modorosságát ütköztette – „s itt nem személyekről, de szinte »iskolákról« van már szó”,³⁶ konstataulta a kritika – „a természetes előadói stílus” Szolnokon művelt,³⁷ részben Molière-en keresztül kimunkált, a *Rögtönzésben* kommentált és a *Dandin Györgyben* szemléltetett válfajával. Molière alakjában Szombathy Gyula egy mai színidirektor meggyőződéseinek adott hangot, színésztársai pedig azt a mindennapos küzdelmet tárták a közönség elé, amelyet egy elvekben is megfogalmazható játékmód elérésének gyakorlati nehézségei jelentenek. Az előadás fölerősítette az ebben rejülő mulatságot és annak izgalmát, hogy a néző egy nyílt próbát élvezhet – akkor, amikor a színház egyáltalán nem nyitotta ki magát olyanformán, mint manapság –, és a próbált darab nyilván szimulált spontaneitású megoldásai mellett egy társulat tagjainak élcelődéseit, évődéseit is követheti. Ám a rendezés beleágyazott ebbe egy „megrendítő önvallo-mást” is a mindenkori és az aktuálisan szolnoki színészlét művészi-emberi gondjairól, tele „egy-egy elharapott félmondat, egy furcsa grimasz vagy mozdulat mögött meghúzódó lefojtott feszültséggel”, a „kiszolgáltatottságból eredő félelmekkel”, a féltehetségek

³⁰ BARNÁ Tibor, „Színházi esték. Molière nem öregszik”, *Nógrád*, 1973. febr. 15., 4.

³¹ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

³² P. A., „Színház az életben. Székely Gábor néhány rendezéséről”, *Színház* 8, 1. sz. (1975): 13–17, 13.

³³ Uo.

³⁴ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

³⁵ M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, 16.

³⁶ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

³⁷ VALKÓ Mihály, „Molière-bemutató Szolnokon. *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.

vívódásaival és a tehetségek ki nem élt ambícióival, „az egymás iránti jogos és jogtalan féltékenységek felvillanó szikráival”.³⁸ A *Rögtönzés* finoman filozofikus karakterét a művészet lehetséges célján, a színházi hivatás tényleges értelmén való hangos töprengés adta meg, az emlegetett (a színpad és a nézőtér közötti) intimitást pedig az önvallo-más-jelleg is fokozta.

Székely rendezése azonban egy csavart is beépített az esztétikai dimenzió határai között zajló, ártalmatlannak tetsző drámába, s Molière, a kényszerű védekezésből támadó, de voltaképp támadni is kénytelen művész drámaibéli pozíciójából kiindulva mutatta fel esztétikum és politikum elválaszthatatlanságát. Abból a Molière-éből, aki a színjátékról vallott nézeteiben biztosnak tűnik ugyan, udvari színészként, az uralkodó kegyeltjeként alkotva azonban bizonytalanná válik saját, ambivalens szerepét illetően. „Tudja, hogy a király csak egy adott határig engedi számára a támadó védekezést”: amíg az ő embereként teszi.³⁹ Noha Molière elégedetlen ezzel a szereppel, nem bújlik (nem is bújhatna) ki belőle: megalkuvóvá lesz, s „ideológiát gyárt a gyávaságához, amiért az igazi válasz-színarab helyett ezt az éppen próbált ártalmatlan pamfletet írta meg”.⁴⁰ A társulat tagjai közötti viták tétje tehát kimondva-kimondatlanul az lesz, hogy ki tartja emiatt gyávanak Molière-t, s ki ért vele egyet, azaz a színházcsinálás hatalomtól befolyásolt feltételeinek elfogadásával vagy elutasításával ki mennyire hajlandó bebiztosítani vagy épp veszélyeztetni önnön létét. XIV. Lajos és Molière implicit darabbéli konfliktusát a szolnoki előadás explicitté tette, többek között az uralkodó megjelenítésével. A *Rögtönzés* végén ugyanis nemcsak a királyt képviselő, alkalmatlankodó márki türelmetlenkedett immár (egyszemélyben egyesítve az

összes fontoskodót), de megjelent a színen maga a király is. A színpad elején bíbor palástjában egy támlátlan székre állva másfél-szeres embernagyságúra növekvő, félig báb, félig ember alak kegyesen engedélyt adott a darab előadására, Molière pedig utolsó mondatával („»A király kegyes, időt és lehetőséget ad ahhoz, hogy kívánságát jól szolgáljuk«”), már-már „bulgakovi látomásossággal” tett hitet hivatása mellett, „az emberi kiszolgáltatottság tragikumába” forduló komédiázás kétértelmű feloldásaképpen.⁴¹ A hatalom Molière fölé magasodó, groteszk és irracionális képének konkretizálása által Székely rendezése azt a konfliktust plántálta bele *A versailles-i rögtönzésbe*, amelyet az *Álszentek összeesküvése* bontott ki először nem kevés allegorikussággal: „hogyan meddig mehet el a művész az olyan hatalom bírálataiban, amelytől függ, és amelyet szolgálni akar”.⁴² Ily módon nemcsak mélyebbé, zaklatottabbá tette a *Rögtönzés* önreflexióját és öniróniáját, de a politikai dimenzióknak a metateátrális játékban történő felvillantásával szinte felvezetéseként szolgált (a Székely által szolnoki munkára felkért és az *Álszentek összeesküvése*vel megkínált) Paál István négy évvel későbbi szolnoki Bulgakov-rendezésének.

A félórás *Rögtönzést* szünet nélkül követte a *Dandin György*, miután Lully zenéjére maguk a színészek átdíszletezték a színpadot, a versailles-i palota próbatermét Dandin házatárává változtatva, majd a kezdést jelző három koppantásra újraindult a játék. A vígjáték színpadi olvasata ezúttal, Roger Planchon 1958-as (az 1963-as vendégszínház során Budapesten is láthatóvá tett) megközelítése nyomán, „a semmibe vett szerelem” alapult,⁴³ és a társadalmi felkapaszkodása érdekében bárólányt feleségül vevő

³⁸ MIHÁLYI, „Molière ébresztése...”, 449.

³⁹ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴⁰ Uo.

⁴¹ RIDEG Gábor, „Molière Szolnokon”, *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.

⁴² KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴³ BÁTOKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

gazdag paraszt háromszori megpróbáltatása „élettől átítatott, eleven, népi tragikomédia-ként” került elővezetésre.⁴⁴ Az előadás vígjátéki mozzanatai az elrendezett házassággal szemben az érzelmi szabadságot előnyben részesítő Angyalka és az őt támogató, őt szeretőhöz juttató Kati és Csikasz felé tereltek a néző szimpátiáját, miközben a jogosan pórult járt Dandin határozottan kidomborított fájdalma és keserősége a néző együttérzésére apellált. A megoldás nélküli komédiában, kivált annak reménytelen véghelyzetében a rendezés azt is láthatóvá tette, hogy Dandin nem annyira saját nagyravágásának mint jellemhibának, inkább a társadalmi hierarchiának és függőségi viszonyoknak az áldozata.⁴⁵ A rendezés sokrétűvé formálta Dandin megaláztatásának okát, és miként Planchon, úgy Székely is egy „erkölcsileg széthulló társadalomszerkezetről, az oda-vissza képmutatásról rántotta le a leplet”⁴⁶ anélkül, hogy azt az idegen világot, amelyben Dandin végül magára marad, pusztán XIV. Lajos abszolutista uralmára vonatkozta volna. Az előadás zárlatában Dandin végképp nem tűnt ellenszenvesnek vagy nevetségesnek: az ismételten megszegényített férj, miközben felesége kacarászása hallatszott a szobájából, véletlenül rálépett arra az alsószoknyára, amelyet dühében épp ő vágott ki előbb az ablakon. Lemondón fölemelte, s „mint akinek csak a rendcsinálás, a munka piszkosa jut ezután”,⁴⁷ bánatosan felsompolygott a létrán a padlásra. Ez a kép kifejezetten tragikus felhangot adott a darab Dandin szájából elhangzó utolsó mondatának: „Ha valaki, mint jómagam, rossz aszszonyt vesz a házhoz, annak számára csak egy a kivezető út: fejjel előre, bele a vízbe.”

⁴⁴ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁴⁵ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5.

⁴⁶ TARJÁN Tamás, „Nincs miért nevetni: Planchon *Dandin Györgyének* vendéggátéka”, *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27, 24.

⁴⁷ M.G.P., „A kárpitos ünnepe”, 16.

A rendezés azonban megtoldotta e képet egy rövid utójátékkal, amely a nézők elé tárta, ki is ellenszenves és nevetséges valójában a *Dandin Györgyben*. A színpadon ugyanis megjelent a nyegle és magabiztos Klitander, Angyalka csábítója, felpillantott a függönyre, amely mögül a nő csiklandós nevetése szűrődött ki, s miután a hangszórókból felhangzott az a füttymotívum, amellyel Angyalkát hívta légyottra, a színpad szélére ülve „mérhetetlen szemtelenséggel és támadó pimaszsággal belebámul[t] a lent ülők arcába”.⁴⁸ A szolnoki *Dandin Györgyben* nem a címszereplő, de még csak nem is Angyalka szülei keltettek leginkább visszatetszést, hanem – az előadás rendkívüli ideotextualitásának betetőzésekként – „az üresfejű és jóképű Klitander (...), korunk »antihőse«, mindenkit kihasználó és semmiben sem hívó szerencselovag”.⁴⁹ Az előadás kódjának ez a keserű fintora ráerősített Dandin György tragédiájára, s ha némileg sarkos is az a megállapítás, hogy „a kijátszott, a hamisságra képtelen, az emberségben hitét veszített tiszta embert láttatta” Székely Gábor,⁵⁰ Molière hőseit mindenképp beállította az Athéni Timonok, Alceste-ek, Coriolanusok és Ivanovok sorába. Ez azonban nem nehezítette el a vígjátékot, amely pillanatnyi üresjárat nélkül sodort az expozíciótól a leleplezésig,⁵¹ még ha érzékelhető volt is, hogy a *Rögtönzés* gyorsuló, „az előadásra készülés egyre lázasabb izalmát híven követő ritmusa” valamelyest ellenpontozásra került Dandin György három megleckéztetésének lassuló ritmusával.⁵² Mindezt a közönség gyakran felcsattanó nevetése kísérte, és több kritika rögzítette az intellektuális és érzéki hatás egységét: hogy milyen „önfeledten” adták át

⁴⁸ Uo.

⁴⁹ BÁTOKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

⁵⁰ LESKÓ, „Molière keserű komédiái”, 5. (Kiemelés az eredetiben.)

⁵¹ FÖLDES, „Szolnoki *Dandin...*”, 22.

⁵² BÁTOKI, „Kettős Molière-bemutató...”, 6.

magukat a nézők az előadásnak,⁵³ s hogy ritkán volt tapasztalható színházban a közönség olyan „mámoros együtt játzsása”, mint ezen az estén.⁵⁴

A *versailles-i rögtönzés* és a *Dandin György* sajátos olvasata beillesztette a rendezést azon produkciók sorába, amelyek Székely Gábor igazgatói ténykedésének hat évében „az emberi együttélés nyugtalanító képmásait” tárták a közönség elé, „tele indulattal és feszítő türelmetlenséggel”.⁵⁵ Az 1973-as bemutató tehát lényeges eseménye volt egy következetes programot megvalósító színháznak, amely nem a kellemesség szférájában pozicionálta önmagát, s amelynek nyíltan vállalt célja, nevezetesen, hogy a konszolidáció éveiben előtérbe kerülő morális problémák megoldásához járuljon hozzá, éppúgy értelmezhető volt „a szocializmust építő társadalom” vélt feladatai, mint ezen társadalom alapjainak megingatása felől.⁵⁶ Elvégre mondjuk az alkalmatlankodó márki besúgófigurája által implikált erkölcsi és más vetülettű problematika semmilyen formában nem volt beilleszthető a nyilvánosságban zajló vitákba. Másrészt, az előadás gondolati előkészítéseként is felfogható Paál István 1977-es *Álszentek összeesküvése*-rendezésének, amely Bulgakov segítségével még mélyebbre ásott hatalmi önkény és művészi szabadság relációjának vizsgálatában, mint amit Székely számára *A versailles-i rögtönzés* ilyen irányú interpretációja lehetővé tett.

Paál István Molière-je

Noha Paál bemutatkozása a Szigligeti Színházban egy nyolcéves időszak nyitánya lett, még nem főállásban történt. Paált az amatőr színházi munkái ismeretében, szegedi, majd pesti (az Universitas Együttesnél folytatott)

⁵³ Uo.

⁵⁴ KOLTAI, „Színházi esték...”, 7.

⁵⁵ VALKÓ, „A Szigligeti a 70-es években”, 46.

⁵⁶ Uo.

tevékenységének ellehetetlenítése idején hívta előbb vendégrendezésre, majd állásba a Pécsi Nemzeti Színház, ahol 1975 márciusa és 1977 februárja között öt kiváló rendezéssel hívta fel magára újra a figyelmet. Székely Gábor tehát Paál Istvánt már mint hivatásos színházi rendezőt, a pécsi színház munkatársát hívta Szolnokra, s konkrét feladatra, az *Álszentek összeesküvése* színpadra állítására kérte fel, ami elképesztő telitalálatnak bizonyult. Telefonbeszélgetésükről Paál úgy számolt be, hogy „amikor a darab címét meghallottam, azonnal közbevágtam és igent mondtam. [...] Egyetemista korom óta ismerem Bulgakovnak ezt a művét. Rádiós élményem volt egykor, a Katona József Színházból közvetítették. Iszonyú erővel hatott rám.”⁵⁷ Közel fél évszázad távlatából roppant iróniával terheltenek tetszik az a tény, hogy az április 4. (a „felszabadulás”) megünnepléséhez kapcsolódó (április 8-án tartott) premiert 1977-ben Paál István rendezte Szolnokon. Ezúttal egy korántsem sablonos, a művész és a hatalom viszonyát firtató szovjet drámában az állami szervek akadékoskodása okozta szakmai-egzisztenciális válságból épp csak kilábaló rendező ragadta meg az alkotó és a megszemélyesített hatalom között közvetítő, torzító és a szándékot visszájára fordító közeg teremtette ellentétet, fel nem oldható nézeteltérést.⁵⁸

Hiába volt Paálnak nagy élménye, nem operált ilyen összetettséggel az *Álszentek összeesküvése* 1970-es hazai ősbemutatója, amelynek a Nemzeti kamaraszínházában inkább metateátrális felhangokat adott Iglódi István rendező. Az előadásban ugyanis az a Major Tamás bújt Molière szerepébe és Molière-ként Harlekin jelmezébe, aki Molière apropóján „bohóckodott” hosszú éveken keresztül (többek között Tartuffe-ként), s ezt az 1954-es harsányság-vitában a szemére is

⁵⁷ L.L., „*Álszentek összeesküvése*”, *Pesti Műsor* 26, 41. sz. (1977): 26.

⁵⁸ Uo.

vetették. Az *Álszentek összeesküvésében* Major az intellektuális ripacsot hozta, s azokban a pillanatokban találtatott a legnagyobb-nak, amikor „a szöveg cinizmus és ügyeskedés szavait adja az ajkára”.⁵⁹ Alakítását azonban visszafogottság jellemezte, mivel a rendezés a színész-író alakjáról áthelyezte a hangsúlyt a környezetre, s azt igyekezett megmutatni, „miként lesz játékszere hatalmi játékoknak az ember (nemcsak a Nagy Ember, hanem az állampolgár, nemcsak a zseni, hanem a közember.) Arra figyel, hogyan forgatja ki munkájából és nyugalmából a zsarnokság”.⁶⁰ E koncepció némileg háttérbe szorította Majort, aki ezúttal nem brillírozhatott, főleg, hogy egy gyenge, esendő és vétkekkel teli Molière-t kellett megformálnia, aki állandóan kész a megalkuvásra és beletörődésre. A környezetfestést szolgálták Vágó Nelly „mesebarokkosan elstilizált”,⁶¹ sőt „operettes”⁶² jelmezei, és a „a látványosság már-már maximális újraterejtéséhez” járultak hozzá a jelenetváltások alatt látható komédiabalettes közjátékok is, ahol Molière népszerű figurái pantomimszerű játékot lejtettek, és a Napkirályt dicsőítő verseket adtak elő.⁶³ (Bulgakov darabjának csak az elején látjuk a hatalom kiszolgálásának e megnyilvánulását.) Ez a 17. század felé tolta el az abszolutista uralom és az alkotó ember relációjának problematizálását, és megóvott a kortárs allúzióktól. Hét évvel később Paál István ezt radikálisan újragondolta, és erősen

elkanyarodott a számára komoly ösztönzést adó Iglódi-rendezéstől, miközben bizonyos effektusokat, például a géphang használatát, átvett belőle. Iglódinál a hangszóró például akkor kapott szerepet, amikor az első felvonásban a király két embert is lecsukott, és az ítélet kimondásakor megmerevedő színpadképben (nem túl nagy rendezői leleménnyel) börtönzár csikorgását lehetett hallani.⁶⁴ Később, a királyi menet elvonulása után egy géphang ismételte meg háromszor a hangszórón keresztül, hogy „a király alszik”, miközben gárdisták masíroztak fel-alá a díszlet fontos elemeit képező, a királyi udvar pompájának megjelenítését fokozó tükrök előtt. Ebből ugyan a néző asszociálhatott a Lenin Mauzóleum előtti díszőrségre vagy a Vörös téren zajló katonai parádékra, de párhuzam nem teremtődött, a problematika nem vált kortársibbá. Főleg, hogy a rendezés disztíngvált ugyan az egyházi és a világi hatalom között, és az előbbit sokkal embertelenebbnek láttatta,⁶⁵ de nem bontotta ki, épp csak Őze Lajos XIV. Lajos-alakítása érzékelte valamelyest, hogy „az irodalmi kérdés valójában hatalmi-politikai probléma álcázása”.⁶⁶ Azaz, hogy „a király engedményei, lojalitása, műpártolása és az »alszentek összeesküvése« az irodalom és a színház kérdéseiben csap ugyan össze, de mind a *Tartuffe*, mind pedig írójának a személye mellékes mindkét csoport számára: csupán ürügy, hogy egymás elleni támadásuknak csinos formát adhassanak.”⁶⁷ Ennek elmaszatozása szintén nem segítette a problematika áttemelését a Napkirály és Molière összetett kapcsolatán túlra – nem úgy Paál István rendezésében, amely igencsak lazított az Iglódi-féle színrevitel konkretizáltságán.

⁵⁹ UNGVÁRI Tamás, „*Álszentek összeesküvése*: Bulgakov drámája a Katona József Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 4.

⁶⁰ MOLNÁR G. Péter, „*Álszentek összeesküvése*: Mihail Bulgakov drámája a Katona József Színházban”, *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 7.

⁶¹ Uo.

⁶² UNGVÁRI, „*Álszentek összeesküvése...*”, 4.

⁶³ SARKADI János, „Bulgakov Molière-kálváriája: Az *Álszentek összeesküvése* a Katona József Színházban”, *Színház* 4, 3. sz. (1971): 14–16, 15.

⁶⁴ Vö. PÁLYI András, „Mellékszereplők és statiszták”, *Színház* 4, 3. sz. (1971): 9–13, 13.

⁶⁵ Vö. SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 15.

⁶⁶ MOLNÁR G., „*Álszentek összeesküvése...*”, 7.

⁶⁷ Uo.

A hetvenes években az *Álszentek összeesküvés*ét leginkább Bulgakov önéletrajzi drámájaként igyekezett láttatni a kritika, Paál István rendezése azonban nem elégedett meg a darab szűkre szabott, a Napkirály és Sztálin uralkodását összemósó értelmezésével. Köztudott, hogy az *Álszentek összeesküvése* megírásának és ősbemutatójának folyamata egy művészi és politikai konfrontációkkal teli kudarc története. A Bulgakov-filológia 1929-et és 1936-ot jelöli meg az író legválságosabb éveiként,⁶⁸ s e két dátum köré fonódik az *Álszentek* keletkezésének története is. Bulgakov 1929-ben kezdte írni a drámát, amikor jószerével már minden művét betiltották,⁶⁹ s a moszkvai Művész Színházban el is kezdődtek a próbák, ám csakhamar meg is szakadtak. Új lendületet 1932-ben vettek a darab munkálatai, ám a színrevitel folyamata ezúttal is akadozott, főként a szerző és a rendezők közötti látásmódbeli különbség miatt.⁷⁰ Az ősbemutatóra végül, számos átdolgozás és közel háromszáz próba után 1936. február 15-én került sor, ám hét előadást követően a Művész Színház levette műsoráról, miután március 9-én megsemmisítő kritikát közölt róla a

⁶⁸ Kiss Ilona, *Világkép és regényforma Bulgakov művészetében*, doktori disszertáció (Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011), 30.

⁶⁹ Bulgakov drámái közül egyedül a *Fehér gárda* nyomán készült *Turbinék napjai* (vagy a *Turbin család napjai*) lett sikeres, amelyet 1926-ban mutatott be a Művész Színház, és 1941-ig 987 előadásban játszott. A siker annak volt köszönhető, hogy Sztálin nyilatkozatban védte meg a produkciót az arról politikai okokból negatív kritikát megfogalmazókkal szemben, s állítólag tizenötször nézte végig. Vö. SZÖKE Katalin, „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk fintora”, *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104, 99.

⁷⁰ Uo., 101.

Pravda, és Sztanyiszlavszkij nyilatkozatban volt kénytelen tisztázni magát. Miután május 13-án a jelmezes próbák szakaszában leállították az *Iván, a rettentő* előkészületeit is, Bulgakov otthagyta a Művész Színházat, ahol hat évig segédrendezőként dolgozott, és szeptember 15-én átment a Nagyszínházba librettistának. Az év vége felé pedig visszatért a *Színházi regény* munkálataihoz, amelyet még 1929-ben, az első krízisében kezdett el, s „kegyetlen szatírává” fejlesztette Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko színházáról.⁷¹ Az *Álszentek* ősbemutatójának is Sztanyiszlavszkij lett volna a rendezője, de betegsége miatt a próbák nagy részét Nyikolaj Gorcsakov (a magyarul 1951-ben, *Sztanyiszlavszkij rendez* címmel megjelentetett kötet szerzője) vezette. A darab színpadra állítói és Bulgakov között leginkább Molière beállításában mutatkozott feloldhatatlan ellentét. Sztanyiszlavszkij kifogásolta, hogy az *Álszentek* nem mutatja meg Molière zsenijét, nem az általa képviselt elvek nagyságát és a komédiás-író tragikus sorsát állítja középpontba, hanem egyéni szerencsétlenségét, s kifacsart eszmeiséggel „végül is a szolgaság győzelmét ábrázolja Molière felett”.⁷² A hivatalos szovjet ideológiát visszhangzó véleményből kiolvasható egy olyan dráma igénye, ahol „a molière-i eszmék nagysága fényében a korabeli francia társadalom bírálata jelenik meg”.⁷³ Bulgakovot azonban a legkevésbé sem érdekelte efféle marxista korrajz, s nem vállalkozott a darab ilyen irányú átalakítására, hiszen ő „nem Molière-ről, hanem önmagáról és önmagán keresztül a *művésze*ről, a *művészet*ről ír drámát. Arról a *művésze*ről, akinek tragédiája abban rejlik, hogy a hatalom szövetségének hiszi magát, holott csupán eszköz.”⁷⁴

⁷¹ KISS, *Világkép és regényforma...*, 31.

⁷² SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 14.

⁷³ Uo.

⁷⁴ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

Annak oka pedig, hogy az *Álszentek* Molière-je korántsem plebejus hősként jelenik meg, abban keresendő, hogy miközben Bulgakov, a szocialista realizmus elvárásaitól igencsak távolálló módon, nem kevés gúnnyal és keserűséggel a művész és a hatalom konfliktusát építi, „nagyszerű »környezettanulmányt« ad a művész életéről, megalkuvásairól, nagyságáról, kicsinyességéről, hűségéről és hűtlenségéről”.⁷⁵ Sztanyiszlavszkij önmagát és a színházát védő nyilatkozata tehát olyan leegyszerűsített képletben fogalmazott Molièredrámát vizionál, amely képletnek nyoma sincs Bulgakov darabjában, s tulajdonképpen ez a legfőbb érdeme. Paál István szolnoki rendezése pedig még inkább eltolta magától a képletszerűséget, amikor az uralkodótól nem tagadta meg az „államférfiúi bölcsességet, s azt is láttatta, hogy „az okos érsek sem magángyűlöletből cselekszik”, és az álszentekből álló környezete is „csupán azt teszi, ami helyzetéből fakad. Saját hűbéri tulajdonának tekinti Molière-t.”⁷⁶

Az *Álszentek* összeesküvésének magyarországi ősbemutatója idején megjelent kritikák a darabot párhuzamos életrajzként fogták fel, amelynek „kettősen érvényes jelentéssel terhes mindegyik jelenete és fordulata”, s ahol „áthallások interferenciája” teremt mélységet, anélkül, hogy „valami »örök drámaíró-sors« közhelyévé laposodna”.⁷⁷ A szakírás kiemelte, hogy ugyan az *Álszentek* nem tekinthető kulcsdrámának, mert a helyzetei és figurái nem fordíthatók le a harmincas évek szovjet valóságára és nem feleltethetők meg történelmi személyiségeknek, a művei sorozatos letiltásai miatt belső emigrációba kényszerített Bulgakov lelkébe mégis „a hatalmat szolgálni kívánó művész és a szolgálá-

latot elvető hatalom konfliktusa vájta (...) a Molière-hasonlatot”.⁷⁸ A kritika tehát a Molière és a Bulgakov közötti analógiát erőltette, illetve, ha az egyértelmű megfeleltethetőséget ki is zárta, XIV. Lajos korának és Sztálin személyi kultuszának idejét állította párhuzamba. Hét évvel később, a szolnoki premier kapcsán a beharangozók szintén világhossá tették a mű alapvető, a hatalom és a művész között feszülő konfliktusát, s szintén eltávolítottak tőle, amikor személyessé formálták, Sztálin és Bulgakov viszonyára húzták rá. Akik Jean-Baptiste Bulgakovot és Mihail Afaneszjevics Molière-t emlegettek,⁷⁹ akik azt szajkózták, hogy „ha felcserélem a kort, Molière helyébe Bulgakovot helyezhetem”,⁸⁰ akik nyilvánvalónak állították be, hogy „Sztálin és az író konfliktusa e darab alapszituációja”,⁸¹ azok az *Álszentek* összeesküvésének problematikáját – konkretizálva, a tér és az idő távolába tolva – voltaképp enyhíteni próbálták, s eloszlatták a feltételezést, hogy a művész és a hatalom viszonyának *ma is érvényes* kérdéseit boncolgatja az előadás. Elvégre, ha parabolának tekintjük a művet, egy adott kor és a „szerencsére elmúlt évtizedek” társadalombírálatának egy másikon keresztül, akkor nekünk már aligha van közünk hozzá.⁸² Paál István rendezése azonban épp a mai vonatkozásokat tartotta szem előtt, s ha olvasata nem is hagyta figyelmen kívül az életrajzi összecsengéseket, olyasvalamire helyezte a hangsúlyt, amely kívül ma-

⁷⁸ SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 14.

⁷⁹ [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje], „Esti magazin”, o.n.

⁸⁰ LESKÓ László, „Szolnokiak vendégjátéka. Molière úr halála”, *Somogyi Néplap*, 1977. szept. 28., 5.

⁸¹ N.N., „Színházi előzetes. Bulgakov: *Álszentek* összeesküvése (Béretli előadás a Bartókban)”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 17., 5.

⁸² N.N., „Szolnoki Szigligeti Színház. »Hohó felség, én gondolkozó ember vagyok!...«”, *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 24., 5.

⁷⁵ Uo. (Kiemelés az eredetiben.)

⁷⁶ [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje], „Esti magazin”, *Kossuth Rádió*, 1977. ápr. 7. 18:30. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek* összeesküvése-mappa), o.n.

⁷⁷ UNGVÁRI, „*Álszentek* összeesküvése...”, 4.

radt mind a darab 1966-os, második Szovjetunióbéli bemutatóját színpadra állító Anatolij Efrog, mind a hazai ősbemutatót rendezőként jegyző Iglódi István érdeklődésén. Paál a hatalmat támogató művész és a művészt támogatni kívánó hatalom konfliktusának okát abban látta, hogy „a művész nem közvetlenül a hatalom legmagasabb szintű megszemélyesítőivel tart kapcsolatot, velük csak az erőátvitel – vagyis a hatalom hierarchiája – útján érintkezik”,⁸³ ami az érintkezést buktatókkal, félreértésekkel és félremagyarázásokkal telíti. A szolnoki előadás fókuszába ezért nem a királyi kegy elvesztése, hanem az álszentek összeesküvése, a képmutatók cselszövése került,⁸⁴ s ezért kaptak az Oltáriszentség Társaság jelenetei – egyesek által feleslegesnek érzett – „túlzó misztikát”.⁸⁵ Paált tehát a közege érdekelte, s színházi láttelepe nem azt mutatta ki, hogy (egy)személyes döntésektől függ, azok kényének-kedvének kiszolgáltatott a művész élete – s ezek emelnék őt magasba, vagy tüntetnék el a (színpad előterében álló) süllyesztőben –, hanem hogy egy egész mechanizmus működik, determinálva a hatalom csúcsán lévő személy döntéseit, amely döntések függetlenek az ő személyes preferenciáitól. Paál kortárs analógiája tehát az ideológiát megtestesítő és a világi hatalmat befolyásoló álszentek, illetve a pártnak (a Magyar Szocialista Munkáspártnak) az államapparátussal elválaszthatatlanul összefonódó és azt befolyásoló képviselői és szervezetei között mutatható ki. Az előadás kritikái erre nyilván halvány utalást sem tehettek, és

⁸³ –ti.–, „Ma este: *Álszentek összeesküvése*: Bemutató a Szigligeti Színházban”, *Szolnoki Megyei Néplap*, 1977. ápr. 8., 5.

⁸⁴ A.M., „Lement a Napkirály: Szolnoki Szigligeti Színház: *Álszentek összeesküvése*”, *Film Színház Muzsika* 21, 17. sz. (1977): 6.

⁸⁵ RAJK András, „Gogol, Csehov, Bulgakov: Három színházi este”, *Népszava*, 1977. okt. 23., 8.

közülük csak egy vetette fel kérdésként – Peter Brook szavaival biztosítva be magát: „nincs nagyobb elismerése a színház lappangó erejének, mint amit a cenzúra ad neki” –, hogy tudjuk, Bulgakovnak elementáris tapasztalatai voltak a cenzúráról, de vajon „milyen tapasztalatai lehetnek Paál Istvánnak, a fiatal rendezőnek”.⁸⁶ Almási Miklós kérdése, aki annak a Budapesti Iskolának a vonzáskörzetébe tartozott, amelynek néhány tagját a négy évvel korábban zajló „filozófusperben” meghurcolták és kizárták a pártból, különösen annak fényében nyeri el az élet, hogy (amint a Bulgakov-jelenség, úgy) a Paál István-jelenség fölött (is) köztudottan ott lebegett a cenzúra problematikája. Elvégre, ha formálisan nem is tiltották be a Szegedi Egyetemi Színpad előadásait, Paál és társai tevékenységét a hivatalos szervek vegzálásai a hivatásos színházi szakma ellenszenvé közegette a hetvenes évek közepére felőrölték. Almási kiolvashatónak vélte a szolnoki előadásból a választ a kérdésre, s a rendező nyilatkozatával összhangban világossá tette, hogy „Paál István nem a Napkirállyal vitatkozik, hanem az Oltáriszentség Társasággal”.⁸⁷ A bürokrácia, az erőszakszervezet, a hivatal packázásait a saját bőrén tapasztaló és előadássá fogalmazó Paál drámaolvasatát némileg kilapítva, mégis plasztikusan fogalmazott, amikor kijelentette: „nem a Napkirály az ellenség, hanem a hatalmat hitbizományként kezelő kiskirályok szövetsége, egymásba oldódó-szövődő társasága. Kevés »mai« témájú darab lehet ennél aktuálisabb.”⁸⁸

Paál István rendezése a politikai és a pszichológiai szövegmögötti egyformán markáns kidolgozása által kínált a jelenbeli érvényességet sem elmaszatoló, mély emberi drámát. A szolnoki *Álszentek összeesküvése* cselesen historizált: a ruhák, a parókák egy

⁸⁶ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

⁸⁷ Uo.

⁸⁸ Uo.

háromszáz évvel korábbi francia világot idéztek, nagyrészt fekete-fehér színviláguk azonban (szemben a Nemzeti Színház hét évvel korábbi bemutatójának gazdag kosztümjeivel) éppúgy elvitte a látványt a stilizálás felé, mint a modern anyagokból készült kontúr-díszlet. Miközben tehát kort idézet, lazított is a korhoz kötöttségen a rendezés, és elvonatkoztatta a konkrétágtól az eseményeket, amelyeket az „ábrázolás és kifejezés nemes egyensúlya” jegyében, a színházi realizmus konvenciói mentén, illetve azoktól némileg eloldó teatralitással, a játékhoz „nem kívülről” csatlakoztatott ötletekkel, színpadi leleményekkel formált meg.⁸⁹ Az előadás „pontosan kijelölte a drámai feszültség három pólusát”: a díszlet által a magasban tartott uralkodó, az Oltáriszentség Társasággal „kényszerű kompromisszumban” élő XIV. Lajos képezte az egyik pólust, az „esendő Ember”, a megrendítően egyszerűnek láttatott Molière és legközvetlenebb társai (Armande Béjart, Bouton) a másikat, az álszentek és segítők, „az események irányítói, az intrika élesztői, a királyra és a művészre egyaránt veszélyt jelentő erő” bitorlói a harmadikat.⁹⁰ E pólusok között bontotta ki a rendezés a művész és a hatalom problematikáját, egyrészt Molière alattvalói státusát, a királyi kegy elnyerése érdekében tett megalázkodását, a trónon ülő dicsőítését hangsúlyozva, másrészt a Molière által elkövetett (nem erkölcsi, hanem) taktikai hibát kiemelve. Molière bukását ugyanis az okozza, hogy nem veszi észre, hogy „nem csak a király a hatalom”, s a művészetpártoló XIV. Lajos egyszerre adhat hivatalos támogatást a művésznek és szabad kezét „a félhivatalos maffiának (a De Charron hercegérsekeknek és D’Orsigni márkiknak), hogy tegye tönkre” a

⁸⁹ VALKÓ Mihály, „Álszentek összeesküvése”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 21., 5.

⁹⁰ NÁRAY István, „Külföldi kortársaink itt-hon”, *Nagyvilág* 22, 9. sz. (1977): 1394–1397, 1396.

művészt.⁹¹ E kettőség nyomatékosítása különösen erőteljessé tette az áthallásokat (korántsem Sztálin Szovjetuniójára, hanem) a Kádár-rendszerre, annak kétkulacsos kultúrpolitikájára. A kiemelésben egy Cseh Tamásdal (a *Képzelt beteg* közjátékából származó egyik részlet megzenésítése) is szerepet kapott: Molière színésztársai a második rész elején gúnyos hangú dicsérőéneket zengtek a király mellszobrának, és a dalba belopódzott a *Marseillaise* főmotívuma is.⁹² A rendezés a tönkretétel mechanizmusára irányította a figyelmet, amely a darabban nemcsak Paál, hanem vélhetően a nézők egy része számára is ismerős módon – följelentésen, a magánéletben való vájkáláson keresztül – zajlik, ezért a vérfertőzés gyanújánál sokkal fontosabbnak láttatta a gyanúra rögtön ugró ármányt. Ily módon nem erkölcsileg magasabbrendűnek próbálta beállítani a főszereplőt, hiszen nem leplezte el Molière gyarlóságait és művészi tartásának sebezhetőségét sem, mégis azt érzékeltette, hogy minden hibája ellenére Molière korának kérelhetetlen morális ítéseként – a Paál szemé előtt lebegő „etikus emberként” – neveltette ki emberi-társadalmi korlátoltságok egész sorát.⁹³

A rendezés árnyaltságára jellemző, hogy a politikai drámát, különösen a világi és az egyházi hatalom szembekerülését éppoly markánsan kidolgozta, mint az emberit: Molière megaláztatásának egyéni oldalát, a hozzá közelállók vonatkozásában is, még ha ehhez nem is minden esetben kínált kellő támpontot a szöveg. Az előadás nem fokozta az atelier-darabokra jellemző bennfentes-

⁹¹ KOLTAI Tamás, „Molière mint színpadi hős: Az Álszentek összeesküvése Szolnokon”, *Tükör* 14, 17. sz. (1977): 28–29, 29.

⁹² LESKÓ, „Szolnokiak vendégjátéka...”, 5.

⁹³ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, *Kossuth Rádió*, 1977. ápr., 15. 21:44. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek összeesküvése*-mappa), o.n.

ség érzetét, és nem hangsúlyozta, hogy művész-sorsról van szó, inkább az emberre koncentrált,⁹⁴ de Paál és társai kimunkálták a „színház a színházban” jeleneteit, és kiterjesztették a darab reprezentációs kereteit. Molière-ék előadásainak részleteit ugyanis hol hátulról, hol előlről látta a néző, mert a színészek, hol a színpad hátulja felé, egy képzeletbeli közönségnek játszottak, hol a valódi nézőtér változott a darabbéli nézőtérré, és a színészek a valódi közönség felé ágáltak úgy, mintha a Palais Royal illusztris nézőseregének játszanának. A tényleges néző ily módon hol távol került az uralkodótól, aki láthatatlan messzeségben ült (nyilván csak képzeletben) valahol vele szemben, s a jelenlétét csupán egy kis mellszobor jelezte („amikor mintegy mellékesen a hóna alá kapja az egyik színész – a nézőtéren kitör a taps”⁹⁵), hol meg egészen közel érezhette magát az uralkodóhoz, hiszen (nyilván megint csak képzeletben) vele egy térben foglalt helyet. Ily módon az előadás, fikatív módon persze, de átélhetővé tette a hatalomhoz való közel kerülés és az attól eltávolodás kettős érzetét, ezáltal pedig személyes üggyé tette a tragédiát. Főleg, hogy *A képzelt beteg* ominózus jelenete és Molière halála előtt váratlanul az addig a nézőknek háttal zajló előadás mintegy varázsütésre megfordult, és egyszeriben „testközelbe” került.⁹⁶ Itt megszűnt a „színház a színházban” jelenetek alatt működő elidegenítés is, amely a szélesebb, teátrálisabb mozdulatok mellett azáltal történt, hogy géphang kísérte a szereplők gesztikulálását, hogy teljes súlyával zuhanjon a nézőkre a vég. (A géphangot valószínűleg Iglódi rendezéséből kölcsönözte Paál, de teljesen más módon alkalmazta.)

Az előadás viszonylag lassú indítását, statikusabb, a konfliktust aprólékosan kibontó első részét kifejezetten drámai hangoltságú,

⁹⁴ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

⁹⁵ LESKÓ, „Szolnokiak vendégjátéka...”, 5.

⁹⁶ VALKÓ, „Álszentek összeesküvése”, 5.

egyre fokozódó feszültségű második rész, végül döbbenetes erejű lezárás követte, amely ismét szembesített Paál rendezéseinek fő erényével: „a képi megoldások lebilincselő élményével, tiszta jelképrendszerével”.⁹⁷ A záróképben La Grange, a Krónikás lejegyezte Molière halálának tényét és a halál okát: a királyi kegy elvesztése és az álszentek összeesküvése. Az író ember alakja azonban nem veszett bele a sötétbe, mint a dramatikus szöveg szerzői utasításában, mert lánccsörgés hangjaira fenyegetően feltűntek a színen „az erőszakszervezet előadásbeli képviselői”: egy katona, egy apácaruhás férfi és az Oltáriszentség Társaság tagjai.⁹⁸ A Krónikás kitépte füzetéből az utolsó lapot, a mécses lángjánál meggyújtotta, majd „az igazság fáklyájaként” lobogó, elégetett, megszüntetett üzenettel a kezében elindult a színpad mélye felé.⁹⁹ Ekkor óriási robajjal lezuhant a darabbéli színpad vasfüggönye, elzárva a kijáratot,¹⁰⁰ s mielőtt teljes sötétbe borult volna a szín, kicsit még felizzott „az utolsó papírlap fáklyaparazsa”.¹⁰¹ A Paál-féle utójáték a Bulgakov által igényelt befejezéssel szemben a halál tényleges okának mint igazságnak a lejegyezhetetlenségét állította, és a „no exit” sokkoló képével tudatosította a nézőben, hogy a Krónikással együtt ő is ott maradt a kimondhatatlanban, megalkuvón. Hét évvel korábban a Nemzeti színházi ősbemutató is megtoldotta a darabot egy új mozzanattal: a színészek, „szinte szimbóloomá növesztett titokzatossággal” kilopják a színházból Molière holttestét, amelyet érseki rendeletre temetőárokba kellene elföldelni, s ezzel megmentik „a hatalom halál utánra

⁹⁷ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, o.n.

⁹⁸ NÁNAY, „Külföldi kortársaink itthon”, 1397.

⁹⁹ A.M., „Lement a Napkirály...”, 6.

¹⁰⁰ NÁNAY, „Külföldi kortársaink itthon”, 1397.

¹⁰¹ [OSGYÁNI Csaba rádióesszéje], „Láttuk, hallottuk...”, o.n.

szánt meghurcolásától”.¹⁰² Iglódi rendezésének vége – némileg Sztanyiszlavszkij látásmódját érvényesítve Bulgakov lezárásaképpen – kegyeletet szolgáltatott a művésznek, s a nagy alkotó „legendája” felé terelt, szemben Paállal, aki viszont a jelen felé. Azon jelen felé, amelyet elsőként Székely Gábor tett színházi analízis tárgyává Molière darabjain és Molière alakján keresztül.

Bibliográfia

- A.M. „Lement a Napkirály: Szolnoki Szigligeti Színház: *Álszentek összeesküvése*”. *Film Színház Muzsika* 21, 17. sz. (1977): 6.
- BARNA Tibor. „Színházi esték: Molière nem öregszik”. *Nógrád*, 1973. febr. 15., 4.
- [BÁNKÚTI Gábor rádióesszéje]. „Esti magazin”. *Kossuth Rádió*, 1977. ápr. 7. 18:30. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*Álszentek összeesküvése*-mappa).
- BÁTKI Mihály. „Kettős Molière-bemutató Szolnokon”. *Magyar Hírlap*, 1973. febr. 3., 6.
- BERÉNYI Gábor – HÁUK Antal. *A Szolnoki Szigligeti Színház öt éves fejlesztési terve*, kézirat. Kelt: 1960. január 14. Lelőhely: OSZMI Könyvtár és Cikkarchívum, Szolnoki Szigligeti Színház mappa, leltári szám nélkül.
- D. „A képzelt beteg”. *Művelt Nép* 6, 1. sz. (1955): 5.
- FÖLDES Anna. „Szolnoki *Dandin*, kaposvári *Tartuffe*”. *Nők Lapja*, 1973. febr. 24., 22–23.
- GÁBOR István. „Vidéki színházak Budapesten”. *Köznevelés*, 29, 23. sz. (1973): 13.
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye: A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023.
- KISS Ilona. *Világkép és regényforma Bulgakov művészetében*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2011.
- KOLTAI Tamás. „Színházi esték: Ünnepi Molière-est Szolnokon”. *Népszabadság*, 1973. febr. 3., 7.
- KOLTAI Tamás. „Molière mint színpadi hős: Az *Álszentek összeesküvése* Szolnokon”. *Tükör* 14, 17. sz. (1977): 28–29.
- LESKÓ László. „Molière keserű komédiái”. *Somogyi Néplap*, 1973. máj. 24., 5.
- LESKÓ László. „Szolnokiak vendégjátéka: Molière úr halála”. *Somogyi Néplap*, 1977. szept. 28., 5.
- L.L. „*Álszentek összeesküvése*”. *Pesti Műsor* 26, 41. sz. (1977): 26.
- [MÉSZÁROS Tamás rádiójegyzete]. „Láttuk, hallottuk”. *Kossuth Rádió*, 1973. jún. 1. 20:39. Gépelt leirat az OSZMI Cikkarchívumában (*A versailles-i rögtönzés, Dandin György*-mappa).
- M.G.P. „A kárpitos ünnepe”. *Világ Ifjúsága* 27, 3. sz. (1973): 16.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Molière 1969”. *Új Írás* 9, 10. sz. (1969): 103–108.
- MOLNÁR G. Péter. „*Álszentek összeesküvése*: Mihail Bulgakov drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 7.
- MIHÁLYI Gábor. „Molière ébresztése halálának 300. évfordulóján”. *Nagyvilág* 18, 3. sz. (1973): 448–450.
- NÁRAY István. „Külföldi kortársaink itthon”. *Nagyvilág* 22, 9. sz. (1977): 1394–1397.
- N.N. „Színházi előzetes: Bulgakov: *Álszentek összeesküvése* (Bérleti előadás a Bartókban)”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 17., 5.
- N.N. „Szolnoki Szigligeti Színház: »Hohó felség, én gondolkozó ember vagyok!...«”. *Dunaújvárosi Hírlap*, 1978. febr. 24., 5.
- P. A. „Színház az életben: Székely Gábor néhány rendezéséről”. *Színház* 8, 1. sz. (1975): 13–17.
- PÁLYI András. „Mellékszereplők és statiszták”. *Színház* 4, 3. sz. (1971): 9–13.
- RAJK András. „Gogol, Csehov, Bulgakov: Három színházi este”. *Népszava*, 1977. okt. 23., 8.

¹⁰² SARKADI, „Bulgakov Molière-kálváriája...”, 15.

- RIDEG Gábor. „Molière Szolnokon”. *Népszava*, 1973. febr. 13., 2.
- SARKADI János. „Bulgakov Molière-kálváriája: Az *Álszentek* összeesküvése a Katona József Színházban”. *Színház* 4, 3. sz. (1971): 14–16.
- SZENDRŐ József. „Molière színháza”. In *Élő dramaturgia: Tanulmányok a színházról*, szerkesztette GYÁRFÁS Miklós, 181–204. Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1963.
- SZŐKE Katalin. „Bulgakov színművei: az egyén tragédiája és történelem groteszk finto-ra”. *Tiszatáj* 63, 8. sz. (2009): 98–104.
- Sz. J. „Habkönnyű borzalmak: Beszélgetés Székely Gáborral a Molière-bemutató előtt”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 13., 5.
- TARJÁN Tamás. „Nincs miért nevetni: Planchon *Dandin Györgyének* vendégjátéka”. *Színház* 21, 10. sz. (1988): 23–27.
- ti.–. „Ma este: *Álszentek* összeesküvése: Bemutató a Szigligeti Színházban”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 8., 5.
- UNGVÁRI Tamás. „*Álszentek* összeesküvése: Bulgakov drámája a Katona József Színházban”. *Magyar Nemzet*, 1970. dec. 1., 4.
- VALKÓ Mihály. „Molière-bemutató Szolnokon: *Versailles-i rögtönzés – Dandin György*”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1973. jan. 23., 5.
- VALKÓ Mihály. „A Szigligeti a 70-es években”. *Jáskunság* 23, 3. sz. (1977): 42–46.
- VALKÓ Mihály. „*Álszentek* összeesküvése”. *Szolnok Megyei Néplap*, 1977. ápr. 21., 5.

Az első jelentős hazai Kafka-rendezés. Szikora János: *A per*, 1978

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA

Az előadás adatai

Cím: *A per*; *A bemutató dátuma:* 1978. november 24.; *A bemutató helyszíne:* Pécsi Nemzeti Színház; *Rendező:* Szikora János; *Szerző:* Franz Kafka; *Fordító:* Szabó Ede; *Dramaturg:* Morcsányi Géza; *Díszlettervező:* Rajk László; *Jelmeztervező:* Nagy Katalin m.v.; *Zenei szerkesztő:* Mártha István m.v.; *Társulat:* Pécsi Nemzeti Színház; *Színészek:* ifj. Kőmíves Sándor (Josef K.), Bókay Mária (Grubachné), Németh Nóra (Bürstner kiasszony), Faluhelyi Magda (Montag kisasszony), Győry Emil (Őr), N. Szabó Sándor (Őr), Fekete András (Vesszőző), Lukács József (Felügyelő), Dávid Kiss Ferenc (Igazgatóhelyettes), Faludy László (Vidéki nagybácsi), Kovács Dénes (Huld ügyvéd), Sólyom Kati (Leni), Garay Róbert (Káplán), továbbá Vizi György, Katona János, Galambos György, Csutor Zsuzsa, Nagy Éva, Takács Gyula, Berci János, Kovács László, Mészáros Antal.

Szikora János Kafka-rendezésével, Déry *Óriáscsecsemőjének* színrevitelét követően úgy tűnt, a Pécsi Nemzeti Színház Paál István távozása után is stabil helyet biztosít a neo-avantgárd színházcsinálásnak, egyfajta ellenkultúrának. Arra, hogy a hivatásos színház amatőr alkotót alkalmazzon, Paál¹ vendég-

¹ Paál 1968-ban sikertelenül felvételizett a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, miközben (1960 és 1975 között) a Szegedi Egyetemi Színpad tagja és vezetője volt. Miután onnan eltávolították, egy ideig művészeti szaktanácsadóként dolgozott az Universitasnál, ahol két előadást is rendezett. Vö. MAGYAR Fruzsina és DURÓ Győző, „Beszélgetés

rendezőként történő pécsi foglalkoztatása (1975),² majd szerződtetése előtt nem volt precedens.³ Nógrádi Róbert, a Pécsi Nemzeti Színház igazgatója vélhetően nem szerezhette volna érvényt döntésének Aczél György engedélye nélkül,⁴ ahogy Szikora sem rendezhette volna meg anélkül – a rendező által csak a „legrenitensebb magyar avantgárd darabnak”⁵ hívott – *Óriáscsecsemőt*. 1969-ben, Szegeden egy amatőr alkotó, 1978-ban, Pécsen viszont egy végzős főiskolai hallgató rendezte meg Déry Tibor darabját.⁶ Pécsen azonban nem csupán annyi történt, hogy a hivatásos színház lehetőséget adott előbb egy amatőr (Paál), majd egy hivatásos (Szikora) fiatal színházcsinálónak.⁷ Sokkal inkább arról van szó, hogy a hivatalos vidéki színház az 1970-es évek végére vállaltan nyitottabb, kísérletezőbb lett, feladta a „stilisz-

Paál Istvánnal”, *Színház* 11, 10. sz. (1978): 32–35.

² „Váratlan fordulat volt, amikor a Pécsi Nemzeti Színház – elsősorban a színház vezetőinek személyes felelősségvállalása és rugalmassága következtében – amatőr rendezéseim alapján meghívott vendégként rendezni” – mondta Paál István. Uo., 32.

³ BARTA András, „A mai magyar színházról – tíz tételben: Beszélgetés Szikora Jánossal”, *Mozgó Világ* 12, 5. sz. (1986): 103–112., 105.

⁴ REGŐS János, „Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni: Szikora Jánossal Regős János beszélget”, *Szcenarium* 3, 9. sz. (2015): 65–83., 73.

⁵ Uo.

⁶ KOLTAI Tamás, „Évadok után, évadok előtt”, *Színház* 11, 9. sz. (1978): 1–4, 2.

⁷ Uo.

tikai egyhangúságot”.⁸ Azaz kezdte elvetni a „megnyugtató, szép, harmonikus előadások” eszményét, helyet adva a „diszharmonikus, nyugtalan, s nem mindig »esztétikus« valóság”⁹ reprezentációjának.

Nógrádi Róbert¹⁰ Pécsen 1962-től olyan színházat igyekezett megvalósítani, amelynek műsorpolitikája a közönségigény kielégítése mellett egyre inkább a sokszínűsége, a merészebb, szabálytalanabb darabokra és a még nem feltétlenül kikristályosodott stílusokra is nagy hangsúlyt fektetett, amit volt, aki túlzott eklektícizmusnak vélt.¹¹ Nógrádi nem egy erős igazgató-főrendezői elképzelés következetes megvalósításában látta a színház feladatát (mint Szolnokon Székely Gábor), hanem azt vélte ideálisnak, ha többféle színházi eszmény képviselteti magát, amelyet az ízlésben különböző, a fő kérdésekben azonban egyetértő rendezők biztosítanak.¹² A pécsi színház – műsorpolitikája révén – a hetvenes éveknek afféle „bezzegszínházává” kívánt válni,¹³ ahol olyan darabokat mutatnak be, amelyeket – mind a szer-

zőket, mind a műveket – „fővárosi színház is vállalna”,¹⁴ s ahol olyan, kiemelt szakmai figyelemben részesített alkotók dolgoznak, mint Paál vagy Szikora. Az *Óriáscsecsemő* első hivatásos színházi premierjéről Szikora 1980-ban úgy nyilatkozott, mint addigi leg-sikeresebb munkájáról, amelyben a rendkívül személyes megnyilatkozás lehetősége „az előadás indulati töltését is áthatotta”, így a rendezést az „a düh táplálta, amely a tehetetlenségi érzésből származott.”¹⁵ Ez a „düh fűtötte” lendület¹⁶ vitte el következő pécsi rendezéséhez, *A perhez* is, amely ismét egy ígéretes színházi évadban került bemutatásra. A Pécsi Nemzeti Színház is komoly lépéseket tett azon az úton, amelyen a szolnoki, a kaposvári és a kecskeméti színház néhány évvel korábban elindult.

A *Pernek* helyet adó 1978/79-es pécsi színházi évadról alkotott kép végeredményben vegyes lett. Nánay István Nógrádival folytatott évadértékelő interjúja rávilágít arra, hogy miközben „radikális változássorozat kezdődött a magyar színházi életben, [...] ezek Pécsen csak részben érintették.”¹⁷ Noha kimutathatók voltak erős művészi ambíciók is Pécsen – Szikora szerződtetése mellett Spiró György első drámájának, *A nyulak Margitjának* ősbemutatója és Weöres Sándor *A holdbéli csónakos* című művének színrevitele –, Nánay szerint a „művészi megtorpanás kétségtelen jelei voltak tapasztalhatók”.¹⁸ Pé-

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ Nógrádi Róbert Szolnokon kezdte vidéki pályafutását, ahol olyan darabokat rendezett, mint Gorkij *Kispolgárokja* (1957) és Steinbeck *Egerek és embereikjének* (1957) színpadi adaptációja. Ma már aligha figyelünk föl a darabválasztásban rejlő minőségérzetre, pedig erről tanúskodik az évadban kötelező szovjet darabnak egy kiváló Gorkij-drámával való kiváltása, illetve a Steinbeck-mű első vidéki színházi bemutatása az 1957-es Madách színházi premier után négy hónappal.

¹¹ NÁRAY István, „A közönség szolgálata és nyitottság: Beszélgetés Nógrádi Róberttel, a pécsi Nemzeti Színház igazgatójával”, *Színház* 12, 9. sz. (1979): 33–35, 34.

¹² Uo.

¹³ CZÍMER József, „Nógrádi Róbert emlékezete”, *Film Színház Muzsika* 33, 29. sz. (1989): 6–7, 7.

¹⁴ Uo.

¹⁵ „Ez a düh abból a tehetetlenségi érzésből származott, amely – saját korosztályom fokozatos elhülyülését látva – az évek során elhatalmasodott rajtam.” GERVAI András, „Az éhezőművész nem megy el... Beszélgetés Szikora Jánossal”, *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 74–79., 75.

¹⁶ GERVAI András, „Beszélgetés Szikora Jánossal: »Nékem cselekednem kell...«”, *Film Színház Muzsika* 29, 18. sz. (1985): 8–9, 8.

¹⁷ NÁRAY, „A közönség szolgálata...”, 33.

¹⁸ Uo.

csett ekkoriban öt tagozat működött párhuzamosan: opera, operett, próza, báb, gyerekshíház. Az 1978/79-es évad a legkülönbé-
 lébb darabokat állította egymás mellé, rop-
 pant széles közönségigény kielégítését meg-
 célozva. A nagyszínházba tömegeket vonzó
 komédia (*Dundo Maroje*, r. Hules Endre) mel-
 lett találunk közkedvelt magyar színdarabot
 (*A néma levente*, r. Szegvári Menyhért), bo-
 hózatot és gyerekdarabot (*Nyitott ablak*, r.
 Giricz Mátyás m.v.; Sólyom Kati gyerekmű-
 sora), a kötelező szovjet darab (*Szerelvény a
 hátszágba*, r. Galina Volcsek, a moszkvai
 Szovremennyik Színház vezetője), mellett
 operettet (*Viktória*, r. Sík Ferenc) és daljáté-
 kot (*Háry János*, r. Sík Ferenc), valamint
 balettműsorokat (*Beethoven VI.-VII. szimfó-
 niája*, r. Eck Imre; Mozart *Don Giovanni*jának
 felújítása). Ezeken túlmenően olyan rétegdar-
 abok is helyet kaptak, mint *A per*, Strind-
 berg *Álomjátéka* (r. Konter László), Weöres
 Sándor *A holdbéli csónakosa* (r. Sík Ferenc),
 Spiró Györgytől *A nyúlak Margitja* (r. Konter
 László), Sükösd Mihály *A kívülálló* című gro-
 teszk tragédiája (r. Katona Imre m.v.), László-
 löffy Csaba *Nappali virrasztása* (r. Sík Fe-
 renc), továbbá korlátozott előadásszám-
 ban Beckett *Az utolsó tekercs* című monodrá-
 mája (r. Szikora János), miközben a színház „házi-
 szerzői”, Illyés Gyula és Hernádi Gyula kima-
 radtak a programból. Nógrádi elismerte, hogy
 az 1978/79-es évad látogatottság szempont-
 jából valóban kevésbé volt sikeres, amelynek
 okát elsősorban abban látta, hogy túl sokat
 adtak (az ő szavaival élve) „költői színház-
 ból”, s túlzásnak ítélte *A per*, az *Álomjáték* és
A holdbéli csónakos egymás után való műsor-
 ra tűzését,¹⁹ pedig egy korábbi interjújában
 még Pilinszky János és Mándy Iván egy-egy
 darabjáról is említést tett.²⁰ Az igazgató
 azonban a nehézségek ellenére is elkötele-

zett maradt a pécsi színház hosszútávú mű-
 vési ambíciói mellett, még ha a tagozatosság,
 a műfaji és stílusbeli sokszínűség a későbbi-
 ekben nem is segítették a markáns profil ki-
 alakítását. E „profitalanságot” tükrözik az
 1978/79-es évad felemás eredményei is, még
 ha a pécsi színház a kortárs magyar dráma
 bölcsőjeként élt is a színházi köztudatban.²¹

A „színészi munka megújítása” érdeké-
 ben Nógrádi létrehozott egy stúdiót, amely-
 nek élére Szikora Jánost nevezte ki,²² akinek
 vágya, a közös világszemléletű alkotóközös-
 ség létrehozása, ily módon teljesülni lát-
 szott: „A színházi lét csak együttesben kép-
 zelhető el,”²³ amelyet „egy közös világszem-

²¹ „1982-ben Szegvári Menyhért lett a veze-
 tő rendező, 1985-től pedig főrendező. Két év
 múlva azonban lemondott posztjáról, s egy
 nyilatkozatában arról panaszkodott, hogy a
 színháznak túl sok igényt kell kielégítenie
 ahhoz, hogy igazán önálló arculata lehessen,
 ám elismerte, hogy nem sikerült kiaknázni a
 társulat többarcúságából fakadó lehetősé-
 geket, nem jöttek létre speciális műfajú pro-
 dukciók.” NAGY Imre, „A Pécsi Nemzeti Szín-
 ház prózai bemutatóinak krónikája 1949-
 1995”, in *Száz pécsi évad*, szerk. BEZERÉDY
 Győző, SIMON István és SZIRTES Gábor, 57–84
 (Pécs: Pannónia Könyvek, 1995), 76. 1989-
 ben azonban épp Szegvári mutatott rá a
 Nógrádi sírjánál mondott búcsújában, hogy
 az igazgató „hány olyan darabot mutatott
 be, amely tabunak számított, és ha nem lett
 volna a gazdag magyar program, nem is mu-
 tathatta volna be.” CZÍMER, „Nógárdi Ró-
 bert...”, 7.

²² NÁRAY, „A közönség szolgálata...”, 35.

²³ Szikora későbbi, az egeri Gárdonyi Géza
 Színházról való távozása is annak tudható
 be, hogy nem sikerült egy erős, saját társulat
 létrehozása. Vö. „[Szikora] tavasszal döntött
 a távozás mellett, amikor megbizonyosodott
 arról, hogy a kezdeti reményekhez képest,
 az önálló társulat megalapítása húzódik-
 halasztódik.” BOGÁCSI Erzsébet, „Végre meg-

¹⁹ Uo., 34.

²⁰ ZÉTÉNYI Lili, „Koncentrikus körök? Beszél-
 getés vidéki színházi vezetőkkel”, *Színház* 11,
 10. sz. (1978): 3–8, 2.

lélet, nyelv kapcsol össze”,²⁴ mondta Szikora, aki Ruszt József példáját tartotta szem előtt: olyan társulat létrehozását, amely „magában hordozza a permanens fejlődést”.²⁵ A pécsi stúdióban kezdetét vehette volna egy olyan színházi műhelymunka, ahol a rendező kvázi pedagógiai tevékenységet is folytat, és a színésznevelés bázisává teszi munkája helyszínét, a kialakított kollektíva tagjai között pedig szoros összetartás alakul ki, ami kikezdi azt a rendet, hogy a tehetséges fiatalok, amint vidéken bizonyítottak, budapesti színházakhoz szerződnek. Továbbá egy olyan rendezőközpontú színház is elindulhatott volna, amely konkrét arculatot ad a pécsi színháznak. Visszatekintésében P. Müller Péter (is) a színészrendezők túlsúlyában látja annak okát, hogy a pécsi színház kritikai elismertsége is mindinkább csökkent.²⁶

gyökerezni. Beszélgetés Szikora Jánossal”, *Magyar Nemzet*, 1986. aug. 23., 9.

²⁴ HOLY Angéla, „A színház olyan konyha, ahol nem konzervből főznek”, *Könyvhét*, 2000. febr. 24., 9.

²⁵ RÓNA Katalin, „Katedrálisokat kell építenünk: Találkozás Szikora Jánossal”, *Film Színház Muzsika* 31, 24. sz. (1987): 8–9, 8.

²⁶ „Ezt a korszakot, ahogy P. Müller [Péter] rámutatott, a színészrendezők túlsúlya jellemezte (Szegevári, Vas-Zoltán, Jeney), ami az előadások színészcentrikusságát vont maga után. A játékstílus továbbra is az irodalmiság jellemezte, vagyis az *előadott szöveg* állt az előtérben. Ez a látványvilág háttérbe szorulásával járt. P. Müller Péter joggal vetette fel, hogy mivel a színház megújulása a hatvanas évektől elsősorban nagy rendezőegyenységekhez kapcsolódik, a színészcentrikusság elvének egyoldalú dominanciája, a kétségtelen eredmények, a rangos egyéni teljesítmények ellenére, az elavulás veszélyével jár. Bizonyra ez is szerepet játszik abban a tényben, hogy a Pécsi Nemzeti Színház kritikai elismertsége ebben

Szikora már főiskolai évei alatt kitűnt az ottani mesterek színházi elképzeléseitől erősen elűtő formanyelvével,²⁷ hiszen az avantgárd és amatőr színházi gondolkodás alapjaiban határozták meg a színházeszményét. Paállal szemben Szikora felvételt nyert a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, ám korábban, joghallgatóként ő is az amatőr szcénából indult: a Brobo nevű társulat (1969–1974) tagjaként, amely „kifejezetten képzőművészeti performanszok irányába haladt”,²⁸ és egy sajátos színházi nyelv megteremtésén dolgozott, „ahol a szó, a hang, a gesztus és a zenei effektusok mellérendelő viszonyban állnak egymással, s úgy szerveződnek szinte szintaktikai rendszerbe.”²⁹ Szikora tehát a színpadi realizmus ellenében és a neoavantgárd szellemében hozott létre előadásokat. A performanszok, happeningek iránt való érdeklődésének³⁰ elmélyítéséhez az is hozzájárult, hogy 1973-ban, Wrocław-

az időben fokozatosan csökkent.” NAGY, „A Pécsi...”, 76–77.

²⁷ REGÖS, „Úgy döntöttem, hogy...”, 73.

²⁸ Uo.

²⁹ GERVAI András, „Az éhezőművész nem megy el... Beszélgetés Szikora Jánossal”, *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 74–79., 75.

³⁰ „Az 1970-es években elkezdődtek olyan színházi mozgások, amikor megszűnésük után bekerültek a színház vérkeringésébe, tehát [...] a hivatalos magyar színházhoz képest valami annyira más felfogással [...] próbálunk itt színházat csinálni, hogy számunkra tulajdonképpen sorsdöntő, hogy számoljunk azzal a múlttal, ami elsősorban a ti tevékenységetek, illetve az a szellemi környezet, amiben a ti tevékenységetek létrejöhetett,”³⁰ mondta Szikora Bálint Istvánnak a Kassák Színházról az Artpool Stúdióban 1984. május 22-én zajlott kerekasztalbeszélgetésben. N. N., „Beszélgetés a Kassák Színházról 1984.04.22-én az Artpool Stúdióban”, *Artpool*, 1985. tavasz, 45, hozzáférés: 2024.10.22, <https://artpool.hu/Al/al11/KHS-1.html>

ban megnézte a *Petőfi-rockot* és megismerte Paál Istvánt, akivel később is szoros kapcsolatot ápoltak.³¹ Szikoránál a színházi előadás szokatlanul látványossá tétele³² „nem csupán egy dráma gondolati tartalmainak rutinszerű közvetítését”³³ célozta, és „az elemek ne[m] vagánykodó formarázást képvisel[tek].”³⁴

Mindezek tükrében nem véletlen, hogy Szikora első hivatásos színházi munkáihoz olyan alapot választott, mint Kafka világa. Szikorát a főiskolai évek kiváltképp nyomasztották, ezért utolsó főiskolai vizsgaelőadására olyan darabot keresett, amely (saját szavaival élve) ezt a „nyomottságot”, az akkori életérzését kifejezhette, így esett a választása Rózewicz Kafka nyomán írt, *Az éhezőművész elmegy* című darabjára.³⁵ A kritika észre is vette, hogy Szikorát „az emberi küszködés vereségei”³⁶ és „az emberi lét alapkérdései” foglalkoztatják, de mivel e „létkérdések, kisszámúak és egyszerűek, a művek megvalósításának mikéntje” kulcsfontosságú.³⁷

„Kafka hazai recepciója jelentős évtizedeket késett: amikor Nyugat-Európában már felfedezték, nálunk, a többi szocialista országhoz hasonlóan a marxizmus ideológiai

³¹ REGŐS, „Úgy döntöttem, hogy...”, 70.

³² „Az elsőbbség feltétlenül a látványé, a legfontosabb, hogy a szöveg megmozgassa a fantáziámat [...], e belső látvány sajátos belső mozizásra késztet, [...] számomra a szöveg önmagában semmit sem jelent,” – mondta Szikora. GERVAI, „Az éhezőművész...”, 74.

³³ MÁTYÁS Győző, „»Minő veszély, hogy az ember szabad!« A *Hamlet* győri előadásáról”, *Mozgó Világ* 8, 1. sz. (1982): 33–39, 33.

³⁴ MOLNÁR GÁL Péter, „Ántiszínház és antiszínház: Déry Tibor drámája Pécsen”, *Népszabadság*, 1978. máj. 31., 7.

³⁵ GERVAI, „Az éhezőművész...”, 75.

³⁶ TARJÁN Tamás, „Galambok: A *Rómeó és Júlia* a miskolci Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1984. febr. 8., 7.

³⁷ GERVAI, „Az éhezőművész...”, 74.

gyanakvása késleltette befogadását.”³⁸ A Rákosi-érában „még szó sem lehetett Kafkáról”,³⁹ az első magyar nyelvű Kafka-kötet 1957-ben látott napvilágot, és csak 1963-tól jelenhettek meg az író további művei,⁴⁰ „miközben kibontakozott a marxisták nemzetközi Kafka-vitája, amely a korábbi kategorikus elutasítást árnyaltabb és »megértőbb« állásponttal próbálta felváltani.”⁴¹ 1958-ban Lukács György kezdeményezte a Kafka-kérdés megvitatását, és elismerte az író tehetségét, sőt a „modern dekadencia” egyik legjelentősebb alakját látta benne, de a szocialista realizmus szellemében⁴² továbbra is elutasította a műveit, mint „a kapitalizmus közvetetett apologetikáját” szolgáló avantgárd, antirealista irodalmat.⁴³ Kafka 1963-tól magyarul megjelenő írásai mondhatni azonnal színpadra kerültek. Először a budapesti Irodalmi Színpad alkalmi műsorainak egyikében tűntek fel. Az írószövetséggel karöltve rendeztek Kafka-estet 1963. október 23-án az író születése nyolcvanadik évfordulójának emlékére, amelyen nemcsak Kafka-szövegrészleteket olvastak fel, de *A per* egyik jele-

³⁸ GYÖRFFY Miklós, „Kafka és Magyarország”, *Alföld* 59, 8. sz. (2008): 76–85, 79.

³⁹ Uo., 80.

⁴⁰ 1963-ban a *Levél Apámhoz* (ford. Szabó Ede), 1964-ben *A kastély* (ford. Rónay György), 1967-ben az *Amerika* (ford. Kristó Nagy István), 1968-ban *A per* (Szabó Ede). Uo., 80–81.

⁴¹ „Az ötvenes években a dogmatikus kommunista kultúrpolitika már csak azért is káros és tiltandó jelenségnek tekintette Kafka munkásságát, mert az egzisztencialisták »a maguk prófétáját« látták Kafkában.” Uo., 81.

⁴² A művészet feladata, hogy visszatükrözze a valóságot az emberen keresztül, ezáltal hozzájárulva az elidegenedett világ defetiszálásához. VÖ. FEKETE Kristóf, „Lukács Kafkát olvas”, *Magyar Filozófiai Szemle* 64, 2. sz. (2020): 155–175, 156–157.

⁴³ Uo.

netté formált részletét is előadták, továbbá Dr. Eduard Goldstücker csehszlovák Kafka-kutató is tartott előadást.⁴⁴ A kritika ugyan elismerte, milyen „nehéz vállalkozás” Kafka munkásságát színpadra alkalmazni, az előadást mégis „ösztvérnek” vélte, hiányolták az író személyes dokumentumait: leveleit, naplórészleteit, amelyek szerintük „segíthettek volna a Kafka életművében fellelhető homályok eloszlatásában.”⁴⁵ Három évvel később, 1966-ban, a budapesti Thália Színház zsebszínházi programjában mutatták be *A per* Jean-Louis Barrault és André Gide által írt színpadi adaptációját Gosztonyi János rendezésében.⁴⁶ Majd 1968-ban a Nemzeti Színház tűzte műsorára Kafka *Amerikájának* Max Brod-féle színpadi feldolgozását Örkény István fordításában, Marton Endre rendezésében. Ez utóbbi előadás megosztotta a kritikát: volt, aki a javára írta, hogy „híven szolgálja és hűségesen értelmezi a kafkai világot”,⁴⁷ és Marton Endre „nagyvonalú rendezése a látvány hangulati erejével, színekkel, mozgással, a beszédes díszlettel, a színpadkép kompozícióival pótolta a műfaji átültetés vérvesztését”.⁴⁸ Más azonban kifogásolta a lényegében realista megközelítést,⁴⁹ ugyanis Marton beolvastotta Kafkát egy olyan, alapjában véve realista színházi formanyelvbe, amelyet a Nemzeti Színházban akkoriban kísérleteztek ki Peter Weiss egyes darabjain. Habár a kritikusok respektálták hogy

„a szavak és a cselekmény mögöttes tartalmát [az előadás] a balett, a pantomim, a fények, a zene nyelvére lefordítva próbálta tolmácsolni”, és „nem a nehezen megfogható drámát hangsúlyoz[t]a, hanem az elbűvölő mutatvány lehetetlenségét keres[te]”,⁵⁰ összességében mégis „[e]lmaradt a kafkai víziók álomszerű jellegének az érzékeltetése is – vagyis a kafkai mű lényege”, s ami megvalósult, csupán „a chaplini kisember kiszolgáltatottságának groteszk története”.⁵¹ Kilencc évvel később Szikora János már korántsem az elidegenedés koncepciójának jegyében értelmezte Kafkát. Az Ódryn bemutatott *Az éhezőművész elmegy* című rendezése kapcsán ugyan „több volt a fanyalgás és az értetlenség, mint a lelkesedés”,⁵² mert vélhetően a közönség nehezen tudott mit kezdeni azzal a „hátborzongató bolondozással” (mint az egyik kritika is írja), amely a „lélegzetelállító és [...] a röhejes”⁵³ ellentétéből fakadt, mégis a több alkalommal zsúfolásig megtelt nézőtér⁵⁴ nem csak arról árulkodott, hogy Szikora „minden ellentmondásosságával együtt létrehozott egy elfogadhatóan jó produkciót”,⁵⁵ hanem arról is, hogy érdeklődés mutatkozik egy addig nem, vagy kevéssé tapasztalt színházi látásmód iránt.

Szikora főiskolai rendezése, *Az éhezőművész elmegy* és első kőszínházi rendezése, az *Óriáscsecsemő* pozitív fogadása⁵⁶ után várható volt, hogy az újabb Kafka-mű nemcsak megfelelő kezekbe kerül, de jelentős szak-

⁴⁴ BARABÁS Tamás, „Az Irodalmi Színpad és az irodalmi színpadok: Szállj költemény”, *Népművelés* 10, 10. sz. (1963): 29.

⁴⁵ HORVÁTH György, „Két este az Irodalmi Színpadon: Franz Kafka-émlékest”, *Élet és Irodalom* 7, 42. sz. (1963): 8.

⁴⁶ N.N. „»Zsebszínház«”, *Esti Hírlap* 11, 236. sz. (1966): 2.

⁴⁷ N.N., „Therese és Karl”, *Hétfői Hírek*, 12, 22. sz. (1968): 6.

⁴⁸ LÉTAY Vera, „Kafka és a színpad”, *Élet és Irodalom* 12, 23. sz. (1968): 8.

⁴⁹ N.N., „A kallódó”, *Tükör* 5, 23. sz. (1968): 19.

⁵⁰ LÉTAY, „Kafka...”, 8.

⁵¹ MIHÁLYI Gábor, „Évadvégi gondolatok”, *Nagyvilág* 13, 9. sz. (1968): 1423–1427, 1426.

⁵² PÁLYI András, „Egy színházatlanított színpad”, *Színház* 11, 5. sz. (1978): 15–17, 15–17.

⁵³ RAJK András, „Az éhezőművész elmegy”, *Népszava*, 1978. jan. 13., 6.

⁵⁴ SIMONFFY András, „Figyelem Szikorát”, *Élet és Irodalom* 22, 3. sz. (1978): 13.

⁵⁵ PÁLYI, „Egy színházatlanított...”, 15–17.

⁵⁶ SZILÁRD István, „Fiatalszínház”, *Dunántúli Napló*, 1979. dec. 9., 9.

mai figyelem övezi majd. Szikorának *A per* rendezésével kapcsolatos elképzelései anynyira határozottak voltak, hogy nem a Peter Weiss-féle dramatizált változatot vitte színpadra (amely egy évvel korábban jelent meg magyarul az Európa Kiadónál), hanem saját átíratot készített Morcsányi Gézával, amelyhez az a Rajk László tervezett díszletet, aki korábban *Az éhezőművész...*-hez. Szikora darabválasztása mögött minden bizonnyal a Kafka-szövegben rejlő komoly színházi potenciál felismerése állt, amelynek kiaknázásával a hazai alkotók közül elsőként üzent hadat a realista színházi Kafka-olvasatnak. Azaz épp azt próbálta megvalósítani, amivel – a kritika szerint – a Nemzeti Kafka-színrevitele tíz évvel korábban adós maradt. Szikora szerint a Weiss-átdolgozás a regény leszűkített értelmezése, amely a történetet erőszakosan korhoz köti,⁵⁷ és „marxista didaxissal akar[j]a nyilvánvalóvá tenni a K-t üldöző és szorongató erőket,”⁵⁸ holott Kafka sokkal univerzálisabb érvényű.⁵⁹ Ráadásul az eddigi színpadi feldolgozások az „érzéki életanyagtól megfosztva, a legpuritánabb módon” törekedtek a megjelenítésre, ezért volt szükség egy olyan adaptációra, amely „nem kívánja Kafkát értelmezni, hanem meghagyja misztikus fedettségében”.⁶⁰ A színrevitel tapasztalata azonban azzal a belátással szolgált, hogy épp ezt az „érzéki és húsos” jelleget tudja a színház nehezen visszaadni.⁶¹ Szikora szerint *A per*-rendezése intellektuális izgalmat kínált,⁶² ám a szellemi

⁵⁷ SZILÁRD István, „Franz Kafka és *A per*”, *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 26., 8.

⁵⁸ GERVAI, „Az éhezőművész...”, 76.

⁵⁹ SZILÁRD, „Franz Kafka...”, 8.

⁶⁰ GERVAI, „Az éhezőművész...”, 76.

⁶¹ Uo.

⁶² „Kafka kimeríthetetlen mélységének köszönhetően – amit remélhetőleg nem sekélyesítettem el – emiatt is tartom ezt valamennyi rendezésem közül gondolatilag a legizgalmasabbnak. Ezt az érzésem nem

élményt különleges látványvilága ellenére sem igazán tudta átváltani érzéki izgalommá. A rendező ezért kénytelen volt belátni, hogy Kafka művei nem igazán valók színházi feldolgozásra: a drámai konfliktusok, amelyeket bemutat, nem fizikai vonatkozásúak, inkább a belső világ és a külvilág szorongató viszonya körül forognak.⁶³ Szikora tehát szembesült a „lefordítás lehetetlenségével”,⁶⁴ így „Josef K. színházi kálváriája részleteiben eltért Kafka víziójától, még ha végeredményében közel állt is hozzá.”⁶⁵ A rendező számára ez ismét azt igazolta – s ez egyben Szikora és Morcsányi fő adaptációs elve volt –, hogy „nem a szolgai hűség, hanem az új műfaj öntörvényeinek és az eredeti mű lényegének teljes ismerete, átélése és a kettő ötvözése hozhat igazi művészi eredményt.”⁶⁶ Ha a rendező nem is, a kritika sikeres színpadi megvalósításnak ítélte Szikora *Per*-rendezését, amint későbbi pécsi munkáit is. A kamaraszínházban bemutatott *Birodalomépítők* (1980) című Boris Vian-előadás „rendezői koncepciójának frissességét és merészségét”⁶⁷ dicsérték, a korlátozott előadásszám-ban engedélyezett *Utolsó tekercs* első kőszínházi színrevitelére pedig úgy utaltak, mint amit a „Beckett-darabhoz közel egyenrangú erők hívt[a]k életre”.⁶⁸

csorbítja, hogy a produkciót egészében – akárcsak az *Éhezőművészt* – nem tartom igazán jónak.” Uo.

⁶³ Uo.

⁶⁴ NÁRAY István, „*A per* – idilli tájban: Kafka-bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”, *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15, 12.

⁶⁵ Uo.

⁶⁶ Uo., 12–13.

⁶⁷ BODÓ László, „Magyarországi bemutató a Kamaraszínházban: *A birodalomépítők avagy a Smürc*”, *Dunántúli Napló*, 1980. febr. 24., 8.

⁶⁸ BODÓ László, „Monodrámák a kamaraszínházban: *Az utolsó tekercs*”, *Dunántúli Napló*, 1979. máj. 20., 8.

Szikora „akár Déryt, akár Kafkát, Viant,” Genet-t vagy Beckettet rendezett, mindig olyan színházi megvalósításra törekedett, amely „arra kényszerít[í] a nézőket, hogy feladják előítéleteiket”.⁶⁹ Darabválasztásai egészen mások voltak, mint az előző rendezőgenerációé: Szikora nem Shakespeare-t, Molière-t és Csehovot rendezett, hanem az avantgárd vonzaskörzetébe tartozó vagy abból inspirálódott szerzők műveit vitte színre. Az 1980–81 között a győri Kisfaludy Színház lektoraként dolgozó Nadas Péter *Takarítás* című komédiáját is eredetileg Pécssett tervezte Szikora bemutatni. A próbák előrehaladott állapotban voltak, a szereposztás és a díszletek is elkészültek, ám a premier végül mégsem valósulhatott meg,⁷⁰ mert a műsortervet revízió alá vevő pártirányítás nem járult hozzá a bemutatóhoz, tekintve, hogy a Kádár-rendszer első súlyos áremeléseivel növelték a közhangulat ellenségességét, így „a politikai vezetés minden olyan darabot, amely potenciálisan elégedetlenséget vagy pesszimizmust kelthet, kihúzat a programból”.⁷¹ A pécsi kamaraszínház első bemutatója az 1979/80-as évadban Ibsen *A tenger asszonya* című színműve lett.⁷² Az előadáson nem érződött a hirtelen hozott döntés, eset-

leges kapkodás nyoma, és Szikora rendezése „Ibsen miszticizmusának mai reális, neurózisba hajló életmódunkra, családi kapcsolatterendszereinkre fordításával a »fjord« nyomása alatt leszűkülő mozgásterek és a Wagner-i muzsika hatáskomplexumával”⁷³ erősítette fel a drámát. Bár a *Takarítás* Pécssett nem valósulhatott meg, Győrben, ahová időközben Szikora (az akkor művészeti vezetőként működő) Törőcsik Mari hívására átszerződött, lehetőség nyílt rá. A Nadas-színmű 1980 novemberi győri bemutatója „erős politikai felügyelet mellett” jött létre, politikai botrány nem kerekedett belőle,⁷⁴ de a próbák során feloldhatatlan konfliktus alakult ki Szikora és az egyik színésznő, Kovács Mária között, aki visszaadta a szerepét, így Oslavszky Évával mutatták be az előadást.⁷⁵ A győri társulaton belüli nézeteltérések azonban hamar kirívóvá váltak, amikor Szikora és Markó Iván balettigazgató „elkezdtek egymás működési feltételeit zavarni.”⁷⁶ A *Paravánok* című előadáshoz Rajk László óriási, technikailag bonyolult és költséges díszletet tervezett, ami komoly ellenérzést váltott ki: „felerősödtek azok a hangok, hogy a prózai tagozat gyanús eszmeiségű, trágár előadásokra” költi a színház pénzét.⁷⁷ Szikora a költ-

⁶⁹ PÁLYI András, „Pécsi színházi esték”, *Jelenkor*, 23, 5. sz. (1980): 442–448, 446.

⁷⁰ „Már csak azért is volt nagyon dühítő a rendszer egyszerű *nem*-je, mert a hallgatólagos szabály az volt, hogy ha egy darabot betiltanak, akkor a díszleteit is meg kell semmisíteni. Sokat szívtunk a betiltott művekkel, rengeteg munka volt akkoriban egy-egy díszletterv elkészítése. Látványrajzok, műszaki tervek, makettek, csak szabad kézzel, komputer nélkül, rengeteg időbe került.” Nyilatkozza Rajk László. MINK András, *A tér magassága: Rajk László (életútinterjú)* (Budapest: Magvető Kiadó, 2019), 153–154.

⁷¹ BOGÁCSI Erzsébet, *Rivalda-zárlat* (Budapest: Dovin Kiadó, 1991), 36–37.

⁷² Uo., 38.

⁷³ SZILÁRD, „Fiatal...”, 9.

⁷⁴ Nadas Péter azonban úgy emlékszik vissza a *Takarítás*-előadásokra, hogy „a nézők örülten szerették az előadásokat, néhányan azonban fel voltak háborodva, felálltak, kimentek, és jól bevágták az ajtót maguk mögött. Többen fel is jelentettek minket, hogy a fal összeomlása az utolsó jelenetben azt jelenti a színpadon, hogy a szocializmust mi meg akarjuk dönteni.” N.N., „...mindazt megírom, ami a szent látszatok mögött rejtőzködik” Interjú Nadas Péterrel”, *Győri Szalon*, hozzáférés: 2024.09.22, <https://www.gyoriszalon.hu/news/11744/66>.

⁷⁵ BOGÁCSI, *Rivalda...*, 40.

⁷⁶ Uo., 44.

⁷⁷ Uo.

ségvetés kifogásolására ürügyként tekintett, szerinte a győriek a Genet-drámától ijedtek meg, a helyzetet pedig tovább súlyosbította, hogy a *Paravánok* szerepeit a rendező elsősorban az új társulati tagokra osztotta.⁷⁸ Két héttel a premier előtt az előadást betiltották, mivel a helyi vezetés nem kockáztatta meg egy „dekadens szellemű” darab színre állításának politikai következményeit.⁷⁹ A *Paravánok* körüli zűrzavart követte a Bódy Gáborral közösen rendezett *Hamlet*. A Genet-előadáshoz hasonlóan „a fő botránykő” a Bachmann Gábor tervezte díszlet volt, amelynek „technikai követelményei” ismét kihívás elé állították a győri műszaki gárdát.⁸⁰ Ám a díszlet körüli vita és az elsősorban azt kifogásoló, lesújtó⁸¹ kritikai hangok,⁸² továbbá

⁷⁸ Uo., 45.

⁷⁹ „A helyi irányítás följelentette magát, vagyis panaszra mentek, [...] micsoda szemét bemutató készül. Akkor Tóth Dezső utasította a színházi osztály vezetőjét, hogy foglaljon állást. A minisztérium pedig úgy nyilatkozott, hogy a szabadszájúság nem kardinális motívuma az ügynek. A helyiek azt szerették volna elérni, hogy ne ők tiltsák be az előadást, hanem a minisztérium, a minisztérium pedig azt, hogy a helyiek. [...] [A helyi vezetés] leállította a próbákat.” Uo., 46.

⁸⁰ Uo., 51.

⁸¹ Még azok a kritikusok is „csúfos kudarcnak”, „elhamvadt kísérletnek”, „merényletnek”, „hepciáskodásnak” ítélték az előadást, akik elismerték Szikora és a szcenika zsenialitását. Ehhez lásd SCHULLER Gabriella, „Agybaj: Bódy Gábor: *Hamlet*”, in *A magyar színháztudomány kortárs irányjai*, szerk. BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 102–110 (Pécs: Kronosz Kiadó, 2012), 105–110.

⁸² Herczog Noémi Csáki Judit személyes közlését idézve hívja fel a figyelmet a *Hamlet* kapcsán született, döntő többségében negatív kritikai visszhang fontosságára, mivel a rendszer azokat indokként felhasználhatta

Cserhalmi György Hamletként való színpadra léptetése elégnek bizonyult ahhoz, hogy az előadások telt házzal fussanak.⁸³

A *Paravánokkal* és a *Hamlettel* ellentétben Szikora következő rendezését, a *Bambini di Pragát* (1981) pozitív előjelek kísérték: a minisztérium jelentős összeget, százezer forintot biztosított a csehszlovák „drámairodalom bemutatására”,⁸⁴ hiszen a szocialista országok közötti kulturális kapcsolatok fenntartása kiemelten fontos politikai kérdés volt. Ám az előkészületek során megszakadt a csehszlovák tervezőkkel való együttműködés, a feladatokat magyar alkotók vették át, így a színház további ötvenezer forintos támogatást kért a megnövekedett honoráriumok fedezésére, amelyet meg is kapott.⁸⁵ A *Hrabal*-előadás azonban ellenállásba ütközött, mert a csehszlovák kulturális attasé szocializmusellenesnek bélyegezte, ekkor Aczél György ellátogatott Győrbe, és azonnali hatállyal eltávolíttatta Szikorát a színházból.⁸⁶ Később kiderült, hogy Aczél szá-

különböző politikai döntésekhez. Herczog Cserhalmi György, a *Hamlet* címszereplőjének véleményét is idézi, aki úgy vélte, hogy az előadás és az alkotók az „irányítottan rossz” sajtófogadtatás áldozatai lettek. Cserhalmi szerint ugyanis a kritikusok esztétikai véleménye kulturális-politikai dimenziót kapott, hozzájárulva a győri színházi műhely ellehetetlenítéséhez. HERCZOG Noémi, *KUSS! Feljelentő színikritika a Kádár-korban* (Pécs: Kronosz Kiadó, 2022), 200–202.

⁸³ BOGÁCSI, *Rivalda...*, 51.

⁸⁴ IMRE Zoltán és RING Orsolya, szerk., *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982* (Budapest: PIM–OSZMI, 2018), 562.

⁸⁵ „1981. október 31-én Pétervári István igazgató és Szikora János prózai tagozatvezető aláírásával levél érkezett a Művelődési Minisztérium Színházi Osztályához a produkciót érintő változásokkal kapcsolatosan.” Uo.

⁸⁶ BOGÁCSI, *Rivalda...*, 55–59.

mára nem maga az előadás okozta a problémát, nem is a cseh diplomata tiltakozása, hanem az, hogy Szikora „rosszul választotta meg barátait”, és „az állam pénzén támogat[t]a az ellenzéki művészeket”,⁸⁷ amit alátámaszt az is, hogy a *Bambini di Pragát* „nem tiltották be, de pár előadás után levették a műsorról”.⁸⁸ Mivel ugyanis a *Bambini di Praga* „egy nagyon furcsa, bizarr montázs-technikával megírt szöveg”,⁸⁹ minden jelene-téhez más készítette a díszletet: Erdély Miklós, Pauer Gyula, Bachman Gábor, Haraszty István, Szegő György és Rajk László, továbbá Nagy Bálint volt a szcenikus, El Kazovszkij a jelmeztervező.⁹⁰ Az előadás kapcsán (Rajk szavaival) „szép kis fekete sereg” gyűlt össze, amelynek tagjai korábban már kivívták a rezsim ellenszenvét,⁹¹ az előadásban azonban az a „partneri viszonyuk” é, amelynek „lényege épp szembenállásukból, eltérő koncepcióik, törekvéseik ütköztetéséből állott”.⁹² S ugyan (Szikora szavaival) a *Hrabal*-rendezés miatt „indult be a gépezet”, de tovább borzolta a kedélyeket, hogy ebben az időben mozgósodott az ellenzék: aktívan működött a „ hazai szamizdat legjelentősebb kiadója”,⁹³ az AB kiadó, megjelent az első

⁸⁷ Uo., 6o.

⁸⁸ Nyilatkozza Rajk. MINK, *A tér...*, 153.

⁸⁹ Uo. Továbbá Szikora és Pétervári is a plusz ötvenezer forintos honorra hivatkozott, hiszen „a darab természete kívánta meg az egyes képek más-más tervezővel történő megkomponálását.” *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori...*, 562.

⁹⁰ MINK, *A tér...*, 153.

⁹¹ Uo.

⁹² GYÖRGY Péter, „Hat díszlettervező keres egy rendezőt: Az ekletika kísértése, azaz a *Bambini di Praga* Győrben”, *Színház* 15, 4. sz. (1982): 23–26, 23–24.

⁹³ BALOGH Gábor, „Saját kiadás – A magyar szamizdat”, 30 éve szabadon, hozzáférés: 2024.09.20,

olyan szamizdat lap, a *Beszélő*, ahol a szerzők nem burkolóztak anonimitásba, és Győrben is megszapordtak a szamizdat kiadványok. Rajk László saját lakásán, az V. kerületi Galamb utcában megnyitotta szamizdat kiadványokat áruló butikját, a Nagy Bálint (a *Beszélő* alapítótagja) vezette SZETA (Szegényeket Támogató Alap) pedig a szolidaritás jegyében már számos fontos akciót (ruha-, pénz- és élelemgyűjtést)⁹⁴ tudott maga mögött.⁹⁵ Tóth Dezső a *Bambini di Pragával* kapcsolatos jelentésében leginkább azt hangsúlyozza, hogy a minisztérium nem volt teljes körűen informált arról, hogy politikailag érzékeny személyek kaptak (ráadásul egyszerre, egy előadásban) feladatot.⁹⁶ Tóth azt állítja, ha korábban jelezték volna a pártbizottságok vagy más helyi szervezetek, a minisztérium megakadályozhatta volna ezen művészek egyidejű alkalmazását.⁹⁷

A színházon belül tovább fokozta a feszültséget a Szikora és Markó Iván között kitörő botrány, ugyanis Szikora, a *Bambini di Praga* premierje előtt pár héttel lebetegedett, és a dátum áthelyezésének eredményeként Markó Iván előadását el kellett hagyni.⁹⁸ Az ellentét odáig fajult, hogy az egész balett-társulat beadta a felmondását, és elhagyni készült a várost, ám végül Markót kiengesztelték, és társulatával együtt visszatért Győrbe.⁹⁹ Mindennek a tetejében Szikora „sajtó helyreigazítási” pert indított a *Népszabadság* ellen, amelynek előzménye,

<https://www.30eveszabandon.hu/sajat-kiadas--a-magyar-szamizdat>.

⁹⁴ KARDOS László, „Szeta”, *Beszélő* 3, 11. sz. (1979) <http://beszelo.c3.hu/98/11/12szeta.htm>

⁹⁵ BOGÁCSI, *Rivalda...*, 53–54.

⁹⁶ A jelentésben az „egyszerre” kifejezés mindkét alkalommal aláhúzva szerepel. *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori...*, 563.

⁹⁷ Vö. Uo.

⁹⁸ BOGÁCSI, *Rivalda...*, 54–55.

⁹⁹ Uo.

hogy egyik újságírójuk, E. Fehér Pál a *Mozgó Világ* 1980. decemberi számában megjelent Szikora-interjú kapcsán lehozott egy véleménycikket „Csodálkozások olvasás közben” címmel.¹⁰⁰ Az újságíró meglepőnek tartja, hogy épp a KISZ által támogatott folyóiratban „róják meg” Peter Weisst marxista Kafka-értelmezéséért,¹⁰¹ és érzékelhető gúnnal bírálja Szikora önbizalmát. Ez pedig leginkább azért okozott problémát a rendezőnél, mert E. Fehér szavai azt sugallják, hogy a rendező azért készít saját Kafka-adaptációkat, mert úgy véli, jobban ért a színházhoz,¹⁰² mint Weiss vagy Rózewicz, holott az interjúban maga Szikora mondja, hogy egyik Kafka-rendezését sem tartja túl jónak.¹⁰³ Továbbá az újságíró kiforgatja a rendezőnek a színészi játék és az ihlet viszonyával kapcsolatos elképzelését,¹⁰⁴ valamint

¹⁰⁰ E. FEHÉR Pál, „Csodálkozások: olvasás közben”, *Népszabadság*, 1981. jan. 18., 13. Herczog Noémi Bogácsi Erzsébet interjúkötetén keresztül már tárgyalja Szikora és E. Fehér Pál ügyét. HERCZOG, *KUSS!...*, 203–204.

¹⁰¹ „1./ A cikkíró által hivatkozott interjúban [Szikora] nem Peter Weisst róttta meg, csupán Kafka-átdolgozását marasztalta el, s nem azért »mert marxista«, »mert Kafkát próbálta meg a marxizmus elvei szerint értelmezni«, hanem mert didaktikus.” Idézet Szikora ügyvédjének 1981. január 31-én a *Népszabadság* főszerkesztőjének címzett felszólító leveléből. Kézirat. Forrás: Szikora János archívuma.

¹⁰² „2./ [Szikora] nem állította a beszélgetésben, hogy »Peter Weiss nem ért a színpadhoz«. Uo.

¹⁰³ „3./ Nem nyilatkozta továbbá azt – főként nem »magabiztosan« –, hogy »ő ért a színházhoz«. Ezzel szemben a beszélgetés során több alkalommal kifejezte saját produkciói feletti kritikai nemtetszését.” Uo.

¹⁰⁴ „4./ [Szikora] – a cikkben írtakkal ellentétben – nem állította, hogy »az igazi szín-

ironikusan szól arról, hogy a rendező „fizetett ellenzékinek” érzi magát, miközben vezető pozícióban rendez a győri színház-nál.¹⁰⁵ És mivel a lap nem reagált Szikora ügyvédjének előzetes helyreigazítási felszólítására,¹⁰⁶ az ügy a bíróságra került. A pert első fokon meg is nyerte, a bíróság kötelezte a *Népszabadságot* a helyesbítésre, az újság viszont fellebbezett a legfelsőbb bíróságnál, ahol a rendezőt minden pontban elutasították, így a *Népszabadság* nyerte meg a pert.¹⁰⁷ Szikora Győrben tapasztalt nehézségei, amelyek nem csupán a színházfelfogásával szembeni ellenállásból, hanem a rezsim ellenszenvének kivívásából is fakadtak, végül 1981-

házban a művészek csupán akkor játszanak, amikor eljött az ihlet órája.” Uo.

¹⁰⁵ „5./ Ugyancsak nem mondta az interjú során azt sem, hogy azért érzi magát »fizetett ellenzéknek«, »mert egy évvel a főiskola elvégzése után kinevezték az ország legmodernebb színházépületébe, vezető munkakörbe.«” Uo.

¹⁰⁶ „Miután a cikkben szereplő, fent megjelölt tények valótlanok, felkérem T. Főszerkesztő Elvtársat a helyreigazítás nyolc napon belüli közlésére, minek hiányában ügyfelem kénytelen lenne jogai védelme érdekében polgári peres eljárást kezdeményezni.” Uo.

¹⁰⁷ „Az I. fokú tárgyalás kitűzve március 12 délelőtt 11 órára. Március 11-én délután közlik az ügyvéddel, hogy megváltoztatták a helyet és az időpontot. A tárgyalást megtartják március 12-én délután fél 3-kor a főteremben. Nem hirdetnek ítéletet, hanem közlik, hogy március 18-án 13:40-kor hirdetik ki. 18-án 11 órakor telefonálnak, hogy nincs ítélet, hanem új tárgyalást rendelnek el. A bírónő (szóban) közli az ügyvéddel, hogy összeférhetlenség állt fenn nála, ezért kellett új bíró. Az új bíró gazdasági ügyeket tárgyaló személy, párttag, az új tárgyalást 1980. március 24-én délelőtt 10 órára hirdetik meg.” Szikora János kéziratos feljegyzése. Forrás: Szikora János archívuma.

ben véget vetettek győri (saját szavaival) „szenvedélyes útkereső”¹⁰⁸ színházi karrierjének – amely egyenesági folytatása volt Az óriáscsecsemővel és A perrel kezdődő, „polgárpukkasztó”¹⁰⁹ pécsinek. Ezt követő miskolci működését pedig maga Szikora is már egy külön korszaknak vélte.

Bibliográfia

- BALOGH Gábor. „Saját kiadás – A magyar szamizdat”. 30 éve szabadon. Hozzáférés: 2024.09.20., <https://www.30eveszabado.hu/sajat-kiadas--a-magyar-szamizdat>.
- BARABÁS Tamás. „Az Irodalmi Színpad és az irodalmi színpadok: Szállj költemény”. *Népművelés* 10, 10. sz. (1963): 29.
- BARTA András. „A mai magyar színházról – tíz tételben: Beszélgetés Szikora Jánossal”. *Mozgó Világ* 12, 5. sz. (1986): 103–112.
- BODÓ László. „Magyarországi bemutató a Kamaraszínházban: A birodalomépítők avagy a Smürc”. *Dunántúli Napló*, 1980. febr. 24., 8.
- BODÓ László. „Monodráma a kamaraszínházban: Az utolsó tekercs”. *Dunántúli Napló*, 1979. máj. 20., 8.
- BOGÁCSI Erzsébet. *Rivalda-zárlat*. Budapest: Dovin Kiadó, 1991.
- BOGÁCSI Erzsébet. „Színkritikusok díja 1979/80”. *Színház* 13, 10. sz. (1980): 2–20.
- BOGÁCSI Erzsébet. „Végre meggyökerezni: Beszélgetés Szikora Jánossal”. *Magyar Nemzet*, 1986. aug. 23., 9.
- CZIMER József. „Nógárdi Róbert emlékezete”. *Film Színház Muzsika* 33, 29. sz. (1989): 6–7.
- E. FEHÉR Pál. „Csodálkozások: olvasás közben”. *Népszabadság*, 1981. jan. 18., 13.

¹⁰⁸ GÁBOR László, „A színház a változó világban”, *Heves Megyei Népművelés*, 1985. jan. 18., 4.

¹⁰⁹ Uo.

- FEKETE Kristóf. „Lukács Kafkát olvas”. *Magyar Filozófiai Szemle* 64, 2. sz. (2020): 155–175.
- GÁBOR László. „A színház a változó világban”. *Heves Megyei Népművelés*, 1985. jan. 18., 4.
- GERVAI András. „Az éhezőművész nem megy el... Beszélgetés Szikora Jánossal”. *Mozgó Világ* 6, 12. sz. (1980): 74–79.
- GERVAI András. „Beszélgetés Szikora Jánossal: »Nékem cselekednem kell...«”. *Film Színház Muzsika* 29, 18. sz. (1985): 8–9., 8.
- GYÖRGY Péter. „Hat díszlettervező keres egy rendezőt: Az ekletika kísértése, azaz a *Bambini di Praga* Győrben”. *Színház* 15, 4. sz. (1982): 23–26.
- GYÖRFFY Miklós. „Kafka és Magyarország”. *Alföld* 59, 8. sz. (2008): 76–85.
- HERCZOG Noémi. *KUSS! Feljelentő színkritika a Kádár-korban*. Pécs: Kronosz Kiadó, 2022.
- HOLY Angéla. „A színház olyan konyha, ahol nem konzervből főznek”. *Könyvhét*, 2000. febr. 24., 9.
- HORVÁTH György. „Két este az Irodalmi Színpadon: Franz Kafka-emlékest”. *Élet és Irodalom* 7, 42. sz. (1963): 8.
- IMRE Zoltán és RING Orsolya, szerk. *Szigorúan titkos: Dokumentumok a Kádár-kori színházirányítás történetéhez, 1970–1982*. Budapest: PIM–OSZMI, 2018.
- KARDOS László. „Szeta”. *Beszélő* 3, 11. sz. (1979). <http://beszelo.c3.hu/98/11/12szeta.htm>.
- KOLTAI Tamás. „Évadok után, évadok előtt”. *Színház* 11, 9. sz. (1978): 1–4.
- LÉTAY Vera. „Kafka és a színpad”. *Élet és Irodalom* 12, 23. sz. (1968): 8.
- MAGYAR Fruzsina és DURÓ Győző. „Beszélgetés Paál Istvánnal”. *Színház* 11, 10. sz. (1978): 32–35.
- MÁTYÁS Győző. „»Minő veszély, hogy az ember szabad!« A Hamlet győri előadásáról”. *Mozgó Világ* 8, 1. sz. (1982): 33–39.
- MIHÁLYI Gábor. „Évadvégi gondolatok”. *Nagyvilág* 13, 9. sz. (1968): 1423–1427.
- MINK András. *A tér magassága: Rajk László (életútinterjú)*. Budapest: Magvető Kiadó, 2019.

- MOLNÁR GÁL Péter. „Ántiszínház és antiszínház: Déry Tibor drámája Pécssett”. *Népszabadság*, 1978. máj. 31., 7.
- N.N. „A kallódó”. *Tükör* 5, 23. sz. (1968): 19.
- N.N. „Beszélgetés a Kassák Színházról 1984. 04.22-én az Artpool Stúdióban”. *Artpool*, 1985. tavasz, 45. Hozzáférés: 2024.10.22, <https://artpool.hu/Al/a11/KHS-1.html>
- N.N. „»...mindazt megírom, ami a szent látzatok mögött rejtőzködik« Interjú Nádas Péterrel”. *Győri Szalon*. Hozzáférés: 2024.09.22, <https://www.gyoriszalon.hu/news/11744/66>.
- N.N. „Therese és Karl”. *Hétfői Hírek*, 12, 22. sz. (1968): 6.
- N.N. „»Zsebszínház«”. *Esti Hírlap* 11, 236. sz. (1966): 2.
- NÁNAY István. „A közönség szolgálata és nyitottság: Beszélgetés Nógrádi Róberttel, a pécsi Nemzeti Színház igazgatójával”. *Színház* 12, 9. sz. (1979): 33–35.
- NÁNAY István. „A *per* – idilli tájban: Kafka bemutató a Pécsi Nemzeti Színházban”. *Színház* 12, 2. sz. (1979): 12–15.
- PÁLYI András. „Egy színházatlanított színpad”. *Színház* 11, 5. sz. (1978): 15–17.
- PÁLYI András. „Pécsi színházi esték”. *Jelenkor*, 23, 5. sz. (1980): 442–448.
- RAJK András. „Az éhezőművész elmegy”. *Népszava*, 1978. jan. 13., 6.
- REGŐS János. „Úgy döntöttem, hogy rendező akarok maradni: Szikora Jánossal Regős János beszélget”. *Szcenárium* 3, 9. sz. (2015): 65–83.
- RÓNA Katalin. „Katedrálisokat kell építenünk: Találkozás Szikora Jánossal”. *Film Színház Muzsika* 31, 24. sz. (1987): 8–9.
- SCHULLER Gabriella. „Agy-baj: Bódy Gábor: *Hamlet*”. In *A magyar színháztudomány kortárs irányai*, szerkesztette BALASSA Zsófia, P. MÜLLER Péter és ROSNER Krisztina, 102–110. Pécs: Kronosz Kiadó, 2012.
- SIMONFFY András. „Figyelem Szikorát”. *Élet és Irodalom* 22, 3. sz. (1978): 13.
- SZILÁRD István. „Fiatal művészek”. *Dunántúli Napló*, 1979. dec. 9., 9.
- SZILÁRD István. „Franz Kafka és *A per*”. *Dunántúli Napló*, 1978. nov. 26., 8.
- TARJÁN Tamás. „Galambok: A *Rómeó és Júlia* a miskolci Nemzeti Színházban”, *Népszabadság*, 1984. febr. 8., 7.
- ZÉTÉNYI Lili. „Koncentrikus körök? Beszélgetés vidéki színházi vezetőkkel”. *Színház* 11, 10. sz. (1978): 3–8.

Mándy Ildikó: *Kék hétfő*, 1993

GÁL ESZTER

Az előadás színházkulturális kontextusa

A *Kék hétfő* című előadás Mándy Ildikó első rendezése, az Artus Tánc és Ugrószínház produkciója, melynek bemutatóját 1993 december 13-án, a 2. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemle keretében tartották a MU színházban. Mándy Ildikó, mint az Artus egyik alapító tagja ekkor már nyolc éve táncművészként és koreográfus-asszisztensként dolgozott Goda Gábor mellett.¹ A 2. Szemlét, amely „a modern táncnyelv lehetőségeit [és] a színházi gondolkodás sokszínűségét”² volt hivatott reprezentálni, az 1990-ben létrehozott Kortárs Táncszínházi Egyesület³ rendezte meg. Az 1990-es évek első felét a képviselői szervezetek⁴ megalakulása, a külföldi

kortárs tánc társulatok vendéglőadásainak növekvő száma⁵ és az intézményesülés jellemezte. Ezek hatására vagy következményeként egyre több független alkotó és társulat jelent meg önálló alkotói munkával.⁶ Az első professzionális kortárs táncos képző intézmény, a Modern Tánciskola 1990-ben indította első évfolyamát, majd a következő évben az újra alakult Budapest Tánciskolában délutáni és 1992-től már délelőtti oktatás keretében működött. A Kortárs Táncművészeti Műhely (vagy Kortárs Táncműhely) a MU Színházzal közösen 1992 elejétől szervezett folyamatos tánc és mozgásos tréningeket részben a nem intézményi formában képződők, de tanulni és alkotni vágyók számára, valamint kísérletezési és megmutatkozási lehetőségeket is biztosított.⁷ Az 1992-es 1. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemle korszaknyitónak számított, ahol 21 társulat mutatkozott be, és „a fellépők szinte kizárólag az 1980-as évek elejétől-közepétől aktív, legendás műhelyekből (elsősorban a Corpus

¹ Mándy Ildikó az 1984 és 1993 között készült Artus Tánc és Ugrószínház előadásainak mindegyikében szerepelt, kivéve a *Kavalt*. A Goda Gábor rendezte *Gyöngykánon* előadásban már koreográfus asszisztens, amely az I. Magyar Kortárs Táncszemle legjobb alternatív színházi előadásáért elnyerte az 1992. évi Budapest díjat. „Az I. magyar kortárs táncszemle: Gazdag a program”, *Pest Megyei Hírlap*, 1992. nov. 16., 9.

² SÁNDOR L. István, „LÉTFORMÁK II. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemle”, *Criticai Lapok* 3, 1. sz. (1994): 18–19, 18.

³ „A Kortárs Táncszínházi Egyesület, mint nyitott érdek-képviselői szervezet a Magyar Táncművészek Szövetségének kebelén belül alakult meg, először Kortárs Táncművészeti Egyesület néven.” HALÁSZ Tamás, „Elágazások, Az Inspirációk kora – A hazai kortárs táncról”, *Színház* 40, 8. sz. (2007): 28–51, 29.

⁴ A Kortárs Táncszínházi Egyesület után 1992-ben megalakult a Műhely Alapítvány, a

független táncszínházi alkotóknak háttértámogatást nyújtson és segítse munkájukat, művészi fejlődésüket. HALÁSZ, „Elágazások...” 29.

⁵ „Az 1992-es évben láthatta a legtöbb vendégjátékot a műfajt befogadó Petőfi Csarnok, a Szkéné Színház és a Merlin Színház közönsége.” HALÁSZ Tamás, „Fellépő művészet”, *Beszélő* 3, 3. sz. (2000): 103–104, 103.

⁶ Várszegi Tibor 51 társulatot és egyéni alkotót sorol fel, az általa szerkesztett is kiadott *Fordulatok* kiadványban 1992-ben. VÁRSZEGI Tibor, szerk., *Fordulatok, Hungarian Theaters 1992*, (Budapest: Szerkesztői kiadás, 1992), 472–514.

⁷ HALÁSZ, „Elágazások...” 30.

Pantomimból) indult formációk vagy művészeti vezetők/előadók⁸ voltak.

A 2. Szemlén fellépő társulatok közel fele másodsor bemutatkozott be és mellettük jelentek meg a fiatalokból álló új társulatok, vidéki formációk vagy korábbi együttműködésekben kivált alkotók.⁹ A Szemlén Bozsik Yvette saját társulatával mutatkozott be, a frissen megalakult DekaDANCE, a debreceni Modern Tánc-Játék Stúdió és én is először léptem fel saját alkotásaimmal.¹⁰ A Szemlét a kortárstánc és mozgásszínházi előadásoknak általában helyszínt adó Petőfi Csarnokban, MU Színházban, és Szkénében rendezték meg, kivéve Bozsik Yvette *Az estély* című előadását,¹¹ amelyet a Katona Kamrában mutattak be, illetve a Közép-Európa Táncszínház a Várszínházban szerepelt. A külföldi vendéjjátékok sorából a belga Wim Vandeykebus társulatának és az angol DV8 Physical Theater előadásait emelném ki, akiket 1992 őszén láthatta a magyar közönség.¹² Munká-

⁸ Mellettük még Molnár Éva Sarbo együttese szerepelt és a Budapest Tánciskola növendékeinek előadásában Angelus Iván *Cseréptörés II.* című darabja került a programba. HALÁSZ, *Elágazások...* 29.

⁹ A 2. Kortárs Táncszínházi Szemlén 18 társulat 20 előadással vett részt. FUCHS Lívia, *„Repertórium”, Táncstudományi Tanulmányok 1994–95*, szerk. SZÚDY Eszter, 200–230 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1995), 222.

¹⁰ HALÁSZ, *„Elágazások...”* 29.

¹¹ Bozsik Yvette 1993-tól a Katona József Színház koreográfusa és rendezője. *Estély* című darabját '93 tavaszán a Hattyúk Színházi Csoport nevű csapatával mutatta be a Katona Kamrában a Tánc '93. 5. Nemzetközi Kortárstánc Fesztivál programjában. SÁNDOR L. István, *„Bejártuk vele a világot”, Ellenfény* 19, 2. sz. (2014): 25–26.

¹² FUCHS Lívia, *„Repertórium”, Táncstudományi Tanulmányok 1992–93*, szerk. MAÁCS László, 147–191 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1991), 165, 186.

jukra a testi kockázatvállalás, valamint a tánc, a színház és a személyesség közti határok ledöntése jellemző. Mellettük Yoshiko Chuma and the School of Hard Knocks,¹³ valamint Karine Saporta,¹⁴ a francia táncművészet egyik legkiválóbb alakjának előadásait említem, mint inspirációt adó és szemléletformáló művészek munkáit, akik 1993 októberében és novemberben léptek fel a Petőfi Csarnokban.

A Szemlét követően a társulatok, alkotók továbbra is elkülönülten, kisebb anyagi és próbahelyszínt biztosító támogatással folytatták lelkes, tanulni és kutatni vágyó munkájukat. A következő évben a Szemle helyét a Műhely Alapítvány által szervezett *Inspiráció* elnevezésű koreográfusi seregszemle vette át, hasonló crédóval, „amelynek legfőbb célja, hogy fórumot, megmutatkozási lehetőséget kínáljon a fiatal és/vagy ismeretlen alkotók számára.”¹⁵

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az előadás egy fiatalabb és egy idősebb nő, valamint egy férfi szereplőből álló kamarada-

¹³ „Yoshiko Chuma Amerikában élő japán származású művész, a New York-i kísérleti avantgárd meghatározó egyénisége. *Suspicious Counterpoint* című darabjuk nem a hagyományos táncvilágba épült, hanem a színházi vizuális művészetbe, és ami nagyon fontos, a humorba.” PINTÉR Andrea, *„A humort az alternatív előadásokból sem szabad száműzni: Interjú Szabó Györggyel, a Petőfi Csarnok művészeti szervezőjével”, Taps*, 1993. dec. 12., 30.

¹⁴ Karine Saporta, francia koreográfus, filmrendező, előadásait elsősorban a látványra építi, a '90-es években koreográfiái és filmjeiben a nőiséggel foglalkoztak. V. Zs., *„Tűztánc a Petőfi Csarnokban”, Magyar Hírlap*, 1993. nov. 5., 22.

¹⁵ HALÁSZ, *„Elágazások...”*, 29.

rab, beszéd nélküli „feszes mozgás-szöveg.”¹⁶ Az alkotást nem vezérli történetmesélő szándék, „inkább kiragadott élethelyzetek, konfliktusok lezáratlan sorozata,”¹⁷ amelyek érzékeltetik az emberi viszonyok, kapcsolatok és történések számtalan irányát. Mándy munkáiban az emberi kapcsolatok és a különféle társas viszonyok ábrázolására törekszik.¹⁸ Ebben az előadásban hétköznapi dolgokat, a magányt, a különböző emberi játszmákat, a kis gonoszkodásokat és a szeretet jeleit jeleníti meg.¹⁹

A *Kék hétfő* elsősorban vágyakról és titkokról szól.²⁰ Az előadás szórólapján a következő szerepel: „Poharak vágyak titkok. Ha nincsenek játékosok nincs kiket rúgni. Négy és öt között lenyúlok. Rejtőzködünk magunk és téled. Hárman ülnek négy szem – kettő ellen. Én azt szeretném, ha rám esnél. Sőt.” Ezek a rövid, felsorolás-szerű mondatok éppen csak érzékeltetik az előadás hangulatát, jelzik a játékba kerülő tárgyakat, vagy

¹⁶ FUCHS Livia, „Nem akartam történetet mesélni – Beszélgetés Mándy Ildikóval”, *Ellenfény* 4, 2–3 sz. (1999): 30–31, 30.

¹⁷ FUCHS, „Nem akartam...” 30.

¹⁸ „Sokat foglalkozom a magánnyal, a társas kapcsolatokon belüliekkel is, illetve azzal, hogy mennyire egyedül vagyunk ebben a világban. Ezek olyan kérdések, amelyekről érdemes elgondolkozni, én pedig ezt szeretném elősegíteni a magam módján” Kiss Viktória, „Szeretném megőrizni a kísérletező kedvet. Beszélgetés Mándy Ildikóval”, *Táncművészet* 50, 2. sz. (2004): 14–15, 14.

¹⁹ FUCHS Livia, „A Kék hétfő Skopjéba indul”, *Magyar Hírlap*, 1994. szept. 23., 15.

²⁰ „Bizarr háromszögtörténet alakul ki a két nő és a férfi között: egymáshoz tartoznak, küzdenek egymással, játékokat kezdeményeznek egymásért, egymás ellen – végeláthatatlan játszmákba keverednek. Bármilyen történetik, eldöntetlen marad, ki kihez tartozik, kinek mi a helye ebben a változó térben. SÁNDOR L., „LÉTFORMÁK...” 19.

épp a szereplők közti viszonyokat, de leginkább a nézői interpretációnak adnak teret. Egy későbbi szórólapon a leírás pár mondatral kiegészült: „A hétfő remény, a más, a változás, az újdonság napja. A hétfő az unott és megrögzött szokások közötti reménytelen várakozás.” Ebben már magyarázatot kapunk az előadás címére is. Mándy a vodkaalapú, igen magas alkoholtartalmú „Kék hétfő” koktéll²¹ nevét kölcsönözte címnek. Választásában egyrészt Bunuel önéletrajzában szereplő különféle italoknak és koktéloknak szentelt fejezete inspirálta, másrészt érdekelte a hétfő, a hét első napja, amely a fogadkozás az újrakezdés lehetőségével, de a legutálatosabb is, mert a hétvégét követi. A kék szín pedig sokféle jelentést hordoz számára, mivel „a fehértől a szinte feketéig minden benne van.”²²

Az előadás dramaturgiáját Hugues Le Bars zeneszerző *J'en ai marre* dupla albumáról²³ válogatott 15 kompozíciója adja, így az előadás egésze a zene mikrokörnyezetére áll fel. A zenei válogatást, a zene teremtette hangulatokat és a szereplők egymáshoz való viszonyának változásait követve az előadást 12 jelenetre bontottam, amelyeket a színpa-

²¹ A *Blue Monday* koktél nevében a „blue” szomorút jelent. Mándy a blue kék-re fordítása az ital kék színe utal. A koktél kék színét a Blue Curaçao adja. Vibráló frissességét és egyben erejét a $\frac{3}{4}$ részben Vodka alap mellett az Orange Bitters, a szódavíz és a Triple Sec adják. De releváns lehet a kék hétfő, Blaumontag, másnéven korhelyhétfő elnevezés is, „amelyet a céhek idejében a céhlegények a vasárnap mellett ugyancsak munkaszüneti napként pihenésre, főleg pedig mulatozásra fordítottak.” Magyar Néprajzi lexikon 3. kötet, K-Né (1980): 273.

²² FUCHS, „A Kék hétfő...” 15.

²³ Hugues Le Bars *J'en ai marre* album első lemeze 1987-ben, a második 1991-ben jelent meg. A dupla albumon összesen 47 szerzemény szerepel.

di összhatás nyomán neveztem el, így lehetővé téve az előadás elemzését. Az első jelenet – *ébredés*, az előadás bevezető része, amelyben a szerepelők kapcsolati háromszögének kiinduló dinamikája rajzolódik ki. A két nő a színpad előterében, míg a férfi a háttérben, két paravánnal elhatárolt kisebb térben látszik. A második – *ajándékozás* jelenetben a férfi is színre lép és rövid cselekvéseivel alakítja és árnyalja a két nő közötti kapcsolatot. A harmadik – *koktél*, negyedik – *utóhatás* és ötödik – *hemperegés* jelenetekben egymást követik a női–férfi duettek, és a két nő egymáshoz való viszonya rétegződik. A hatodik jelenet – *üldözés*, az előadás legdinamikusabb hármasa, amelyben mindhárom szereplő egyszerre egy közös mozgásban vesz részt. A hetedik jelenetben – *gyöngédség és tanakodás*, először a két nő tánc, majd a férfi szólója kerül fókuszba. A nyolcadik – *jégekocka*, kilencedik – *vívódás*, és a tizedik – *ékszerek* jelenetekben a fiatalabb nő és a férfi duettjét, majd a két nő szimultán szólóját, aztán az idősebb nő és a férfi duettjét látjuk. Az előadás tizenegyedik jelenetében – *magukban*, a szereplőket az előadás kezdeti helyszínein látjuk, majd az utolsó tizenkettedik jelenet – *zuhanyzás*, a színpad elején játszódik, a három egymás mellé állított paraván által határolt térben. Kilenc jelenetben egy, háromban kettő zene hangzik el. A jelenetekben és a köztük lévő átmenetekben használt zenék és csendek eltérő hossza sajátos ritmust kölcsönöz az előadásnak.

A rendezés

Mándy az előadás rendezője, előadótársaival együtt koreográfusa és egyik szereplője is, így egyszerre három alkotói nézőpontból kellett döntéseket hoznia.²⁴ A koreográfia-

²⁴ „Maga a munka meglehetősen nehéznek bizonyult, mivel nemcsak rendeztem a darabot, de én voltam az egyik főszereplő is.” Kiss, „Szeretném...” 14.

készítés folyamata, a mozgások kikísérletezése és rögzítése viszont, az összeszokott csapatnak köszönhetően gördülékenyen ment. Mindannyian jártasak voltak a különböző pantomim- és tánctechnikákban, a kontaktimprovizáció mozgásainak, alapelveinek és technikájának ismerete megalapozta a tesztükhöz és az egymáshoz való viszonyukat,²⁵ azaz értették egymás mozgásnyelvét.²⁶

A rendezést a szereplők egyformán hangsúlyos megmutatása jellemzi. Minden szereplőt látunk szólóban kiemelten, közel azonos számú duettben és kétszer mindhárman egyforma hangsúllyal vannak jelen. Az előadás három nagyobb és egy lezáró részre ta-

²⁵ Az amatőr, később alternatív, majd független színházalkotók körébe sorolható előadóművész Mándy számára a táncos képzettség a nyolcvanas években az egyetlen táncművész képző intézmény, a Balett Intézet, később Magyar Táncművészeti Főiskola keretein kívüli tanfolyamok révén volt elérhető. A tánctechnikák elsajátítása mellett a mozgásművészeti pályafutását erősen meghatározta a pantomimos kezdet. A 80-as évek közepétől a Corpus Pantomim, majd az Artus Tánc és Ugrószínház tagjaként kezdett kontaktimprovizációval foglalkozni. Az előadás koreográfiájához a kontakt adta az alapot, és a táncforma mozgásait, elemeit használva kezdték el felépíteni az előadást. GÁL Eszter, „Nem vagyok szólista alkat: A kontaktimprovizáció Mándy Ildikó pályáján”, in *Színházi szavak: A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, OLÁH Tamás és POROGI Dorka, 59–72 (Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2024).

²⁶ „Az első darabomnál könnyű dolgom volt, mert a *Kék hétfő*ben két Artus taggal, Reegenhart Évával és Goda Gáborral dolgoztam, akikkel folyamatosan együtt tréningeztünk. [...] én voltam, aki kitalálta, miről szóljon, de a koreográfiát közösen alkottuk meg.” Uo., 68.

golható. Az első részben kettő, a másodikban öt, a harmadikban három jelenet van, a lezárás pedig két jelenetből áll. A részeket a szereplők kapcsolati minőségei, a jelmezek és azok változása, valamint a tárgyhasználat alapján különítettem el.

Az előadás nyitó – *ébredés*, jelenetében két nőt látunk a színen, egyik a fotelban, a másik a kanapén félig ülve, félig fekvésben van, míg a férfi a paraván mögött alig láthatóan van jelen. A szereplők hálóruhát viselnek, ébresztő óra hangja és gépelés hallatszik, a mozgások az ébredező test mozdulatai és a szereplők közti viszonyok felvázolása. A két nő végig a színen van, a férfi hol besétál a térbe, röviden tesz-vesz, majd kisétál. Megjelenése csak röviden irányítja el a figyelmet a női szereplőkről. A második jelenetben – *ajándékozás*, továbbra is a két nő kapcsolatát látjuk kibomlani, ezúttal a férfi kezdeményezte ajándékosztási gesztusa által. Megjelenik a két nő közti versengés és konfliktusuk árnyalódik. Az első rész a színpadon szét-szórt ruhadarabok összegyűjtésével és a nők játéktérből való kilépésével végződik. Ekkor a férfit a paraván mögött látjuk, ahogy heves mozdulatokkal koktélokot készít.

A második részhez a szereplők átöltöznek, nappali ruhát, cipőt viselnek. A nők elegánsan sétálnak be a térbe és a kanapéra, egymás mellé ülnek. A következő jelenet – *koktél*, a színpad paravánnal határolt teréből belépő férfival indul. Bekerül egy gurulós bárasztalon ajándékcsomagolásból kinyíló asztali foci, majd a bárasztal aljából koktél italok. Itt már egyértelműen a férfi irányít. A további jelenetekben (*utóhatás, hempergés, üldözés, gyöngédség és tanakodás*) egymást követik a hosszabb páros táncok, rövid szólók, ebben a részben nyílik ki a kanapé és ad helyszínt a fiatalabb nő és a férfi jelentének. A rész legmarkánsabb rendezői döntése, hogy a szereplők minden mozzanata egymás tekintetében zajlik. Figyelik és állandóan követik egymást, így a szereplők közti feszültség egy pillanatra sem szűnik meg. Ez a je-

lenlévő feszültég robban az előadás legdinamikusabb trió táncában, amelyet egy fokozatos oldás követ, a két nő ölelő, egymást gyöngéden értintő duettjében. Ezt válaszként követi a második részt záró férfi szóló – *tanakodás*, miközben a két nő a paravánok mögötti térben egymástól távolabb a háttérbe kerül.

A harmadik rész három jelenetében, *jégkocka, vívódás, ékszerek*, a tárgyak kezdetben visszafogott majd kitörő érzelmek felkorbácsolódásának adnak utat. A két nő-férfi duett közé helyezett szimultán női szólókat a férfi újból a kanapé közepére helyezkedve, hátra dőlve figyeli. Az előadást lezáró rész első jelenete – *megnyugvás*, visszatérés a fotelba, a kanapéra, a paraván mögé, mindenki a helyére. A fiatalabb nő a kanapén ül és a plüssmaci után nyúl, az idősebb nő a fotelban lassan veszi le a nyakába, karjára, ujjaira húzott ékszereket, a férfi pedig a paraván mögött, a nézőknek háttal fordított fotelba süppedve ül. Majd mindhárman felállnak, megfognak egy-egy paravánt és azokat a színpad elejére egymás mellé, egyenlő távolságra helyezik le, majd beállnak az így kialakított terek közepébe. Mindezt olyan egyszerű, tárgyilagos és hétköznapi mozdulatokkal teszik, amelyekre az előadásban eddig nem volt példa. Ezzel a rendező mintha megszakítaná az események sorozatát és nemcsak a jelenet, de szinte az előadás végére is három pontot tenne. A következő képhez egymás mellé rendezi a szereplőket, a férfit a két nő közé állítva. Az előadást záró jelenetben – *zuhanyzás*, a szereplők tisztálkodó mozdulatokat tesznek, közben egyszer-egyszer hirtelen egymásra pillantanak, majd átfordítják a paravánokat és lassú tempójú léptekkel elindulnak a színpad belseje felé.

Színészi játék

„A három játszó (táncoló) személy – Régenhart Éva, Mándy Ildikó, Goda Gábor – a leg-

halványabb sejtelmeskedés nélkül, értelmezhető formanyelven [...], mindenki számára ismerős, átélhető hangulatokat, szituációkat, érzelmeket mutatott.”²⁷ A színészi játékot meghatározza a szereplők tánc- és mozgástechnikai felkészültsége, a kontaktimprovizációban való jártasságuk.²⁸ Az előadaskészítés első fázisában előtérbe került a kísérlet-tánc-improvizáció kérdése, mi lesz abból, ha egy kanapén két táncos egymásnak feszül? Milyen mozgások lehetségesek a fotelban, a fotel körül, egy kétszemélyes ágyon vagy a körül?²⁹ A talajhasználat, a csúszások, dőlések, esések, gurulások, ugrások, emelések mind a koreográfia mozgásszótárának részei. Az előadók érzik és értik a fizika törvényeit, használják, uralják és átengedik magukat a gravitációnak. Ez mind a páros és hármas testi kontaktussal végrehajtott mozgásszekvenciákban mind a szóló mozgások kivitelezésében érzékelhető. Testük egyszerre tud feszült és elengedett lenni. A duettekben a lendület, támasz, húzás, tolás, gördülés, emelés, átfordulás és időnként a tehetetlen test mozgatása jelenik meg, valamint folyamatos a súlyfogadó és súlyadó szerepek váltakozása. A következőkben a páros táncokban használt érintéseket elemzem, amelyek meghatározzák az előadói módot.

²⁷ S.E., „Kék hétfő – egy pohár Beaujolais”, *Délmagyarország*, 1994. júl. 25., 6.

²⁸ Mándy kontaktimprovizáció tanárai Steve Paxton, Mark Tompkins és Nagy József voltak. Goda Gáborral a már megtanult kontaktos elemekkel kísérleteztek. „A kontakttáncal elsősorban a kapcsolatok, kapcsolódások viszonyait vizsgálhattuk. Tulajdonképpen 84–85-ben még célunk sem volt más, csak a keresgélés, a kísérletezés és az improvizálás.” GÁL, „Nem vagyok...”, 68.

²⁹ „Használtunk egy kihúzható ágyat és azon kezdtünk el improvizálni. Kísérleteztünk, mit és hogyan lehet egy ágyon csinálni.” Uo.

Az érintés a táncosok testi kapcsolódásában többféle funkcióban és módon van jelen. Absztrakt, amikor a koreográfia eszköze, emelik vagy cipelik egymást, gördülnek, gurulnak, esnek, kelnek. Ezt látjuk például az előadás második részének *utóhatás* jelenetében, a fiatalabb nő és a férfi duettben. Ekkor a test tónusának változásai és a mozgáskapcsolatok adják a jelenet erejét. Ezt egészíti ki a táncosok arcjátéka és tekintetük iránya, ahogy egymásra néznek vagy elfordulnak egymástól. Az érintés, lehet az érzelmek kifejezésének direkt eszköze is. Erre példa az *utóhatás* jelenet idősebb nő és férfi táncában, amikor a férfi karjánál fogva egy hirtelen éles mozdulattal maga felé húzza női partnerét vagy, ahogy elkapja és megszorítja a csuklóját, mire a nő felhúzott vállaival elrántja magát. Szintén erre példa az első két jelenetben – *ébredés* és *ajándékozás*, a két nő apró, egymást csapkodó kézmozdulata, vagy amikor erőteljesen megragadják egymás kezét vagy testét majd ellökik egymást, amitől a kanapén átgurulva elesnek.

Az érintés, mint az érzelmek direkt kifejezésének eszköze az előbb említett példáktól eltérő dinamikájú is lehet, mint a hetedik, *gyöngédség* és *tanakodás* jelenetben a női duett. A két nő egymás mellett ül a kanapén, majd egymáshoz közel húzódva egyikük ráhajtja fejét a másik vállára, aki finoman átöleli, majd megérinti, simítja az arcát és elringatja. A váltakozva egymás vállára és ölebe hajtott fej öleléséből és a ringatásból fokozatosan építkezik a női duett, megőrizve az érintés érzelmét kifejező minőségét. Az érintés szándékolt érzékisége is jelen van az előadásban, de csak egyszer jelenik meg a nyolcadik, *jégkocka* jelenetben a fiatalabb nő és a férfi kettősében. A jégkockával az alkat, a nyakat, az arcot lassan, simogató mozdulat egyértelműen érzéki csábítás. Összegezve: az előadásban az érintés lehet absztrakt, a kontaktimprovizációra jellemzően csak fizikális, vagy egyértelműen olvasható kapcsolati viszonyt megjelenítő vagy érzéki.

A színészi játékot szintén meghatározza a testérzetek reprezentációja és az abból eredő érzelmek és viszonyulás megjelenítése, például a harmadik rész *ékszerek* vagy a második rész *utóhatás* jelenetében, illetve a megélt testérzetelt keltette érzelmek és viszonyulás, például a harmadik rész *jégkocka* jelenetében. A harmadik rész *ékszerek* jelenetében az idősebb nő nyakába kerülő egyre több ékszer súlya lehúzza őt a föld felé, hátrálásba kényszeríti, majd a jelenet végén a nő a fotelbe roskad. Itt az ékszereknek nincs valódi, a testet lehúzó súlya. A súlyt a jelenet gyorsuló mozdulatai, az egyre több ékszer nyakba kerülése és a mozgást erősítő érzelmi töltet adja. A *jégkocka*-jelenetben viszont, ahol a fokozás és az érzelmi töltet hasonlóan épül fel, mint az *ékszerek*-duettben, a *jégkocka* valóban jéghideg. A női szereplő arca izzik, amikor a férfi átsimítja a *jégkockával*. A nő láthatóan átéli meglepettségét, amikor a férfi belejti a *jégkockát* ruhájának dekoltázsába. Más természetű, de ehhez hasonló az asztali foci jelenet, amiben a két nő rövid ideig, de valóban játszik, versenyzik egymással.

Az *ékszerek* jelenethez hasonló a második rész *utóhatás* jelenete, amikor a szereplők koktéllittas állapotban mozognak. Mivel a szereplők nem fogyasztanak alkoholt az előadásban, a mozgásokat a feltételezett alkoholember okozta testérzet vezeti. A koreográfia úgy mondja ki ezt használja ki. A váltakozva elernyedő majd megfeszülő testrészek, az egyensúlyvesztés és néha a test teljes megadása a gravitációnak, az egymásba karjába omlás, egy ölelő elkapás ülésben, majd abból a zuhanógurulás, vagy egy imbolygó felállásból a partner vállára esés és abból a közös gurulás mind folyamatosan érzékelteti a test szétesettségét, a részegséget. Ezekre a mozgásokra időnként ráerősítenek arcjátékkal, vagy egy-egy, a mozgáshoz nem szervesen hozzátartozó mozdulattal, például a fej lebillentésével egy mozgásszekvencia végén, vagy egy kimerevített megállással.

Mindezek mellett a mozgások dinamikája – az erő kifejtés, a téri irányultság, a súly használata és változása, valamint a mozgásszekvenciák áramlása és azok ritmikája, tempója – maga is lehet a mozgások végrehajtásával keltett érzelmek expressziója. Erre példa az előadás legdinamikusabb triótánc, ahol a mozgások sebessége, a gyors irányváltások, a folyamatosan változó kapcsolódások, a futás, ugrás, emelés, elkapás, pördülés, gurulás, lökés, szorítás, bedöntés, egymásba kapaszkodás, az egymás felé tartó és egymástól távolodó hirtelen reakciók összhatásában érzékeltetik a három szereplő érzelmeit és viszonyát. Majd ebben a táncban is a mozgások egyre erőteljesebbé válását a mozdulatok érzelmi feltöltésével fokozzák, ahogy egy ellökésben például megjelenik a düh, vagy a férfi a kanapét az épp odaérkező és azon összekuporodó nőre szinte rácsapja, majd a feszesen tartott vállával élesen elfordul, vagy amikor a jelenet végén az idősebb nőt a karjánál erősen megmarkolva belelöki a fotelba. A szereplők játékára végig ez a jellemző előadói mód.

Színházi látvány és hangzás

A lassan, de csak félhomályig erősödő fényben egy szobabelső bútorait látjuk, a színpad hátsó kétharmadában középen egy háromszemélyes kék színű kanapét, attól balra egy a kanapéhoz illő kék fotelt. A két bútor mögött és mellett, a színpadot félkörben körülölelve négy vagy öt középbarna színű, néhol áttetsző szövetű paraván áll. A színpad bal oldalán a fotel háta mögött és bal oldala mellett elhelyezett két paraván egy másik kisebb teret, szobát, különít el. Ott egy asztal, rajta írógép és papírok, még egy kék fotel és további tárgyak találhatóak, amelyek egy része az előadás során bekerül a játékterbe. Mindezek a díszletelemek a színpadon egy félkörívet alkotnak úgy, hogy a színpad kb. két harmada üresen marad, teret engedve a mozgásnak. A színpad bal elülső sarká-

ban egy műszökökút, a jobb sarkában középmagas oszlopon ékszerekkel teli üveg-edény áll. Az előadásban a fotel és a kanapé, az oszlop, valamint a paraván mögött lévő fotel, és asztal a helyén marad, minden egyéb tárgy játékba kerül vagy elmozdul. A színpad világítása az előadás részekre tagoltságát követi és kiemeli a jelenetek központi szereplőit. Az első részben a félhomály és a paravánokon átvilágító lámpák árnyékjátéka a reggelt, a másodikban a teljes színpad bevilágítása a nappalt, és az előadás utolsó jelenetében a külön fénykörökkel megvilágított három paraván előtt zajló jelenet a nap befejezésének hangulatát idézi. A fényváltások követik az előadók térhasználatát és hozzájárulnak a zene és a koreográfia összehatásához.

Az előadás kiemelt bútorai a fotel és a háromszemélyes kanapé, minden jelentben szerepet kap. Nemcsak rendeltetésüknek megfelelően kerülnek játékba, ülnek vagy épp fekszenek rajta, hanem rendhagyó módon, a koreográfia részeként betáncolódnak. Több jelenet dinamikusabb mozgásai alkalmával – *ébredés, ajándékozás, üldözés* – fel-, le-, és átugranak vagy átgurulnak rajtuk, vagy testükkel a bútor alakjához idomulnak, onnan csúsznak le a földre, majd visszagurulnak, máskor felkúsznak, felpattannak, megtámaszkodnak, ráállnak, a támlára ülnek vagy egyensúlyoznak. A koreográfia szinte kimeríti a rajtuk és körülöttük végrehajtható mozgáslehetőségeket. A színpadkép az ötödik jelenethez – *hempergés*, megváltozik, amikor a kanapé kétszemélyes ágygá nyílik és a jelenet végén összecsucodik. A következő alkalommal az előadás zárójelenéhez alakul át, amikor a paravánok a színpad elején, egymás mellé kerülnek.

Az előadás azon jeleneteit – *ajándékozás, koktél, ékszerek*, amelyekben kisebb méretű tárgyakat használnak mindig felfokozódó dinamika és erősödő érzelmi töltet jellemző. Ezekben a jelenetekben a mozdulatok általában gyorsulnak, sűrűsödnek, a szereplők tes-

tében egyre növekvő feszülés érzékelhető, és az arcokon pedig egy-egy érzelmet kifejező reakció jelenik meg. Ezekben a jelenetekben a központi szerepet játszó tárgy, a jégkocka, az ékszerek vagy a koktélos poharak számának növelése is ezt a felfokozást erősíti. Az előadás *koktél* jelenetében szerepet kap még egy asztalifoci, amely a két nő és a férfi hármasszövony domináns jellemzőinek (versengés, féltékenység, játszózás) megjelenítésére szolgál. A kisebb személyes tárgyak, a fiatalabb nő plüssnyuszija és az idősebb nő naplója a karaktereik kiegészítői. Játékba kerülésük kellékek a két nő viszonyának bemutatására.³⁰

Ahogy a fotel és a kanapé úgy a Pálffy Szilvia³¹ által tervezett ruhák is kék színűek, annak többféle árnyalatában. Az előadás első két jelenetében a nőknél hálóruga van, alatta egy rövidnadrágos selyem testtrikó és mindketten mezítláb vannak. A fiatalabb nő egy bő, középhosszú ujjú, könnyű anyagból készült, világos- és sötétkék batikolt hálókabátot visel, míg az idősebb nő hálórughája élénk világoskék, combközépig érő, oldalt a medencéig hasított, az alján és a dekoltázsán is bőséges csipkével díszített kombiné. A férfi sötétkék selyem köntösben, fél pár zokni-ban csoszog be a színpadra és kissé tétova mozdulataival összeszedi a térben széthagyott ruhadarabjait, majd balra kimegy a paraván mögé. Amikor másodszor megjelenik már sötétkék öltönytáncban és fehér bőujjú, állógalléros ingben van, majd a követ-

³⁰ Például az első jelenetben, amikor az idősebb nő a földre hajítja a plüssnyuszit, a fiatalabb pedig elcseni a másik naplóját és belelapoz.

³¹ Pálffy Szilvia divattervező az Iparművészeti Főiskolán végzett, az Orlando, majd a Creo Stúdió tagja, az Eventuell Galéria egyik alapítója, később a Blue Paprika formáció tagja. K.ZS. *Képes* 7 3, 32 sz. (1988): 48–49; MOLNÁR Szilvia, „Textilben elmesélt 25 év”, *Magyar Iparművészet* 19, 4. sz. (2012): 21–25.

kező jelenet végén zoknit és cipőt húz és a színpad jobb oldalán álló paravánról levéve felvesz egy hátul hosszú szabású, mélykék színű mellényt és a színpad bal oldalán a paravánnal határolt térben még egy sötétkék, anyagában mintás sálát is a nyaka köré dob. A harmadik jelenethez – *ajándékozás*, a nők elegáns, inkább ünneplő, mint hétköznapi viseletben lépnek be a színpadra. Mindkét ruha stílusosan és gazdagon szabott, többretegű, anyagában könnyű és ruganyosnak tűnő. A fiatalabb nő vállpántos hosszú ruhája egyszínű középkek, az egyik szárán nadrág a másikon szoknya és a derekán széles, nagy masnival átkötött. Cipője is kékszínű és szalagos fűzése lábszárközépig ér. Az idősebb nő ruhája sötétkék, hosszú ujjú, elől térdig, hátul bokáig ér. A több rétegből készült szoknya szinte minden mozdulattal mozdul, ahogy a felsőrész mély dekoltázsához varrt díszítés és a kézfej felé egyre bővülő ujjak is. Haját csillogó szalagokkal fogja össze és lábbelije bokáig érő, alacsony sarkú, sötétkék csizma. A harmadik jelenettől ezeket a ruhákat viselik, csak időnként változtatnak, ahogy azt az adott jelenet megkívánja.³²

Az előadás hangzását Hugues le Bars *J'en ai marre* dupla albumáról válogatott 15 zene szám adja. Le Bars zenéje egyedi, iróniával és érzékenységgel átítatott hangzásvilágot teremt.³³ A zene mozgatja, erősíti, támogat-

³² Például a *hempergés* jelenetben a kinyitott kanapén mezítláb táncolnak, vagy a férfi visel mellényt és a sálát a *vívódás* és *ékszer* jelenetekben, a *zuhanyzás* jelenetben pedig nem.

³³ Hugues le Bars (1950–2014) francia zeneszerző, zenész, filmekhez, rajzfilmekhez, gyerekeknek és divatbemutatókhoz szerzett zenét. Több éven át Maurice Béjart alkotótársa, akinek kilenc koreográfiájához komponált zeneművet. Le Bars a „bruitizmus” és a „musique concrète” iránt érdeklődve szerzeményeibe elsőszeretettel illesztett nyers hangokat, többek között *J'en ai marre* albumán Maurice Béjart, és Eugène Ionescu

ja, néhol aláfesti a koreográfiát. A mozgások legtöbbször teljesen szinkronba kerülnek a zene tempójával, ritmikájával és dinamikájával. Az *utóhatás* jelenetben a nő hirtelen levegővételei a zenében hallható ritmikus csuklás hangjaira történnek, vagy a *gyöngédség* női duett ringatózó mozdulatai fokozatosan a zene tempóját veszik fel. Az *üldözés* jelenetben a lendületes és gyors tempó megtámogatja a koreográfia dinamikáját, míg az *ékszer* jelenet visszafojtottságát a lány tónusú dallam erősíti. A választott zenék többsége csak instrumentális, zörejekkel, hangokkal, zajokkal és mondatfoszlányokkal telített. A számok közül háromnak van szövege, de feltételezem, hogy azok tartalma, mondanivalója nem játszott szerepet a választásban. Bár a záró jelenetben elhangzó zene, az album címadó dala, *J'en ai marre* (Elegem van), még akár a szereplők állapotára is utalhat.

Az előadás hatástörténete

Az előadást a MU Színház közvetlenül a Szemlét követően még kétszer műsorára tűzte. A MU Színház mellett játszották a Merlinben, majd a Szkéné színház több évadon keresztül műsorán tartotta. A vidéki városok közül eljutott Szegedre a Thealter Fesztiválra, Egerbe, Gyöngyösre, Pásztóra, valamint 1994 és 1996 között külföldi fesztiválokra és színházakba (Bécs, Poznan, Skopje,³⁴ Kassel, Sitges, Basel, Graz).³⁵ Az előadás 1994-ben szerepelt

hangjait is. Le Bars-ról és zenéjéről alig lehet megtudni valamit. A legtöbb információt Karyn Nishimura-Poupée Japánban élő francia független újságíró blog oldalán találtam. Hozzáférés: 2024.09.25, <http://tokyo.viabloga.com/news/hugues-le-bars-compositeur-avant-gardiste>.

³⁴ FUCHS, „A Kék hétfő...”, 15.

³⁵ Bécs: 1994. április 28. WUK, a Wien in Budapest – Bécs Budapesten, a Tangentiale / Tangenciális kortárs művészeti csere-fesztivál

az egy hónapig tartó Magyar Táncpanoráma '94 programsorozatban,³⁶ amelyben a „táncművészet élvonalá”³⁷ vett részt. Az előadásért Mándy Ildikó megkapta a Fővárosi Önkormányzat az 1993-as év legjobb színházi előadásának járó díját.³⁸ Az utolsó előadásra 1998. február 27-én az egri Ifjúsági Házban került sor³⁹ és összesen negyvenkétszer játszották.

Az előadás elkészítését a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága és a MU Színház támogatta.⁴⁰ Szögi Csaba, a Közép-

keretében, Ausztria. Poznan: 1994. június 29. Wielki Theatre, Biennale of the Contemporary Dance, Lengyelország. Skopje: 1994. szeptember 23. Theatre Centar, International Theatre Festival, Macedónia. St. Vith: 1994. október 11-16. Agora Theater, 7. International TheaterFest, Belgium. Kassel: 1994. október 28 - november 11. 2. Internationales Tanzfestival Kassel, „*Identität und Freiraum*”, Németország. Sitges: 1995. június 3. Sitges International Theatre Festival, Spanyolország. Basel: 1995. június 16 és 17. Kulturwerkstatt Kaserne, Svájc. Graz: 1996. július 17., 18. Theater im Palais, Austria. Mándy Ildikó magán archívuma.

³⁶ *Új Magyarország*, 1994. ápr. 5., 9.

³⁷ S.B.P., „Fesztivál nyolc városban”, *Népszabadság*, 1994. márc. 4., 28.

³⁸ „[Mándy Ildikó] 1993 óta önálló koreográfiákat is készít részben az Artus, részben a Közép-Európa Táncszínház és a Duna művészegyüttes táncosaival. *Kék hétfő* (1993) című darabja elnyerte a Fővárosi Önkormányzat színházi díját.” FUCHS, „Nem akartam...” 30.

³⁹ *Heves Megyei Népszavazás*, 1998. márc. 2., 2.

⁴⁰ Egyes szórólapon a támogatók között feltűnik Kék úr, azaz Nagy István Sándor a VSZM akkori vezetője. Nevét az előadás címe után kapta, mivel végig követte az előadás teljes próbafolyamatát, alakulását és a premier után ő és Somló Tamás adta át az előadóknak a köszönetnyilvánítás virágait.

Európa Táncszínház vezetője, a bemutatót látva kérte fel Mándyt, hogy a társulat számára készítsen koreográfiát. Így készült el a *Csendes Játsszma*, majd a *Fej vagy írás* című előadások.⁴¹ Szintén a bemutató után kereste meg Mucsi János a BM Duna Művészegyüttes vezetője, hogy rendszeres kontakt-improvizáció tréningeket vezessen az együttes számára,⁴² majd sorra követték egymást az együttesnek készített koreográfiái. A Duna Művészegyüttesel a vezetőváltásig dolgozott. A következő 1999-ben M. Tóth Gézával közösen készített saját ihletésű munkája, a szintén díjazott X.Y.Z.,⁴³ már egy újabb irányt rajzolt ki alkotói pályáján. Ebben a munkájában a fizikalitás⁴⁴ és a látvány egyre jobban összefonódott.

Gál Eszter magán beszélgetése Mándy Ildikóval. 2023. december 10.

⁴¹ *Pesti Műsor*, 1996. nov. 7., 74.

⁴² „Elsőként Mucsi János hívott a BM Duna Együtteshez valamikor 94-ben vagy 95-ben. János nagyon nyitott ember volt. Láttam az első darabomat, a *Kék hétfőt*, és talán ott figyelt fel rám. Meghívott, menjek kontaktot tanítani. Ez volt az első önálló tanításom, ami jó mély víz volt. Negyven néptáncosnak tartottam órákat, akik nem találkoztak a kontaktra jellemző testhasználattal, alapelvekkel vagy az érintésnek a kontaktra jellemző módjával. Először nagyon idegen volt, főleg a férfiak számára, hogy érintéssel kapcsolódjanak, egymásnak súlyt adjanak, egymáson guruljanak. Először kerültem szembe azzal a problémával, hogy az érintés intimitása milyen hatással van a táncosokra.” GÁL, „Nem vagyok...” 68.

⁴³ Az X.Y.Z. című koreográfiát az 1999-es Veszprémi Kortárs Tánc- és Mozgásművészeti Találkozó zsűrije alkotói díjban részesítette. FUCHS, „Nem akartam...” 30.

⁴⁴ Mándy X.Y.Z. koreográfiájában a táncosoknak a függőleges díszletfalon kellett a gravitációval és ellene megküzdve mozogni. uo.

A *Kék hétfő* recepciója többnyire elismerésről ad tanúbizonyságot és sikere titkának a rendezés mértéktartását emeli ki.⁴⁵ Mások a messzemenően figyelmes szerkesztést⁴⁶ dicsérik, vagy az akrobatikus táncdialógusokat, a táncosok mozgáshumorát és testtechnikáját, mint a nézői figyelem el-ellankadásának feledtető eszközét.⁴⁷ A rövid, szinte jegyzetszerű kritikák sorában egyetlen szerző találja a darabot széteső szerkezetűnek, a mozdulatláncolatokat viszont a fergeteges jelzővel illeti.⁴⁸ A társulat belgiumi vendég-

⁴⁵ „Jobban érvényesülhet benne az Artust meghatározó magas fokú technikai felkészültség és a sajátosan egyéni gondolkodásmódról árulkodó humor. Nem uralja a *Kék hétfőt* a színpadi építkezésnek csapdákat állító gondolatiság, nem terhelik a produkciót dramaturgiai megoldatlanságok, következetlenségek. Nem okoz gondot a sokfajta alkotórész szintetizálása. Mándy Ildikó rendezése hétköznapi szituációkat alakít át groteszk táncjátékká.” SANDOR L., „LÉTFORMÁK...”, 19.

⁴⁶ „Élvezetes, könnyed ironia lengett. Ritmus volt, jó zene (Hugues le Bars), beszédes színek, funkciós és artistikus kellékek, kiszámított fények, ökonomikus térhasználat, franciás ötletek, technikás mozgások. Messzemenően figyelmes szerkesztés. Tisztára színházias hatások, amolyan minden érzékszervet behálózó, komoly rafinéria.” S.E., „Kék Hétfő...”, 6.

⁴⁷ „...nem bántuk, hogy olykor túl hosszadalmasra, vagy túlságosan is részletezőre sikerültek az „életszituációk”. A közöttük felvillanó mozdulataktusok, akrobatikus táncdialógusok, hármuk mozgáshumora, testtechnikája összességében mégiscsak feledtetni tudta, hogy a fiú vágyával egyenes arányban a mi figyelmünk is el-ellankadt.” KAÁN Zsuzsa, „Három a tánc”, *Élet és Irodalom*, 1995. ápr. 14., 19.

⁴⁸ TÉLI Judit, „Csillogó üresség”, *Esti Hírlap*, 1995. márc. 30., 11.

szereplése után megjelent kritika szerint „a *Kék hétfő* igazi élvezet a szem és az érzékek számára. A tökéletességig fejlesztett részletek — a szó segítségével — csak elégségesek lehetnének.”⁴⁹ A bemutató után Mándy Ildikóra, mint rendező–koreográfusra is figyelem irányult, bár a munkája elismeréseként odaítélt díj először Goda Gábor nevére került.⁵⁰

A *Kék hétfő* alkotó előadóinak ez volt az egyetlen közös munkája. Régenhart Éva 2000-ig dolgozott az Artus társulattal, a Noé Trilógia első két részében szerepelt, illetve több mozgásszínházi társulat munkájában is részt vett, majd a kétezres évek elején elhagyta a pályát. Goda Gábor folytatta rendezői, koreográfusi és előadói tevékenységét és jelenleg az Artus Kortárs Művészeti Stúdió vezetője. Pálffy Szilvia több éven át készített jelmezeket Mándy munkáihoz.⁵¹ A darab fénytervezője és technikusa Kágé (Kovács Gábor) jelenleg is az Artus állandó munkatársa.

Az előadás leginkább Mándy Ildikó koreográfusi, rendezői pályáján érezteti hatását és szinte minden vele készült interjúban rákérdeznek első munkájára, mint az indulá-

⁴⁹ Christian DAHM, „Érzéki csábítás”, *Táncművészet* 26, 1–2–3. sz. (1995): 5.

⁵⁰ „Nagyon örültem és borzasztóan meglepődtem, mert az együttes már egyszer korábban megkapta, így azt hittem, most mások „következnek”. De ki is borultam, mert véletlenül tudtam meg. Egyik barátunk említette, hogy hallotta említeni az együttest a tévében. Én még egy telefont, egy levelet sem kaptam. Végül a késve megkapott díj is Goda Gábornak szólt. Még akkor sem tudták, ki vagyok.” FUCHS, „A Kék hétfő...”, 15.

⁵¹ Öntükrözés – csillagcyber (1997); X.Y.Z. (1999). FUCHS Livia, „Repertórium az 1997/98. és az 1998/99. évadok bemutatóiról”, in *Tánc tudományi Tanulmányok 1998–99*, szerk. MAÁ CZ László, 161–203 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1999), 183. e-motion (2001) LŐRINC Katalin, „e-tánc”, *Színház* 34, 7. sz. (2001): 44.

sát meghatározó irányra. Ugyanakkor szükséges kiemelni, hogy 2010-ben Mándy alkotása, ha közvetetten is, de korszakjelölő helyre került az Artus és Nagy József, Bozsik Yvette, vagy a Szárnyak Színháza munkái mellett.⁵² Önálló társulatát és az azt működtető Kontakttáncért Alapítványt 2000-ben alapította.

Az előadás adatai⁵³

Cím: Kék Hétfő. *Bemutató dátuma:* 1993. december 13. *Bemutató helyszíne:* Budapest, MU Színház (Lágymányosi Közösségi Ház). *Rendezés:* Mándy Ildikó. *Koreográfia:* Mándy Ildikó és Régenhart Éva, Goda Gábor. *Zene:* Hugues Le Bars. *Jelmez:* Pálffy Szilvia. *Fény:* Kágé (Kovács Gábor). *Előadás:* Goda Gábor, Mándy Ildikó, Régenhart Éva.

Bibliográfia

DAHM, Christian. „Érzéki csábítás”. *Táncművészet* 26, 1–2–3. sz. (1995): 5.

⁵² „A [...] színpadon feltámadni látszik a nyolcvanas-kilencvenes évekből (már akinek) ismerős pantomimes alapú, sejtelmes, a gyermeki ént is dédelgetve megcélzó táncszínház. A világ, amelyet olyan magyar alkotók jegyeztek művek fémjeleznek, mint az Artus Goda Gábor alkotta *Turulja, Gyöngykánonja*, kicsit távolabbról (ugyancsak Les Bars zenéjét használó, Mándy Ildikó rendezte-koreografálta) *Kék hétfője*, Nagy József szinte összes munkája, Bozsik Yvette Magritte-idéző *Kabaréja*, vagy a Szárnyak Színháza *Verklíje*.” HALÁSZ Tamás, „Alkalmazó művészet”, *Ellenfény* 15, 11. sz. (2010): 42–43, 42.

⁵³ FUCHS Lívia, „Repertórium”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1994–95*, szerk. MAÁCS László, 198–230 (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1991), 222.

FUCHS Lívia. „A Kék hétfő Skopjéba indul”. *Magyar Hírlap*, 1994. szept. 23., 15.

FUCHS Lívia. „Nem akartam történetet mesélni – Beszélgetés Mándy Ildikóval”. *Ellenfény* 4, 2–3 sz. (1999): 30–31.

GÁL Eszter. „Nem vagyok szólista alkat: A kontaktimprovizáció Mándy Ildikó pályáján”. In *Színházi szavak. A megszólalás alakzatai a magyar színházkultúrában*, szerkesztette JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, OLÁH Tamás és POROGI Dorka, 59–72. Budapest: Theatron Műhely Alapítvány, 2024.

HALÁSZ Tamás. „Fellépő művészet”. *Beszélő* 3, 3. sz. (2000): 103–104.

HALÁSZ Tamás. „Elágazások, Az Inspirációk kora – A hazai kortárs táncról”. *Színház* 40, 8. sz. (2007): 28–51.

HALÁSZ Tamás. „Alkalmazó művészet”. *Ellenfény* 15, 11. sz. (2010): 42–43.

KAÁN Zsuzsa. „Három a tánc”. *Élet és Irodalom*, 1995. ápr. 14., 19.

KISS Viktória. „Szeretném megőrizni a kísérletező kedvemet: Beszélgetés Mándy Ildikóval”. *Táncművészet* 50, 2. sz. (2004): 14–15.

Magyar Néprajzi lexikon 3. kötet, K-Né (1980): 273.

PINTÉR Andrea. „A humort az alternatív előadásokból sem szabad száműzni. Interjú Szabó Györggyel, a Petőfi Csarnok művészeti szervezőjével”. *Taps*, 1993. dec. 12., 30.

SÁNDOR L. István. „LÉTFORMÁK II. Magyar Kortárs Táncszínházi Szemle”. *Critikai Lapok* 3, 1. sz. (1994): 18–19.

S.B.P. „Fesztivál nyolc városban”. *Népszabadság*, 1994. márc. 4., 28.

S.E. „Kék hétfő – egy pohár Beaujolais”. *Délmagyarország*, 1994. július 25., 6.

Két szék közt a pad alá? A diákszínház helye a kortárs kánonban

ANTAL KLAUDIA

A diákszínjátsszó előadásokat „mindenki szeretettel emlegeti, mint a hetedikesek március 15-ei műsorát, de senkinek eszébe nem jut, hogy »rendes« színháznak tekintse”¹ – foglalta találóan össze Farkas Atilla² (egykori diákszínjátsszó, csoportvezető) a diákszínház mai helyzetét, alapvető problémáját. A diákszínháznak hatalmas múltja, történeti hagyománya van Magyarországon, de milyen státusszal rendelkezik ma egy diákszínjátsszó előadás: csupán műkedvelésnek vagy színházművészetnek tartjuk; a színházi kánon részét képezi vagy azon kívül esik? E kérdések mentén tervezem tanulmányomban körül járni a diákszínház jelenlegi helyzetét a színházi fősodorhoz, a hivatásos színházhoz képest.

A diákszínjátsszás történeti áttekintése

Az iskolai színjátsszás elkötelezett kutatójának, Kilián Istvánnak köszönhetően a magyar színjátsszás e korai szakasza szerves részét képezi az irodalom- és színháztörténetnek.³

¹ FARKAS Atilla szóbeli közlése. [2024.03.23.]

² Farkas Atilla a Hajós Zsuzsa vezette dombóvári Galéria csoportban volt diákszínjátsszó. 2012–2019 között a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ színész-drámatanáráként dolgozott, közben (2013–2014-ben) az Országos Diákszínjátsszó Egyesület (ODE) elnöki feladatait is ellátta. Jelenleg szabadúszó drámatanár, az elmúlt években több budapesti iskolában vezetett színjátsszó csoportot.

³ Kilián István munkásságáról bővebben lásd DEMETER Júlia, „Az iskoladramák tudósa 85 éves”, hozzáférés: 2024.08.11.,

közel száz, az 1600-as évekből származó iskoladramát olvashatunk, illetve ma már az is (köz)ismert tény, hogy milyen szoros (történeti) kapcsolat fűzi az iskolai színjátsszást a hivatásos színházművészethez, hiszen a Kelemen László vezette, első hivatásos színtársulat tagjai is diákszínjátsszók és iskolai színelőadások szerzői közül kerültek ki.

A diákszínjátsszás a 18–19. században elsősorban egyházi közegben, kolostorokban és felekezeti iskolákban terjedt tovább, a 20. század közepére azonban már az amatőr színjátsszó mozgalom egyik, a hatalom által is támogatott tevékenységi formája lett. Az 1950-es évek elején országsszerte kötelezően jöttek létre műkedvelő színjátsszócsoporthok, köztük diákszínjátsszókörhok is, mivel a hatalom remek lehetőségnek tartotta, hogy általuk ellenőrzés alatt tartsa az emberek szabadidős tevékenységét is és folytathassa tovább a „nevelésüket”. Több mint hatezerre rúgott a színjátsszócsoporthok száma az ötvenes évek közepén, 1956 után azonban drasztikusan lecsökkent a számuk, mivel megszűnt a kötelező jellegük.⁴ A forradalom után a színpadi kifejezési formák közül a költészetnek, az irodalmi színpadnak jutott meghatározó szerep, mivel lehetővé tették az indirekt

https://www.tani-tani.info/az_iskoladramak_tudosa.

⁴ JÁSZAY Tamás, szerk., „Független maraton: Kerekasztal-beszélgetés a független színház és tánc történetéről és jelenéről”, in *Theater30(+1) színháztudományi konferencia*, szerk. JÁSZAY Tamás, 261–291 (Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022), 274.

megszólalást kényes társadalmi kérdésekben is.

„A diákszínpadok hamar ráéreztek az irodalmi színpadi műfaj lehetőségeire, hiszen ez a forma lehetővé tette, hogy a fiatalok ne szerepbe bújva, hanem közvetlenebbül, esetenként zabolátlanul nyilvánulhassanak meg, és áttételek nélkül érvényesüljenek a diákszínjátszás sajátjának nevezett stiláris jellegzetességek.”⁵

Az irodalmi színpad egyeduralmát a diákszínház területén a pódiumjáték törte meg az 1960-as évek végén. „Lírából és epikából és epikus dokumentumszövegekből, közéleti riportokból építkeztünk, és a brechti dramaturgiát tartottuk iránymutatónak. Pódiumokra, tehát munkásszállásra, tanterembe, klubba, azaz színpad nélküli térbe kívántuk vinni a színjátékot” – írja visszaemlékezésében Debreczeni Tibor,⁶ aki az amatőr művészeti együttesek módszertani központjának, a Népművelési Intézetnek volt több mint két évtizeden át a munkatársa és egy ideig az osztályvezetője. Ebben az időben a diákszínjátszást (mint más középiskolai szakköri művészeti tevékenységet is) a KISZ-felügyelt. Debreczeni Tibornak sikerült elérnie az akkori KISZ-vezetés egyik tagjával, Trencsényi Lászlóval, hogy háttérbe szoruljanak a politikai témák és a diáknapokon többé ne legyenek tematikus és műfaji megkötések.⁷ Ennek

⁵ NÁRAY István, „Színház és diákszínjátszás – vázlatos történeti visszatekintés”, in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerk. ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222 (Budapest: Oktatáskutató és Fejlesztő Intézet, 2016), 218–219.

⁶ DEBRECZENI Tibor, *Történet pedig: Egy Corvini népművelő a puha diktatúrában (1966–1989)* (Budapest: Magánkiadás, 2012), 34.

⁷ FEKETE Anikó, *Generációk diákszínháza II.* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2020), 16.

köszönhetően a Csurgói Diákszínjátszó Fesztivál első, 1968-as alkalmával már megjelenhettek a pódiumjátékok is az irodalmi színpadok mellett, s ennek nyomán – írja Debreczeni⁸ – sikerült az érdeklődés középpontjába állítani a diákszínpadi produkciókat is. Ezt alátámasztja az a tény is, hogy az 1972-től megrendezésre kerülő, a magyar amatőr színjátszók legfontosabb találkozópontjává szolgáló kazincbarcikai Ifj. Horváth István Országos Színjátszó Fesztiválon a híres alternatív együttesek – az Universitas, a Szegedi Egyetemi Színpad, a Manézs, az Orfeo – mellett rendre meghívást kaptak, sőt nem egyszer díjakat is besöpörtek középiskolai diákszínjátszó előadások. A szentesi gimnáziumban tevékenykedő Bácskai Mihály előadásai (*Meg kén' házasodni, Férhő kéne menni, Álljon félre, aki házas!*), illetve a sárbogárdi gimnáziumban alkotó Leszkovszki Albin rendezései (*A helység kalapácsa, A három gróffiu, János vitéz*) Nánay István szerint „nem lehet beszorítani az öntevékeny mozgalmak keretei közé, ezek szuverén alkotások voltak, az akkori színházi kánon részei.”⁹

Az 1970-es évek másik fontos hozadéka a drámapedagógia megjelenése hazánkban,¹⁰ ami új utat és lendületet adott a diákszínjátszásnak is. Ahogy Nánay István írja, „egy átmeneti időre ez lett az egyedül üdvös mód, és a színjátszás mostohagyerek lett, aztán a drámapedagógiai metódusok megtermékenyítették és újjáélesztették a színjátszást is.”¹¹

Az 1980-as években a realista drámák vezetik uralom alá a diákszínpadokat, melynek

⁸ DEBRECZENI, *Történet pedig...*, 46.

⁹ NÁRAY, „Színház és diákszínjátszás...”, 219.

¹⁰ 1972 a magyar drámapedagógia szempontjából is fontos év, mivel ekkor osztják meg tapasztalatukat Debreczeni Tibor és Mezei Éva a drámapedagógiai módszerrel való (külföldi) találkozásukról a Pécsi Gyermekszínjátszó Fesztiválon. Lásd DEBRECZENI, *Történet pedig...*, 88.

¹¹ NÁRAY, „Színház és diákszínjátszás...”, 222.

okát Debreczeni Tibor abban látja, hogy csökkentek a társadalmi konfliktusok, melyeket a pódiumjátékkal, dokumentum-oratóriummal lehetett rövid idő alatt létrehozni.¹² A politikai hatalom az 1980-as években kiszállt az amatőrök ellenőrzéséből és ezzel párhuzamosan megnyílt a kapu a civil szerveződések előtt is: 1989-ben került bejegyzésre az Országos Diákszínjátszó Egyesület, melynek elsődleges célja a mai napig, hogy rendszeres bemutatkozási és találkozási lehetőséget nyújtson a diákszínjátszóknak, illetve szakmai továbbképzéseket szervezzen a csoportvezetők számára.¹³

Az 1990-es években lendül fel a színházi nevelés Magyarországon, 1992-ben alakul meg az első színházi nevelési társulat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ, majd sorra jönnek létre további csapatok is (pl. Káva Kulturális Műhely, RÉV Színház, Escargo Hajója). Míg a színházi nevelési társulatok az évek folyamán hivatásos státuszra, illetve a színházi kánonban megkérdőjelezhetetlen pozícióra tettek szert, előadásukat pedig széles közönség, köztük kritikusok is rendszeresen látogatják, addig a diákszínjátszás a mai napig megmaradt az amatőr színjátszás szintjén, mondhatni a színház (és a kánon) holtterében.

Színházi holtterben

A diákszínjátszó előadásokat csak azon kevesek látják és követik figyelemmel, akiket szakmai vagy személyes érintettség fűz a területhez vagy magukhoz az alkotókhoz. Ennek okát könnyelmű dolog lenne egyszerűen az előadások szűk hozzáférhetőségével ma-

¹² FEKETE, *Generációk diákszínháza...*, 18.

¹³ KAPOSÍ László, „Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből”, in *ODE 30 – A hazai diákszínjátszás harminc éve*, szerk. JÁSZAY Tamás, 10–17 (Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019), 13.

gyarázni. Azzal, hogy a diákszínjátszó események sokszor zártkörűek vagy akként vannak kezelve, az előadásokat pedig nem hirdetik széles körben. Olvasni róluk szinte csak a *Drámapedagógiai Magazin* hasábjain lehet, s ott is, elsősorban a regionális és országos találkozók szerepelt produkciókról tesznek közzé beszámolókat és értékeléseket, melyek alapvetően az alkotóknak szánt visszajelzéseként, nem pedig a szélesebb közönségnek írt kritikaként olvashatóak. Igaz, hogy egy mezei néző, de még egy kritikus látóterébe is nehezen és ritkán kerülnek a diákszínházi előadások, de ennek okát célszerűbb másban (is) keresni: abban, hogy miként is tekintünk a diákszínházi tevékenységre, egy diákszínjátszó előadásra.

Mégis minek a kánonja?

Szegedy-Maszák Mihály a kánont kulturális nyelvtanként,¹⁴ „a hitelesnek számító értelmezések öröksége”-ként¹⁵ határozza meg. Véleménye szerint nem az a kérdés, hogy „igaza van-e vagy sem annak, aki értékeli egy művet”, hanem hogy „milyen kánon alapján fogalmaztak meg ilyen vagy olyan ítéletet”.¹⁶ Jelen esetben tehát azt célszerű megvizsgálni, hogy milyen kánon, vagyis értelmezés felel közelítünk a diákszínházhoz.

A diákszínjátszás

„[...] a közelmúltban szabadidős tevékenységként, szakköri formában tudott beilleszkedni a közművelődés és az oktatás rendszerébe, majd a gimnáziumi drámatagozatok létrejöttével fokozatosan tanórai keretek között is polgárjogot nyert, végül az alapfokú művészeti oktatás színjáték, illetve bábjáték

¹⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”, *Literatura* 18, 2. sz. (1992): 119–133, 119.

¹⁵ Uo., 121.

¹⁶ Uo., 125–126.

tanszakjainak keretében önálló képzési területként jelent meg.¹⁷

A diákszínjász csoportvezetők rendre megjegyzik,¹⁸ hogy a diákszínjátszás nem „kis színészképzés”. A valóságban azonban ez korántsem ilyen nyilvánvaló, hiszen a regionális és országos diákszínházi találkozók a leggyakoribb (és legtöbb díjat besöprő) résztvevők pont a színház- és dráma tagozatos középiskolák, ahol kimondva-kimondatlanul a színészi pályára, a színművészeti egyetemre történő felvételre vagy OKJ-s színész szakképzésre készítik fel a tanulókat.¹⁹ Elsődleges pedagógiai céljuk a színház- és drámaelméleti ismeretek dramatikus tevékenységen keresztüli átadása; a vers- és prózamondás, a beszédtechnika, az ének- és hangképzés, a színpadi mozgás fejlesztése.²⁰

De nem csupán a direkt színházi célú képzéseknél fordul elő, hogy az alkotófolyamat során a csoportvezető elsősorban a színészképzésre, a színházi kifejezésmódok megismertetésére és/vagy egy adott rendezői koncepció megvalósítására fekteti a fő hangsúlyt. Nagyon sok szabadidős tevékenység formájában működő diákszínjász csoport a produktum létrehozására koncentrálnak és egy

¹⁷ GOLDEN Dániel és PAP Gábor, „A színjáték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”, in *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középfaladónak*, szerk. ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 199–213 (Budapest: Oktatókutatató és Fejlesztő Intézet, 2016), 199.

¹⁸ Lásd FEKETE Anikó, *Generációk diákszínháza* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2018); FEKETE Anikó, *Generációk diákszínháza II.* (Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2020).

¹⁹ FEKETE, *Generációk diákszínháza...*, 60.

²⁰ Lásd Nemes Nagy Ágnes Művészeti Szakgimnázium és a Vörösmarty Mihály Gimnázium dráma tagozatának tantervét:

<https://nemesgimi.hu/szinesz-kepzes/>,

<https://nemesgimi.hu/szinesz-kepzes/>. Hozzáférés: 2024.08.29.

felnőtt színházi mintát követnek, igyekeznek megvalósítani – mind a darabválasztás, mind a színházi forma tekintetében. Ennek veszélye, hogy sok esetben olyan darabra és stílusra esik a választásuk, melyek a felnőtt színházban beváltak, azonban a diákszínjászokhoz – érdeklődési körükhöz, problémáikhoz, gondolat- és érzelmvilágukhoz – egyáltalán nem kapcsolódnak, passzolnak. A nézői oldalról pedig talán jogosan merülhet fel a kérdés, hogy miért is választana valaki szórakozásul például egy diákok által színre vitt *A sütemények királynőjét*, amikor azt megteheti Pintér Béla és Társulata előadásában is, ahol – ne kerteljünk – az est színvonala 99%-ban garantált.

Legyenek bármilyen tehetségesek a diákszínjászok és a csoportvezetők, amíg az a céljuk, hogy a művészszínházhoz hasonló produktumokat állítsanak elő, addig lehetetlen felvenniük a versenyt a profi színházakkal. Ellenben, ha a diákszínjátszáshoz másfajta irányból, értelmezési rendszeren keresztül közelítünk, akkor rögtön megszűnik ez a pátthelyzet.

A diákszínjátszás drámapedagógiai szemléletre épülő irányzatában „nem a produktum a végcél, hanem a folyamat nevelő ereje”.²¹ A csoportvezető itt nem a színészképzésre és/vagy egy adott rendezői koncepció megvalósítására törekszik, hanem a közösségformálásra, az egyéni kompetenciák fejlesztésére, az alkotás kollektív, kreatív, felfedező folyamatára helyezi a hangsúlyt – akárcsak a közösségi színházban.

A közösségi színházként értelmezett diákszínjátszás

A közösségi színház nem rendelkezik egy szűken vett definícióval, egyaránt magában foglalja például a fórumszínházat²² az elnyo-

²¹ GOLDEN és PAP, „A színjáték helye...”, 209.

²² A fogalomhoz lásd HORVÁTH Kata és OBLATH Márton, *A performatív módszer* (Bu-

mottak színházát,²³ a dokumentum- és verbatim színház egyes eseteit is, de véleményem szerint a drámapedagógiai szemléleten alapuló diákszínjátszás is idesorolható, amikor a csoportvezető elsősorban nem egy előadás létrehozása törekszik, hanem arra, hogy a résztvevőket olyan közösségi élményhez juttassa, mely hozzájárul a kollektív identitásuk és az egyéni önazonosságuk megerősítéséhez.²⁴

A jelenlegi oktatási rendszerben a fegyelmezett, az ismeretet kritika nélkül elfogadó, a tekintélyelvű rendszerbe belesimuló diákok nevelése az elsődleges.²⁵ Iskolai vagy iskolán kívüli tevékenységként a diákszínjátszás lehetőséget ad azonban a tizenévesek számára, hogy kilépjenek ebből a rájuk osztott passzív, néma/elhallgattatott szerepből.

A közösségi színházként értelmezhető diákszínjátszás első lépésként megbontja a tanár-diák közt zajló egyirányú kommunikációt, és egyenrangú félként emancipálja a résztvevőit a cselekvésre. A rendező szerepkörét egy olyan csoportvezető (drámatanár, professzionális vagy amatőr művész) tölti be, aki elsősorban a közösség létrejöttéért, a csoport tagjai között felmerülő konfliktusok kezeléséért és a kreativitásnak, illetve az őszinte megnyilatkozásoknak teret adó, biztonságos légkör megteremtéséért felel. A

dapest: Káva–Anblokk–Parforum, 2015), 91–92.

²³ A fogalomhoz lásd *uo.*, 91.

²⁴ TAKÁCS Gábor, GYÉVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSI Terka, LIPTÁK Ildikó és SZÜCS Mónika, „Színházi nevelési / SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszáriuma”, in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, 146–166 (Budapest: InSite Drama, 2017), 155.

²⁵ SZABÓ Veronika, „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”, in *Akadályverseny: Szabadság-projekt az iskolában*, szerk. HORVÁTH Kata, 45–66 (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010), 44.

csoportvezető és a résztvevők közötti munka a partneri viszony megteremtésén nyugszik.²⁶

Az alkotófolyamat kezdeti szakaszában a csoport- és a csoporttudat kialakítására, az ismerkedésre, az anyaggyűjtésre, a saját történetek megosztására helyeződik a hangsúly. A diákszínház e típusában az előre megírt és rögzített szöveg helyére a résztvevők elbeszélései és improvizációi során felmerülő személyes történetek, illetve az azokból közösen összegyűrt színházi textúra lép. Olyan kérdéseket és témákat járnak körül az alkotófolyamat során, majd az előadás alkalmával, melyek relevánsak a résztvevők és/vagy potenciális közönségük számára.

A több hónapon át tartó, heti rendszerességű közös munka folyamán bontakoznak ki a közösségi színház azon törekvései ezekben a diákszínjátszó csoportokban, melyek a közösségépítésre, és az egyéni kompetenciák – többek között a kezdeményező képesség, a kritikai tudatosság, az önbizalom, az önazonosság és az önkifejezés – fejlesztésére irányulnak. A diákoknak lehetőségük nyílik akár a korábbi konfliktusaik, nehéz helyzeteik újrajátszására és feldolgozására, miközben kipróbálhatják a múltban tanúsított passzív viselkedés helyett a proaktív hozzáállást.²⁷

Azáltal, hogy a fiatalok részesülnek a cselekvés szabadságában, lehetőségük adódik, hogy párbeszédet kezdeményezzenek korosztályuk, szociális környezetük problémáiról, konfliktusairól és azok lehetséges meg-

²⁶ Amnon BOEHM és Esther BOEHM, „A közösségi színház mint az empowerment eszköze a szociális munkában”, ford. PANKER Gergő, in *Együttműködés és felelősségvállalás tanulása a szociális és közösségi munkában*, szerk. BUDAI István és NÁRAI Márta, 59–79 (Győr: Széchenyi István Egyetem, 2012), 61.

²⁷ *Uo.*, 71.

oldásairól.²⁸ A drámapedagógiai szemléleten nyugvó diákszínjátszás a különböző nézetek felmutatására (*conspectus*)²⁹ törekszik annak érdekében, hogy minden egyes résztvevő hangja és véleménye képviselve legyen az alkotófolyamat és az előadás során. A létrejövő előadás másik feladata pedig az, hogy az alkotófolyamat során felmerülő közös ügyeket és problémákat tágabb kontextusba helyezze, ezáltal mások számára is releváns kérdéseket fogalmazzon meg.

A közösségi színházként értelmezett diákszínházban tehát nem egy felnőtt színházi minta követésével, hanem „az adott korosztálynak, csoportszerkezetnek, szociokulturális háttérnek stb. leginkább megfelelő színházi forma megtalálásával”³⁰ valósul meg a „nagybetűs” színház.³¹ A résztvevőkre pedig nem (leendő felnőtt) színészekként tekint, hanem „önállóan gondolkodó, független és felelős, érett” személyekként, akik később dolgoznak „az élet bármely területén”.³²

Ahhoz pedig, hogy kiderüljön mitől, hogyan válhat a létrejövő előadás a néző számára is érdekessé, nézzünk meg egy konkrét példát

*Anyád napja*³³

A budapesti Kodály Iskolában,³⁴ a 2023/2024-es tanévben kísérleti jelleggel indult útnak

²⁸ TAKÁCS, GYÉVI-BIRÓ, LÁPOSI, LIPTÁK és SZÜCS, „Színházi nevelési...”, 155.

²⁹ Lásd Jonothan NEELANDS, *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice* (London: Heinemann, 1984), 40.

³⁰ GOLDEN és PAP, „A színjáték helye...”, 212.

³¹ Uo.

³² Uo., 209.

³³ Köszönet Balla Istvánnak és Farkas Atillának, hogy válaszaikkal segítettek az *Anyád napja* előadás alkotófolyamatának a megismerésében. A következőkben az ő szóbeli közlésükre támaszkodom.

Balla István³⁵ és Farkas Atilla vezetésével a *Dramteam* csapat, ahova olyan dráma tagozatos fiatalok jelentkezését várták, akik nem csupán kötelező iskolai tevékenységként tekintenek a drámára és a színházra, hanem ténylegesen foglalkoztatja őket a színházcsinálás. A diákszínjátszó csoport az intézmény versenykórusához hasonló szerepet kapott az iskola életében, azaz elvárásként jelent meg velük szemben a versenyen, azaz a Regionális Diákszínjátszó Találkozón és továbbjutás esetén az Országos Diákszínházi Fesztiválon való részvétel. Tehát kimondottan egy tehetséggondozásra és versenyre készülő fakultatív iskolai tevékenységként alakult a diákszínjátszó csoport, azaz minden feltétel adott volt, hogy egy mini színházi üzemé alakuljon a közös munka. Az, hogy ez mégsem így történt, a csoportvezetők drámapedagógiai szemléletének köszönhető.

A csoportvezetők elsődleges pedagógiai célja az volt, hogy a résztvevők lehetőséget kapjanak képességeik tanórán túli fejlesztésére, ambícióik megélésére, amire az órai keretek között nem feltétlenül van esélyük. Nem a színészmesterség alaposabb elsajátítására koncentráltak, hanem arra, hogy a diákok kibontakoztathassák kreativitásukat, fejlődhessen a kommunikációs készségük, elsajátíthassanak különböző önkifejezési formákat, illetve megismerhessék jobban önmagukat, például, hogy bizonyos helyzetekben miképpen reagálnak, milyen döntéseket hoznak (legyen szó egy improvizációs gyakorlatról vagy a csoportmunkát érintő konfliktushelyzetekről). Azaz csupa olyan képességet sajátítsanak el, mely a későbbiekben az élet bármely területén a segítségükre lehet. Az alkotófolyamatot lezáró reflexiós

³⁴ Teljes nevén: Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskola, Gimnázium és Zenei Alapfokú Művészeti Iskola

³⁵ Balla István magyartanár, drámapedagógus, a Kodály Gimnázium dráma tagozatának alapítója.

körben a diákok azt a visszajelzést adták tanáraiknak, hogy úgy érzik, a kezdeti improvizációs gyakorlatok során a csoportvezetők tartották kézben a folyamatot, a szövegkönyv megszületése után azonban az ő irányításuk alatt folyt tovább a munka és ennek köszönhetően az elkészült előadást teljesen a sajátjuknak érzik. A csoportvezetők is azt tapasztálták, hogy a dramaturgiai ív felvázolását követően a diákok sokszor önállóan – tanáraik nélkül – dolgoztak tovább az egyes színházi jelenetek kitalálásán, megvalósításán, azaz a kezükbe vették az irányítást. Az alkotófolyamat végére tehát szemmel láthatóan nőtt a résztvevők kezdeményező kedve és képessége.

De nem csupán egyéni, hanem csoport szinten is végbement változás: az élet úgy hozta, hogy a csoportba csupa lány³⁶ jelentkezett, ami okozott egy kis nehézséget a két – történetesen férfi – csoportvezetőnek. Farkas Atila korábbi drámatanári tapasztalata, hogy egy tisztán lánycsoportnál gyakori jelenség az egymással szembeni ellenségeskedés, áskálódás, a Dramteam csapatában is beigazolódott. Elmondása szerint azonban a problémák többségében maguktól, tanári beavatkozás nélkül megoldódtak, megszűntek és az alkotófolyamat végére a lányok teljesen összekovácsolódtak, összezártak. Annak ellenére, hogy egy személy kivételével a lányok egy osztályból érkeztek, a csapatépítő játékokra ugyanúgy szánniuk kellett időt, hiszen erős csoportkohézió nélkül nincs sikeres (közösségi) színházi előadás. Ráadásul egy összetartó csoport a lehetséges kudarcot is könnyebben képes feldolgozni, ami egy direkt versenyre készülő csapatnál nem elhanyagolható szempont.

Fontos megemlíteni a csoportvezetők közti kölcsönös bizalmon alapuló partneri viszonyt, mely mintaként szolgálhatott a diá-

³⁶ A *Dramteam* tagjai: Csík Fanni, Darvas Linett, Kiss Kamilla, Kothenc Emma, Lovas Eszter, Tomka-Babucs Panna, Zöldi Edina

kok számára is. Igyekeztek a munkát fele-fele arányban elosztani egymás közt, a próbafolyamat végső szakaszában azonban felborult ez az egyensúly, megbicsaklott a dupla rendezői felállás és Farkas Atila vette át úgymond a klasszikus csoportvezetői szerepet (mondott végső „ítéletet” egy-egy konkrét jelenetre vagy intézte például az RDT-re való jelentkezést). Ezt az egyensúlyfelborulást mindketten fontosnak tartják a jövőben kiküszöbölni.

A diákszínházi előadása teljes mértékben kollektív alkotásként³⁷ jött létre: csupán a témát hozták a csoportvezetők (konkrétan Balla István), a szövegkönyv azonban már a diákok improvizációi alapján született, az előadásban elhangzó édesanyáknak írt leveleket is maguk a résztvevők írták. Az előadás forma- és képi világához a csoportvezetők nyújtottak ötleteket, melyek mentén a diákok sokszor önállóan dolgoztak tovább, alakították magukra.

Az előadás magán viseli a tipikusnak tartott diákszínházi stílust: bátor és szókimondó lett. Az alkotók kendőzetlenül beszélnek magukról, az édesanyjukkal való kapcsolatukról és általában az anyaságról. Az első jelenetben mindenórás kismamákat látunk, akik Koncz Zsuzsa ikonikus *Mama, kérlek* című dalára küzdenek a fájdalommal, majd egyszer csak megszületik a várva várt Csoda, cukin (tüllszoknyában) és önálló véleménynyel (mikrofonnal a kezében). Indulhat a buli, legalábbis ami a Gyereket illeti, az Anyukát még varrják a műtőasztalon, miközben a Gyerek már türelmetlenül tépné el a köldök-, vagyis a mikrofonzsinórt, ami az Anyjához köti. Az alkotók szarkasztikus humorral, ugyanakkor rendkívül érzékletesen vázolják fel a mindenkori anya-lánya közti ördögi kört: az anya is volt egyszer (a) lány és a lány

³⁷ A *kollektív alkotás* fogalmához lásd ADORJÁNI Panna és KRICSFALUSI Beatrix, „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”, *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6.

is lesz egyszer (az) any(j)a. Az előadás további fejezetei ezt a viszonyt vizsgálják meg közelebbről, hol a lányok, hol az anyák oldaláról.

A jelenetek szinte mindegyike többszólamú, azaz tartalmaz valamiféle véleménykülönbséget: szimultán figyelhetünk meg például három különböző vallomást és reakciót a tinédzserkori teherbeesés kapcsán, egy másik szkeccsben pedig ugyanarról a témáról halljuk beszélgetni az anya- és a lánycsoportot. Az előadás tehát a közösségi színházhoz hasonlóan nem egyetlen hangot („igazságot”) közvetít, hanem igyekszik minél több véleményt, nézőpontot megszólaltatni, annak érdekében (is), hogy minél több néző tudjon hozzá kapcsolódni. További példa még erre a résztvevők személyes hangvételű levele az anyukájuknak, melyek az előadás egy-egy pontján kerülnek felolvasásra: az alkotók őszintén vallanak az érzéseikről az anyukájukkal kapcsolatban és nyíltan fogalmaznak meg kritikát vagy intéznek kérést feléjük. A levelek sokszínűsége garantálja, hogy a nézők közül mindenki találjon olyat, amihez tud kötődni; az írások nyílt és szeretetteljes hangvétele pedig azt biztosítja, hogy meg is érintse a közönséget.

A jeleneteket laza történeti füzér köti össze: a teljes örületől, a tökéletes szülőség abszurd licitháborújától és a kínos anyák napi műsortól haladunk az egyre „józanabb” és húsbavágóbb történések, az eltitkolt buli, a tinédzserkori szex, a leányanyaság, a felelősségvállalás felé. A színészi játék szépen követi ezt az ívet: a résztvevők felszabadultan lubickolnak kezdeti abszurd, karikírozott szerepeikben, majd szólalnak meg saját, olykor elakadó, civil hangjukon a levelek felolvasásakor, az utolsó jelenetben pedig kiemelkedő a két diákszínjátészó sallangmentes és természetes színészi játéka.

Az anyaság, az anyává válás az utóbbi években felkapott témája lett a független színházi előadásoknak (ld. *Burok, Anya-e vagy?, Anya születik*), még színházi fesztivál (*Anyá-*

csak1, CSET) is szerveződött köré. Ezekhez képest az *Anyád napja* újdonsága az, hogy az anyák legnagyobb kritikussai, a tizenéves lányok közös gondolkodását látjuk viszont a színpadon. Kollektív alkotásuk fiatalos nyerssége, őszintesége és személyessége pedig garantáltan megszólítja, megérinti a nézőjét.³⁸

Az *Anyád napja* a nézőt a közösségi színház élményével ajándékozza meg, ugyanolyan értékessel, mint a hivatásos színházak (pl. MU, Örkény Színház) hasonló előadásai. A közösségi színházként értelmezett diákszínjátészás fel tudja venni a versenyt a profi színházakkal, hiszen ebben az esetben az előadás nem a kiforrott színészi játéktól, a zseniális rendezői koncepciótól vagy a lélegzetelállító látványtól lesz izgalmas a néző számára, hanem a résztvevők hiteles megszólalásától, a közös együttléttől és gondolkozástól. A diákszínjátészás a közösségi színház felől értelmezve tehát a részvételi színházi kánon meghatározó részévé tud válni.

Bibliográfia

- ADORJANI Panna és KRICSFALUSI Beatrix. „Kollektív alkotás: módszer és/vagy politika?”. *Színház* 53, 3. sz. (2020): 2–6.
- BOEHM, Amnon és Esther BOEHM. „A közösségi színház mint az empowerment eszköze a szociális munkában”. Fordította PANKER Gergő. In *Együttműködés és felelősségvállalás tanulása a szociális és közösségi munkában*, szerkesztette BUDAI István és NÁRAI Márta, 59–79. Győr: Széchenyi István Egyetem, 2012.
- DEBRECZENI Tibor. *Történet pedig: Egy Corvini téri népművelő a puha diktatúrában (1966–1989)*. Budapest: Magánkiadás, 2012.

³⁸ Az előadás végül elnyerte a VI. Országos Diákszínjátészó Fesztivál „Legjobb előadásáért” járó díját is.

- DEMETER Júlia. „Az iskoladrámák tudósa 85 éves”. Hozzáférés: 2024.08.11.
https://www.tani-tani.info/az_iskoladramak_tudosa.
- FEKETE Anikó. *Generációk diákszínháza*. Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2018.
- FEKETE Anikó. *Generációk diákszínháza II*. Budapest: Aktivitás Alapítvány, 2020.
- GOLDEN Dániel és PAP Gábor. „A színháték helye a drámapedagógia és a köznevelés rendszerében”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 199–213. Budapest: Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 2016.
- HORVÁTH Kata és OBLATH Márton. *A performatív módszer*. Budapest: Káva–Anblokk–Parforum, 2015.
- JÁSZAY Tamás, szerk. „Független maraton: Kerekasztal-beszélgetés a független színház és tánc történetéről és jelenéről”. In *Thealter30(+1) színháztudományi konferencia*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 261–291. Szeged: SZTE BTK Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszék–MASZK Egyesület, 2022.
- KAPOSÍ László. „Egy hajóban utaztunk, ahol senki se akarta kitépni a kormányt a másik kezéből”. In *ODE 30 – A hazai diákszínháztársaság harminc éve*, szerkesztette JÁSZAY Tamás, 10–17. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, 2019.
- NÁRAY István. „Színház és diákszínháztársaság – vázlatos történelmi visszatekintés”. In *Dráma – Pedagógia – Színház – Nevelés: Szöveggyűjtemény középhaladóknak*, szerkesztette ECK Júlia, KAPOSÍ József és TRENCSENYI László, 217–222. Budapest: Oktatókutató és Fejlesztő Intézet, 2016.
- NEELANDS, Jonathan. *Making Sense of Drama: A Guide to Classroom Practice*. London: Heinemann, 1984.
- SZABÓ Veronika. „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”. In *Akadályverseny: Szabadság-projekt az iskolában*, szerkesztette HORVÁTH Kata, 45–66. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2010.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „A bizony(talan)ság ábrándja: kánonképződés a posztmodern korban”. *Literatura* 18, 2. sz. (1992): 119–133.
- TAKÁCS Gábor, GYÉVI-BÍRÓ Eszter, LÁPOSÍ Terka, LIPTÁK Ildikó és SZÜCS Mónika. „Színházi nevelési / SZÍNHÁZPEDAGÓGIAI programokhoz kapcsolódó fogalmak glosszárja”. In *Színházi nevelési és színházipedagógiai kézikönyv*, szerkesztette CZIBOLY Ádám, 146–166. Budapest: InSite Drama, 2017.

„Mert ezer év előtted anyyi, mint a tegnapi nap, amely elmúlt.”

SZÉKELY ROZÁLIA

KÁRPÁTI Péter. *Térkép a túlvilágról*. Budapest: Selinunte Kiadó, 2023. 436 p.

Kárpáti Péter *Térkép a túlvilágról* című kötete 2023-ban jelent meg a Selinunte kiadónál, amely rendszeresen gondozza a szerző munkáit. 2018-ban kiadták „Kárpáti Péter és barátai” szerzőségében a *Színház az orrod hegyén* című drámakötetet,¹ amely improvizációs technikával készült darabokat gyűjt össze, és *Az álom féltestvére* (a Tünet Együttessel), a *Dongó* (a k2-vel), az *1089 (színház az orrod hegyén)* (az SZFE Zsótér–Börcsök osztályával), a *Kéksziget* (a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulattal), a *Hungari* (a HOPP arttal) és a *H L H T TL NS G* (Georgita Máté Dezső és Varga Zsófia darabja, a FAQ Társulattal) című színdarabokat tartalmazza, az Olvasópróba sorozat *Menni vagy maradni? Mai magyar színdarabok* című kötet² pedig az *Ultonia* és a *Moszkva–Peking transzszimfónia* című Kárpáti-darabokat. A kiadó *Kortárs színházi alkotók* sorozatában megjelent *Színházíró* című könyv pedig a szerző szakmai életútját és színdarabjainak világát és működését vizsgálja előadásainak tükrében.³

A *Térkép a túlvilágról* borítóját Veronika Keresztesová tervezte, aki a szerző több színházi előadásának látványtervezője, így jártas

a szövegvilágában. A kék árnyalataival játszó maszatos kozmosz tágas horizontot nyit, amelyben biztonságos és telített a végtelen űr, amelyet sejtet. Két fekete csomó lebeg benne, melyek bár nem teljesen kapcsolódnak egymáshoz, mégis érezhetően egy magból fakadnak. Ebben a vizuális univerzumban ugyanúgy el lehet merülni, mint az inspirációs forrásul szolgáló szövegekben. A kötet egy önéletrajzi esszéregényt tartalmaz *Térkép a túlvilágról* címmel, hat párbeszédesszín-darabot (*Tótféri, Negyedik kapu, A szerelem megszállott rabjának története, Végső leszámolás doktor Quartzcal, A pitbull cselekedetei, Szaturnusz gyűrűje*), továbbá a *Díszelőadás* című, monológ formátumban megírt kisregény színpadra adaptált, rövidített változatát, és egy esszéválogatást, a *Túlvilágon túl* címmel. Noha a címadó szöveg műfaja nem dráma, hanem esszéregény, egyik fejezetéből színházi előadás készült, tehát ez is színházi szöveggé vált. Az előbemutatóját 2024. május 18-19-én tartották a Trafóban,⁴ a bemutató pedig 2024. július 27-én volt a Theal-teren.⁵

A címadó *Térkép a túlvilágról* szöveg az önéletrajzi esszéregény műfaji megjelölést viseli, ugyanakkor a szerzőről a gyerekkori történeteinek kívül keveset tudunk meg. Az írás folyamatával egyidejű családi események

¹ KÁRPÁTI Péter és barátai, *Színház az orrod hegyén* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2018).

² SZÜCS Mónika, szerk., *Menni vagy maradni: Olvasópróba 4*, kiad. SÁNDOR L. István (Budapest: Selinunte Kiadó, 2018).

³ SZÜCS Mónika és SÁNDOR L. István, szerk., *Színházíró: Kárpáti Péter pályaképe* (Budapest: Selinunte Kiadó, 2023).

⁴ A *Térkép a túlvilágról* előbemutatója:

<https://archivum.trafo.hu/performances/terkep-a-tulvilagrol-elobemutato> (2024.06.28.)

⁵ Kárpáti Péter: *Térkép a túlvilágról* – személyes színház. (A Trafó Kortárs Művészetek Háza, a FÜGE produkció és a MASZK Egyesület produkciója.) Bemutató: 2024. július 27., Thealter fesztivál, Régi Zsinagóga, Szeged.

említés szintjén szerepelnek a szövegben, és a közvetlen, tegeződő kiszólások, kacskaringós mellékszálak rendszerint hatásosan el is terelik róluk a figyelmet. Az önéletrajziság itt csali, dramaturgiai mesterterv része. Inkább szakmai önéletrajz ez, amelyben a próza- és drámaírói identitás boncolásán keresztül beszél Kárpáti egy apróságáról, az életről.

A szerző-elbeszélő nagyapja a nyolcvanas éveiben egy betegség folyamán kiszáradás közeli állapotba került, családja pedig úgy tudta naponta több órán keresztül itatni őt, hogy meséltették, ezáltal elterelték figyelmét az életmentő akcióról. Így lett az elbeszélő életében a mesélés gesztusa egyenlő az életben maradással. Gyógyulása alatt a nagyapa mesélt gyermekkorában eltűnt édesapjáról is, Bíró Móricról, és az egész regényt átszővi a nyomozás a szerző dédapja után. Az ő hiányzó történetével támasztja alá a szöveget átható, olykor céltalannak tűnő, de minden esetben lenyűgöző nyelvezetű és ötletes mellékutakat.

A regény történetfoszlányai olyan szövegeket, drámatöréseket, motívumokat tartalmaznak, amelyekből Kárpáti komplett színdarabokat is írt (pl. *Ultonia, Negyedik kapu, Tótféri*), illetve a kötet végi esszék gondolatvilágához tartoznak. Használ naplórészleteket az írás folyamatáról, amelyekben egész ötletthalmazt tesz a szöveg részévé azzal kapcsolatban, hogy merre vigye tovább a történetet. Az *Ultonia* hajón Amerikába menekülő Bíró Móric csak pillanatokra bukkan fel, nála több szerepet kap viszont Tonelli Sándor író, aki álruhában utazik a fedélzeten, hogy rögzítse a kivándorlók történeteit, nyelvezetét. Felvillan a gondolat, hogy a szerző-elbeszélő Tonellin keresztül az értelmiségi létről is írhatna, de elveti ezt, mivel állítása szerint túl közel van hozzá. Ezért írja meg inkább a hajót. Felvállaltan kerüli meg eredeti szándékát, a dédapa történetének elmondását, színházeszményének az *Ultonia* töredékes, mesélős világát jelöli ki. Az olvasó tudja, hogy a szerző aktív színházcsináló, ezért a

színházi munkásságával kapcsolatos reflexiói a gyerekkori történetekhez és az önreflexiókhoz hasonlóan hihető élettörténeti adalékként hatnak. Miközben ekkor már Tonelli kapcsán azt is tudjuk, hogy ami valóban közel áll hozzá, arról nem ír. Az egyértelmű fikció és az önéletrajziság között feszültség keletkezik, mely egyfajta várakozást generál. Szórakoztatóan vérre menő roadmovie: menekülés az önéletrajziság előtt. A szöveg mellett, hogy sikeresen kísérletező próza, színházi is annyiban, hogy megszólítja az olvasót, a közönségnek beszél, és színdarab-töréseket is tartalmaz.

Az elbeszélő kritikát fogalmaz meg a népmesegyűjtő Benedek Elekkel kapcsolatban, és szembeállítja vele a szintén népmesegyűjtő Kálmány Lajos munkásságát. (A felelős népköltészet, népmesegyűjtés gondolköre a kötet végi esszéknek is sarkalatos pontja.) Míg Benedek Elek egyfajta erkölcsi, világnézeti esztétizáláson szűrte át és hagyta örökül az általa gyűjtött történeteket, Kálmány Lajos jellemzően meghagyta őket eredeti formájukban.⁶ A szöveg egészében el-

⁶ „Mindenkinek azt hiszi, hogy horromeséik csak a németeknek vannak, hát nem. Csak hogy nálunk egy vaskalapos tudósemler ízlése volt meghatározó. Benedek Elek szakmaiságát már a saját kortársai közül is sokan megkérdőjelezték, azt az elvét, hogy a paraszti kultúrából csak azt szabad kiszemezgetni, ami eléggé ízléses és (az ő szavával) *csinos*, és lenyeste róla az élőbeszéd *szószátyár szemetét*, és megalkotta a maga üveg-golyóhoz hasonlóan tágas és üres univerzumát. Nagyon jellemző rá az a szigorú kritika, amit minden idők legzseniálisabb magyar gyűjtője, Kálmány Lajos kötetéről írt: »Túl-ságba viszi a lelkiimereteskedést: mit hogyan kap, úgy ad tovább, minden kritika nélkül. – Most jön a fő intelm: – *Jót vagy semmit!* Újabb időkben a gyűjtők jó része ama hibás fölfogásnak hódol, mely szerint be kell mutatni a népet minden oldaláról. Halomra

szórva a szerző rendszeresen megfogalmazza a fenntartásait a tudományos, értelmező gondolkodásmóddal szemben – az olvasónak sokat segít, amikor legalább annyira alátámasztja feltevéseit, ahogy például Benedek és Kálmány esetében teszi ezt. Az esszéregény műfajából kifolyólag elfogadható az a szerzői pozíció, amely nem tartja feladatának a bizonyítást, viszont jóleső, amikor mégis megteszi, olyannyira fontos kérdésekre világít rá. Az egész kötet tükrében Kárpáti színdarabjai a kézzelfogható példái annak, mennyire érvényes és izgalmas az a mód, ahogyan a szerző viszonyul az említett mesegyűjtők munkásságának tárgyához. A népmesegyűjtők ugyan hozzáférhetnek a középkorban kiirtott népi, mágikus kultúra le nyomataihoz és maradványaihoz, viszont nem mindegy, hogyan rögzítik ezeket, és hogyan hagyják az utókorra: hogyan kanonizálódik az egyetemes mondakincs, azon belül is a magyar. Az, hogy Kárpáti a kutatásain keresztül felfedezte ezeket az eltéréseket a gyűjtői attitűdökben, és leírja a tapasztalatait, jelentősen több, mint művészi tett. Az ilyen jellegű filológiai kitérők ugyanolyan mélyrehatóak, mint egy-egy emlékezetes karakter sorsa, például az Ultonián utazó Lengyel-néé, aki a fedélzeten tudja meg, hogy az Ame-

gyűjt értékest és értéktelent» Kálmány Lajos elegánsan válaszolt. Fantasztikusan érdekesen, szellemi archeológusként feltárta, hogy a finnugor ősvallásban a daru a tűzisten madara. Majd megjegyzi, hogy ehhez olyan mesetöredékek adtak támpontot, melyeket »a *Jót vagy semmit*-féle szabály szerint tilos lett volna közlenem.« Kálmány Lajos észrevette, hogy a legtöbbször épp az érthetetlen zagyvaságnak tűnő narratívák a legértékesebbek, mert a szakadások titkos átjárót nyitnak az emlékezet mélyére temetett, kereszténység előtti hitvilág felé.” KÁRPÁTI Péter, *Térkép a túlvilágról: A drámaíró regénye és válogatott színdarabjai*. szerk. Szűcs Mónika (Budapest: Selinunte Kiadó, 2023), 74.

rikában élő és dolgozó családja bányarobbanás áldozata lett. Vagy amilyen Kálmány Lajos alakja.

A szerző–elbeszélő folyamatos harcban áll önmagával, mint íróval és az értelmező „tudománnyal” (pl. a népköltészetet leegyszerűsítő gyűjtői attitűddel), ami részben analóg azzal, hogy nem tudja megírni a dédapja történetét, mivel nincs birtokában kellő mennyiségű információnak, így egy leleményes fináléval zár, miszerint nőnek öltözve, Jászai Mari mellett autókázva szökött Pestre Bergl Mór, azaz Bíró Móric. Ahhoz, hogy el lehessen fogadni a *Bizánc* bemutatójára igyekvő Jászait megoldásként, végig kellett követni az elbeszélő évtizedeken átívelő, múltfeltáró akcióját. Az írás, az élet, az emlékezés, a történetírás, a családi szálak folyamatosan széttartanak, majd újra egyesülnek, és ez a dinamika végül acélerős kohézióknak bizonyul. Az esszéregény azt a filozófiát vallja, hogy a felrajzolt problematikából nincs valódi kiút, csak a semmibe tartó menekülőutak szövevénye, melyek a mesékhez és a színházhoz vezetnek. A szerző–elbeszélő számára képtelenség értelmezni, lineáris történetet írni, ismeretlen múltat kitalált valóságtöredékekkel feltölteni. Az egyetlen, amit tehet, hogy elengedi az értelmezői késztetéseket és elfogadja, hogy a valóság egyenlő a mesével. Az írói és emberi – rendszerint zsákutcába torkolló – útkeresés, a családtörténetírás töredékessége nem uralkodik el a szövegen, hanem visszafogott említései mentén erősíti a sztorit. Az el nem mondott történet és a sok összehordott kulturális, önéletrajzi és fikciós történetmorzsa adja ki az egy igaz történetet, amit máshogy nem is lehetett volna elmondani.

Színdarabok

A *Díszelőadás*⁷ eredeti kiadása a Liget Műhely gondozásában jelent meg 1996-ban.⁸ A szöveg a MEK-en is olvasható,⁹ továbbá része a *Kivándorló zsebkönyve* című kötetnek.¹⁰ Jelen verziót a szerző saját rendezéséhez dolgozta át, nagyjából egyharmadára rövidítve az eredeti szöveget. A veszettség gyógyításával megbízott Hőgyes Endre gazdag, játékosan stilizált nyelvezetű monológját tartja a *Térkép a túlvilágról* elbeszélője a legkomo-lyabb szövegének.¹¹

A *Tótféri*¹² olvasmányának is kitűnő, Julika és a címszereplő szívszorító kapcsolata emlékezetes. A fiú már a születése előtti pillanatokban háborúba vonulásról álmodozik, a lány pedig addig aggódik, amíg jól megszületik helyette. A hunglish¹³ és tájnyelvet keverő szöveg humora frenetikus, igazán pi-

⁷ KÁRPÁTI Péter: *Díszelőadás*, rend. KÁRPÁTI Péter, Titkos Társulat–Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2018.

⁸ KÁRPÁTI Péter, *Díszelőadás: a bosnyákok gyógyítása avagy A kísérleti kórtani bűvárkodás haladása hazánkban* (Budapest: Liget Műhely, 1996).

⁹ <https://mek.oszk.hu/22000/22019> (2024.06.28.)

¹⁰ KÁRPÁTI Péter, *A kivándorló zsebkönyve* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004).

¹¹ Az esszéregény elbeszélője rendszeresen reflektál a szerző Kárpáti Péter szövegeire, ezáltal is erősítve az önéletrajzi olvasatot.

¹² *Tótféri*. Rend. Kárpáti Péter, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2017.

¹³ Hunglish: angol és magyar eredetű kevert nyelv, pl.: nösszeri, córájt, bemuffolunk ehhez a misziszkehöz. A Tonelli Sándor kötetét is forrásul jelölő *Egy szívvel két hazában* tartalmaz hunglish szótárt. Tonelli Kárpátinak is fontos forrása, ihletője. Albert TEZLA, szerk., vál., *„Egy szívvel két hazában”: Az amerikai magyarok 1895–1920* (Budapest: Corvina Kiadó, 2005), 422–430.

kánssá viszont az teszi, hogy a parádés duó, Szempétör és Uram Teremtőm szájából halljuk a kifejezéseket. „Hisz mindönki tudja, hogy a tetűt a Pétör teremtette. Igaz, bodi? Ne godehellez, mert hallom.”¹⁴ Hatalmas kincs ez a szöveg, egyszerre őrzi meg a népköltészet világát, és teszi azt maivá a nyelvi leleményeivel (szolárijom), a humorával.

A korábban *Nick Carter* címen futott *Végző leszámolás Doktor Quartzcal* (játék)¹⁵ szerelmi szerepjáték, melyben kissé zavarba ejtő, hogy az utolsó oldalig felnőtt szereplőnek hat Zaroni, Quartz és Carter alakja, pusztán a legvégén olvasható néhány utalás, amelyből kiderül, hogy gyerekekről volt szó. A sűrűn váltakozó, izgalmas és leleményes mikro-játékok nélkülözik a karakterek közötti mélyebb kapcsolatot, ennél fogva igencsak talányos a darab célja.

A *Negyedik kapu*¹⁶ című darabban haszid zsidó mitológiai elemeket ironikus szituációkban jár körbe a szerző, a szent élet kontra csajozás és a messiásvárás motívumai viszatérő elemei a szövegnek. A darab hangulata magával ragadó, egyértelmű, hogy a mesélés aktusa a lényeg, így jót tesz neki a látzólagos céltalanság, mellyel szórakoztató belső körök, történetzilánkok születnek, lámpások egy végtelen, mégis biztonságos barlangban.

A *szerelem megszállott rabjának története, avagy mit tett Umáma Átikával?*¹⁷ című szöveg *Az Ezeregyéjszaka meséit* használja fel,

¹⁴ KÁRPÁTI Péter, *Térkép a túlvilágról: A drámaíró regénye és válogatott színdarabjai*, szerk. SZÜCS MÓNICA (Budapest: Selinunte Kiadó, 2023), 190.

¹⁵ KÁRPÁTI Péter: *Nick Carter*, rend. KÁRPÁTI Péter, Titkos Társulat, 2011.

¹⁶ KÁRPÁTI Péter: *Negyedik kapu*, rend. KÁRPÁTI Péter, Gólem Színház–Titkos Társulat–FÜGE Produkció, 2014.

¹⁷ KÁRPÁTI Péter: *A szerelem megszállott rabjának története*, rend. KÁRPÁTI Péter, Jurányi Produkciós Közösségi Inkubátorház, 2013.

első kiadásakor *Első éjszaka, avagy utolsó címet* viselte.¹⁸ Seherezádé a túlélése érdekében mesél a Királynak, nem fejezi be a történeteket, a hallgatósága alig bírja kivárni a másnapot a folytatásért, így telik el a közös negyven évük. A darab olvastatja magát, formailag történet a történetben, a mesék karakterei is mesélnek egymásnak. A helyzetek, figurák, nyelvi fordulatok bájos, néhol nyers, néhol kifinomult humorral beszélnek a dráma velejéről, mely igazán a legvégén bomlik ki. A szereplők a harag–vágy horizontját népesítik be. Mivel szinte mindenki történetmondáson keresztül szól a másikhoz, a személyközi kapcsolatok jellemzően nem mélyülnek el. Mégis, Seherezádé és a Király kettőse markánsan és érzékletesen jeleníti meg a teljes életre szóló szerelmi kapcsolatot.

Kárpáti színpadra szánt szövegei közül *A pitbull cselekedetei* és a *Szturnusz gyűrűje* nyelvezetében jelentősen eltér az előzőektől, illetve a monológformájú *Díszelőadástól*. *A pitbull cselekedeteinek*¹⁹ szövegvilágát kimondatlanságok, töredékesség, stilizált hétköznapi beszéd jellemzi. Speciális szimbólumok jelzik a főbb karaktereket: ♀ Endzsit, ♂ a férjét, akiről később kiderül, hogy valójában másnak a férje, ♀ a névtelen prófétát, ☉ Zsuzsát, a valódi feleséget. A többi szerep viszont az ősbemutató előadásaiban játszó színészek keresztnéveinek kezdőbetűje: N, mint Natasa (Stork) és M, mint Martin (Boross). A szereplők útjai végzetesen keresztezik egymást, ♂, a férj van a középpontban, önmaga alteregójaként tapasztalja meg életének két alternatíváját, s nem derül ki a végére sem, hogy melyik a valódi. Légüres térben lebeg két nő között.

¹⁸ KÁRPÁTI Péter, *A kívándorló zsebkönyve* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2004).

¹⁹ KÁRPÁTI Péter: *A Pitbull cselekedetei*, rend. KÁRPÁTI Péter, Trafó Kortárs Művészetek Háza, 2011.

*A Szturnusz gyűrűje*²⁰ az Örkény Színház színészeinek improvizációiból készült. Nyelvi töredékességében, a tömondatok használatában hasonló *A pitbull cselekedetei*hez, és ez a darab is tartalmaz szerepjátékot, mint a *Végső leszámolás Doktor Quartzcal*. Az elején kifejezetten izgalmas, ahogy a szereplők elmesélik autóbaleseteiket és egy ideig nem lehet eldönteni, hogy önmaguk másai-e, élők-e vagy holtak. Zsolt és Betti gyereket várnak, Annamari (végül is ő az egyetlen halott) Zsolt exé, közös múltjukban sikeres zenekaruk volt, Zsolt haverjai tejfakasztó bulit szerveznek, és megviccelik barátjukat azzal, hogy akkor született meg a gyereke, amikor ő (kamionosként) az autópályán vesztegelt, Zsoltnak pedig van egy 25 éves fia, akit most ismert meg. A darab hatásmechanizmusában a *Szerelem megszállott rabjának történetét* követi abból a szempontból, hogy a szilánkos „szerepívek” miatt nem tudjuk hova tartunk, a történet a legeslegvégén mélyül el igazán egy-egy kapcsolatban, és azon keresztül egyéni sorsban. Itt például a szülészélményétől és látványától korábban irtózó leendő apuka a darab végére oda jut, hogy kivesz egy hónap szabadságot, hogy a párja mellett lehessen a gyerekük születése körüli időszakban.

A túlvilágon túl – öt esszé

A Túlvilágon túl összegzi és kibontja az esszéregényben is tematizált kérdések egy részét. Számba veszi azokat a problémákat, amelyek nyomán a népköltészet, a mesei emlékek torzulnak, a mesemondás gyakorlata elvész. A szerző szerint ezáltal sekélyesedik a világunk, a konklúziók, értelmezések leszűkítik a mítoszok, mesék jelentéstartományát, világát. Ebben nehéz lenne nem igazat adni neki.

²⁰ KÁRPÁTI Péter: *Szturnusz gyűrűje*, rend. KÁRPÁTI Péter, Örkény István Színház, 2023.

A *Merre van a túlvilág?* című esszé a túlvilág, szülés, születés, terhesség motívumaival és a hozzájuk kapcsolódó mesékkel foglalkozik. Kifejti a hazugságmese fogalmát: amikor a mítosz ismeretének hiányában valaki erősen torzítva adja tovább a történetet. Például az eprésző malom, amit végigkerget a fiú a világon, hogy megőrölhesse a búzáját.²¹ Az *Angyalbárányok* esszé teremtésmítoszokkal, Lucifer és a bibliai Évát megrontó Sámáél összemosásával, a népi Krisztus és Szempétör (a *Tótféri* frenetikus párosa) alakjaival foglalkozik. Kifejti, hogy azért is nehéz (és értelmetlen) megfejteni a népmeséket, mert több nemzetű gyökereik vannak, továbbá bibliai történetek, illetve alakok keverednek bennük. A *beszélő koponya* című esszében utánajár, hogyan jött létre a címadó hiedelemmondából Don Juan mítosza. Az eredeti hiedelemmonda főszereplőjét a sevillai Don Juan Tenorióra cserélték a történetmondók, majd a nőcsábász alakjával terjedt el egész Európában. „A Don Juan-figura és az eredeti hiedelem fúziójából egy bikaerős mutáns keletkezett. Ötven évvel később már Olaszországot is megfertőzte a commedia dell’arte nevű platformon kereszt-

²¹ „Van ennek a mesének egy ritka változata, amelyben nem malomba küldik a gyereket, hanem erdőbe kell beosonnia, óriások országába, hogy ellopja a tüzet. Borzongva ismerjük fel a tájban a halottak birodalmát. Elég valószínű, hogy ez az őstípus. Szinte látom magam előtt azt a nagyszájú, fogatlan bambát, ahogy kitalálja: *a malom elment eprészni!* Röhög az egész kocsmá, ő büszkén heherézik, egy poénért az anyját is eladná, nemhogy a túlvilágot. És akik hallották, már így mesélik tovább. És alig telik el száz év, az *eprésző malom* mutáns kiszorítja az óriások birodalmát.” KÁRPÁTI Péter, *Térkép a túlvilágról: A drámaíró regénye és válogatott színdarabjai*, szerk. Szűcs Mónika (Budapest: Seliunte Kiadó, 2023), 414.

tül.”²² Különösen izgalmas, ahogyan az esszé a mesék vándorlását, transzformációját levezeti. *Elmélkedő Konrád* legendájának eredeti verzióját egy 1963-ban Somogyba deportált bukovinai paraszttól gyűjtötte Bosnyák Sándor „szinte XI. századi érintetlenségében”.²³ A szerzetes követi a kismadár énekét, és egy órán keresztül hallgatja a fa alatt. Mire visszamegy a monostorba, az ismeretlen jövővel találja szemben magát, kiderül, hogy valójában háromszáz év telt el. A *nagykállói botrány* legendájában Illés próféta katonatiszt, a Messiás pedig nő képében jelent meg a nagykállói rabbi Széder estjén, hogy áldást kérjenek a frigyükre. „Groteszk kövülete egy halott legendának”²⁴ – írja Kárpáti, hiszen a női Messiás nem fér össze a zsidó gondolkodással, és az sem, hogy a két alak házasságra lépése hozná el a megváltást.

Kárpáti arra hívja fel a figyelmet az esszéekben és az esszéregényben, hogy az ősmítoszok és vallási mitológiák, a mondakincsünk a cenzúraként működő gyűjtés során és az értelmezéseken keresztül, illetve a hazugságmések által vagy teljesen elvesznek, vagy legalábbis jelentősen csorbulnak. A *Tótféri* és a *Negyedik kapu* például – a teljesség igénye nélkül – meggyőző eredményei annak, hogy milyen minőség születik, ha értő és felelős kezekbe kerülnek ezek a legendák, történetek. A szerző úgy teszi kortárssá a mítoszokat nyelvi leleményeivel és elmélyült figyelmével, hogy elkerüli a mesterként modernizálást. A népköltészetünk életben tartása nemzeti érdek, de nem mindegy, hogyan nyúlunk hozzá. Ki vitatkozna azzal, hogy a kutatott témával szembeni teljeskörű alázat és kíváncsiság létfontosságú összetevői a tudományos munkának? Az értelmezői attitűd, a gyűjteményképzés és kategorizálás rendszeres kritikája akkor kerül közel az olvasóhoz, amikor a szerző részletező, konk-

²² Uo., 424.

²³ Uo., 427.

²⁴ Uo., 433.

rét példát hoz rá (Benedek Elek kontra Kálmány Lajos). Ugyanez például a *Piroska és a farkas* mese kapcsán kevésbé meggyőző.²⁵ Igaz, a műfajválasztás okán (esszéregény és esszé) az állításokat bizonyító magyarázatok hiányát nemigen lehet felróni. Az esszéregény végeredményben fikciós szöveg, melynek tartalma viszont túlmutat önmagán. Az esszé műfaja szintén szabad szellemű alkotás. Ahogy Adorno írja: „Értelmezései nélkülözlik a filológiai igazolást és megfontolást.”²⁶

²⁵ „Igen, ez ugyanaz a mesetípus, mint a *Piroska és a farkas*. Ebből is láthatod, hogy nem az a lényeg, hogy Piroska miért kapott piros sipkát a nagytól és megjött-e a menstruációja. Ennek a mesének a csontváza ez a *kérdezz-felelek* a végén: a három kérdés, a három válasz és a csattanó. Ehhez képest mellékes, hogy éppen ki akarja felfalni a kislányt, a lompos farkas, a sárgalábú halál vagy más. A lényeg, hogy tátsd ki a szádat, kigúvadjanak a szemeid, és ráüvölsz a reszkető kisgyerekekre: ham, bekaplak!” Uo., 96.

²⁶ „Az esszé azonban nem tűri, hogy feladatát előírják. Ahelyett, hogy tudományos eredményt produkálna, vagy művészi alkotást hozna létre, törekvései azt a gyermeki kedélyt tükrözik, amely habozás nélkül tűzbe tud jönni olyan dolgoktól, melyeket mások megalkottak. Arra reflektál, amit szeret, és amit gyűlöl, ahelyett, hogy a szellemet a háttalan munkamorál modelljének megfelelően a semmiből való teremtként képzelne el. Az öröm és a játék lényeges számára. Nem Ádámnál és Évánál kezd, hanem annál, amiről beszélni akar; elmondja, ami abból számára feltárul, és ott hagyja abba, ahol úgy érzi, a végére ért, nem pedig ott, ahol már nincs mit mondania: így tehát a haszontalanságok közé számít. Fogalmait nem egyetlen alapelvből kiindulva alkotja meg és nem is kerekíti le egyetlen végső elvvé. Értelmezései nélkülözlik a filológiai igazolást és megfontolást, elvi értelemben *túlértelmezések* – annak az éber értelemnek az automati-

Kárpáti ugyanakkor kutatásai során jóformán azt a munkát végzi el, amit egy elméleti kutatással foglalkozó szakember, csak éppen más formába önti a konklúzióit. A művészeti alkotások befogadásához és új kánonok kialakításához, megerősítéséhez az esetek többségében kevés önmagában az alkotás, szükséges hozzá annak az elemzése is. Csak ismételni tudom, milyen fontos a népi kultúra, a történetek ápolása. Önéletrajz, fikció, esszé ide vagy oda, nem hagy nyugodni az a gondolat, milyen csodálatos lenne, ha a megkezdett út nem érne véget a remek színdaraboknál és jelen kötetnél, hanem Kárpáti Péter kutatásaiból, mondafeldolgozásaiból – a színházi előadásokon túl – születne animációs sorozat, (felőtt)mesekönyvsorozat, bármi, amellyel még szélesebb körben, hosszútávon hozzáférhetővé válna a népköltészetünk ezen újrafelfedezése.

„Van egy közkeletű vélekedés, mely a népköltészetet szimbólumnyelvnek tekint. Ez bosszantó, bár van benne igazság. Csakhogy könnyen elfedi a lényegét, vagyis a részleteket. Hiszen a mi magyar mesénkben a táj nem olyan, mint a mongol alvilágban, nem olyanok a fák, a fű, a patak. Nem olyan – de akkor milyen? Valóban megnyitja a mese jelentéstartományát, ha tudjuk, hogy a túlviláglátomások mögött időben és térben elképzelhetetlenül távoli poklok képei vannak az emlékezet mélyére temetve. De ez csak kicsivel visz közelebb a mese megfejtéséhez. Itt ülök a betonszürke pesti alvilágban, és az ősi mongol alvilág csak alig pár cen-

kus verdiktje szerint, amelyet az ostobaság pribékként állít szolgálatába a szellem ellenében.” Theodor W. ADORNO, „Az esszé mint forma”, ford. HEGYESSY Mária, in Theodor W. ADORNO, *A művészet és a művészetek*, szerk. LÁNG Rózsa (Budapest: Helikon Kiadó, 1998), 29–47.

tivel esik távolabbra tőlem, mint azok a bárányok a réten és a rozoga deszka-híd.”²⁷

– írja Kárpáti az *Angyalbárányok* című esszében.

²⁷ KÁRPÁTI, *Térkép...*, 422.

Nyilvánosan a szamizdatvilágban. A 180-as csoport arcai

BÁNKI BERTA

Dargay Marcell. *A 180-as Csoport (1979–1990). Művek – Kontextus – Recepció. Budapest: Prae Kiadó, 2023. 320 p.*

Dargay Marcell könyve a 180-as Csoport tizenegy éves fennállásának és működésének történetét írja meg fókuszba állítva az együttes hangszeres-zeneszerző tagjainak alkotásait azok figyelmes, árnyalt elemzésével. A Csoport körül alakuló eddigi emlékezetes szerkezet szinte kizárólag a repetitív zenére, mint a Csoport által játszott fő stílusra koncentrál, azon belül is a repetitív stílus amerikai képviselőinek, Steve Reich, Philip Glass, Frederic Rzewski és Terry Riley műveinek magyarországi meghonosítását őrzi. Dargay könyve ennél szélesebb perspektívából tekint a 180-asok arculatára, és pontosan elhelyezi a Csoportban és a Csoportnak készült opuszokat a maguk zenei és tágabb művészi közegében egyaránt. A Csoport saját alkotásainak elemzése mellett Dargay a tagokat körülvevő zenei és a társművészetekkel ápoltszoros kapcsolati hálót is felépíti, ezáltal komplexebb olvasói és befogadói helyzetet teremt. Ez a kiterjedt kapcsolatrendszer, a 1980-as évek zenei életének eseményei, a második nyilvánosság szerkezetét is felvázolja.

A könyv felépítése

A tartalomjegyzék világos, könnyen áttekinthető és konzekvens, egyértelműen látszik, hogy Dargay rendre törekszik, repertóriumot akar adni a csoport munkáiból 1979-től 1990-ig. A hat nagy fejezet közül az elsőben ismerteti a Csoport megalakulásának hátterét és körülményeit, az együttes működését és fogadtatását, valamint áttekinti a

saját műveikből kiépült repertoárt. A huszonegy oldalnyi szöveg rengeteg információt, nevet, dátumot, zeneművet, együtteseket, kapcsolódásokat tartalmaz, melyek rendre visszatérnek az azt követő fejezetekben; az olvasás a nagy perspektívájú totálból indul, majd fokozatosan közelít a zeneművek elemzése felé, közben mindvégig megtartva a kitekintés mozzanatát.

A bevezető fejezetet további öt követi: Dargay alkotásaiokon keresztül rajzolja meg Márta István, Melis László, Soós András, Szemző Tibor és Faragó Béla művészi portréját. Huszonhárom elemzést olvashatunk, mindegyiket azonos felépítés szerint szerkesztve. A szerző elsőként a fellelhető források alapján rekonstruálja az adott mű bemutatásának körülményeit és az együttes repertoárjában betöltött szerepét: mikor, hol játszották először és a későbbiekben, készítették-e belőle lemez- vagy rádiófelvételt.¹ Második lépésben Dargay a kulturális háló helyezi a középpontba: megmutatja az inspirációs forrásokat, a zenei és zenén kívüli utalásrendszereket,² így rajzolja meg a szélesebb művészi hivatkozásrendszert, melyből többek között az is kirajzolódik, hogy a 180-as Csoport az államszocializmus utolsó évtizedében a teljes neoavantgárd kört maga köré szervezi: Hajas Tibor, Erdély Miklós és Jelles András megkerülhetetlen résztvevői és inspirációs forrásai a Csoport tagjainak.

A huszonhárom zenemű bemutatásának harmadik és egyben legnagyobb terjedelmű részét maguk a zenei elemzések teszik ki, ahogy Dargay írja a könyv előszavában:

¹ Uo., 11.

² Uo., 12.

„annak ellenére, hogy a történeti fel-
dolgozáshoz kellő minőségű és elegendő
forrás állt rendelkezésemre, inkább
magukra a kompozíciókra és azok mi-
nél alaposabb elemzésére koncentráltam
írásomban. Zeneszerzőként ezt a
feladatot testhezálóbbnak és inspira-
tívnak is éreztem.”³

Az elemzéseket olvasva egyszerre jelenik meg az olvasó előtt a mindig fókuszban maradó zenei mikroanalízis és a társművészeti makrovilágra való folyamatos reflexió. A könyv ideális olvasója tehát egy zeneileg képzett alkotó- vagy előadóművész vagy zenetudós, hiszen az írás Dargay DLA dolgozatának⁴ könyv formában kiadott változata. A műelemzés, mint a zenéről való gondolkodás egyik formája, nemcsak azért vonzó része a könyvnek, mert Dargay ezáltal erősíti a Csoport zenetörténeti pozícióját, hanem azért is, mert aláhúzza annak fontosságát, hogy gyakorló zenészek, aktív zeneszerzők is készítsenek zenei analízist.

A zenei elemzés során a szakmai nyelvhasználat elengedhetetlen, emiatt egy nem szakmabeli olvasónak talán az analízisek nehezebben befogadhatóak, viszont Dargay gondosan megválasztott elbeszélői pozíciója az elemzések során is megőrzi könnyed és gördülékeny írói stílusát; a tömény és absztrakt-zenei mondanivalót kottapéldákkal és faksimile-másolatokkal lazítja, magyarázza, illusztrálja. Összesen kilenc táblázatot (ebből egy kép a Csoport tagjait ábrázolja, a többi mind a zenei elemzések része) és 131 kottapéldát tartalmaz a könyv, valamint huszonöt

faksimilével gazdagítja a szerző a huszonhárom mű elemzését. Terjedelmüket és fontosságukat tekintve is a kottapéldák bírnak a legfontosabb magyarázó funkcióval. A kottakép mindig pontos, világos és könnyen átlátható, a többszólamú zenei anyagok ábrázolásánál a befogadás még egy plusz olvasatként szinte képzőművészeti esztétikával is bír. Olvasás közben gyakran kaptam magam azon, hogy úgy érzem, mintha egy festményt néznék, úgy követem a különböző sorokat, hangszereket, együtthangzásokat. Ebből a képszerű olvasási és kifejezőmódból kiindulva és inspirálódva én is készítettem egy ábrát a könyvben található személyekről, felvázoltam az általuk kirajzolt hálót.⁵ Bár Dargay könyvének fókusza a zenei analízisen van, a háttérben egy másik réteggént kirajzolódik ez a kulturális háló is, s a olvasása közben mindezt összerakhatja az olvasó.

A könyv felépítésének megfelelően készítettem el az ábrát, melyben a Csoport öt zeneszerzőtagját helyeztem a középpontba: Márta Istvánt, Melis Lászlót, Soós Andrást, Szemző Tibort és Faragó Bélát. Az együttes többi tagja a bal felső sarokban kapott helyet:⁶ Gőz László, Kálnai János, Körmendy Ferenc, Schnierer Klára, Simon Ferenc, Székely Kinga, Tihanyi Gellért, Tóth Tamás és Vörös D. László.⁷ Velük, vagyis a 180-as Csoporttal egy időben működő más zenei műhelyek, amelyek ugyancsak alternatív utakon jártak, fontos inspirációs forrásként szolgáltak a Csoport tagjainak.⁸ A Dobszay László és Szendrei Janka vezette *Schola Hungarica* gregorián kórusnak több 180-as tagja is volt, köztük Melis László, akinek zeneszerzőként a középkori zene megkerülhetetlen inspirációs forrást jelentett. A Kortárs Zenei Műhely Szabados György jazz-zongorista, zeneszer-

³ Uo., 11.

⁴ A témavezető Dalos Anna, a dolgozat a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori Iskolájában készült. A disszertáció ezen a linken olvasható:

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/dargay_marcell/disszertacio.pdf (hozzáférés: 2024.11.26.)

⁵ Lásd a recenzió végén.

⁶ DARGAY, A *180-as Csoport...*, 16. oldal ábra szerinti sorrendben.

⁷ Uo., 15–17.

⁸ Az ábrán a zöld keretben látható nevek.

ző irányítása alatt működött a Csoporthoz hasonló innovatív szellemben, amely főleg Szemző művészetére gyakorolt erőteljes hatást.⁹ A Csoport egyik legmeghatározóbb szellemi mintaképének¹⁰ az Új Zenei Stúdió¹¹ bizonyult; Sáry László, Jeney Zoltán, Eötvös Péter, Vidovszky László, Kocsis Zoltán, Wilhelm András és Dukay Barnabás a kortárs klasszikus zene megkerülhetetlen alakjai, művészetük az 1980-as években is kísérletező, innovatív. Az Új Zenei Stúdió annak ellenére lett a 180-as Csoport inspirációs forrása, hogy működési módjuk különbözött. Míg a Csoport állandó tagokkal rendelkező előadó-együttesként definiálta magát, akik alól egy idő után „kifutott a repertoár”,¹² az Új Zenei Stúdió inkább magukra a kompozíciókra koncentrált, fix tagság nélkül működő szellemi és zenei közösségként létezett.¹³ A két együttes tagjainak képzési háttere viszont fedi egymást, hiszen a klasszikus zenei képzést szinte kizárólag csak hivatalos, intézményes keretek között lehetett megszerezni.¹⁴ Így került az ábrára a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tanárképző Intézete és a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazztanszaka mint meghatározó oktatási és kapcsolatszerzési csomópontok.

⁹ DARGAY, *A 180-as Csoport...*, 166.

¹⁰ Uo., 17.

¹¹ Az Új Zenei Stúdió történetéről Szitha Tünde írta doktori disszertációját. Ezen a linken olvasható:

https://apps.lfze.hu/netfolder/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/szitha_tunde/disszertacio.pdf (hozzáférés: 2024. 05. 29).

¹² DARGAY, *A 180-as Csoport...*, 21. A 180-as csoport és az Új Zenei Stúdió repertoárja a kezdeti korszakban (1979–1983) mutatott átfordulásokat, lásd uo., 23, 285.

¹³ Uo., 21.

¹⁴ Legalábbis egy részét, lásd Melis hegedűtanári végzettségét, amelynek a zeneszerzői képzés nem volt része.

Dargay rávilágít a 180-as Csoport indulását körülvevő, egymásnak látszólag ellentmondó tényekre; a második nyilvánossággal való nyílt szimpatizálásra és emellett az akadémiai képzésben való – elkerülhetetlen – részvételre,¹⁵ valamint arra is, hogy a Csoport külföldi vendégszerepléseinek nemcsak művészi, hanem kulturális-földrajzi oka is volt:

„Vendégszerepléseik között olyan fesztiválok meghívásait találhatjuk, mint a *Festival d’Automne á Paris* (1982), a karlsruhei *European Minimal Music Festival* (1982) vagy a grazi *Musikprotokoll* (1985). Meg kell azonban jegyezni, hogy a 180-as Csoport külföldi recepciójában nagy jelentőséggel bírt, hogy a – nem mellékesen – különböző baloldali áramlatokkal aktív szellemi közösséget vállaló amerikai repetitív szerzők darabjait játszó együttes a vasfüggönyön túlról, izolált területről érkezett. Ezt a tényt a kritika gyakran hangoztatta, de egy interjúban maga Szemző Tibor is elismerte, hogy külföldi sikereik nem kis részben annak is köszönhetőek, hogy a fenti okokból kifolyólag »nagyon érdekesek, egzotikusak« voltak a nyugat-európai közönség számára.”¹⁶

A 180-as Csoportot körülvevő kiterjedt kulturális hálózat részben ennek a nyílt politikai-szellemi szerepvállalásnak a következménye, amelynek az országhatáron belül csak a második nyilvánosság adhatott helyet.¹⁷ Talán e nyílt szerepvállalásnak és a Csoport tagjainak tágasabb művészi mezsgyére kitekintő érdeklődése, globális inspirációkeresése is az oka annak, hogy a társművészetek leginnovatívabb formáihoz és a populáris szférához egyaránt tudtak kapcsolódni. A korabeli kritikák éles bírálatait és látszólag

¹⁵ Uo., 18.

¹⁶ Uo., 18.

¹⁷ Hans Knoll, Beke László 229–233.

dicsérő megnyilvánulásait Dargay a könyv egészén következetesen végigvezeti. Az ábrán feltüntettem azokat a zenetudósokat, akik foglalkoztak a 180-as Csoporttal és feltűnnek a könyvben, akár kortárs zenekritikák írói, akár későbbi tanulmányok megjelentetői; Grabócz Márta, Dalos Anna, Szőnyei Tamás, Kovács Sándor, Hajnóczy Csaba, Kroó György és Földes Imre. Petrovics Emil zeneszerzőként talán kakuktkojás a sorban, de az Új Zenei Stúdió ellenében megfogalmazott, a 180-as Csoporttal látszólag szimpatizáló írása megkerülhetetlen történeti forrás.¹⁸

A zenén kívüli művészeti ágak közül a képzőművészeti kapcsolódások főként Szemző Tiborhoz köthetők; szellemi szövetségesei a szentendrei autodidakta képzőművészekből álló Vajda Lajos Stúdió tagjai, különösen feLugossy László, ef Zámbo István és Bereznai Péter, valamint a két gigászi alak, Erdély Miklós és Hajas Tibor művészete is inspirálóan hatott a fuvolás-zeneszerzőre. A Csoporttal szoros alkotói kapcsolatban állt még Forgács Péter video- és multimédiaművész, aki narrátorként vett részt az együttes munkájában.¹⁹

Az irodalomhoz és a színházhoz való kapcsolódás talán Márta István és Melis László számára volt a legfontosabb. Márta, az őt követő Faragó Bélán kívül, az egyetlen zeneszerzői végzettséggel rendelkező 180-as tag, s az 1980-as évek elején kibontakozó művészi pályájának fontos állomása és szakmai ugródeszkája volt a Csoporthoz való csatlakozása és az ott eltöltött két éve. Ezen időszakon belül a kortárs komolyzenei alkotásain kívül alkalmazott szerzőként is komponált zenét filmekhez, tévéjátékokhoz és színházi előadásokhoz.²⁰ Részt vett a ZéGé rockzenekar munkájában, valamint a 25. Színház ala-

pításában is szerepet vállalt, ahol kapcsolatba került Szkárosi Endre költővel és Szikora János rendezővel.²¹ Szerterágazó érdeklődési és tevékenységi köréből következő saját útkeresése 1982-ben a Csoportból való kilépéséhez vezetett, viszont kapcsolata az együttesel a '80-as évek második felében is megmaradt: zenei rendezője volt a Csoport első lemezének, valamint saját, 1984-es szerzői albumán is a Csoport tagjai játszottak.²²

Mártával szemben Melis kapcsolata az irodalommal és a színházzal inkább egy-egy személyhez, mintsem alkotói csoportosulá-

²¹ „[O]dakerültem az akkoriban avantgárdnak számító 25. Színházhoz. Időközben Szikora János és Szkárosi Endre is megkeresett, hogy alakítsunk amatőr színházat – Brobo néven. Utánozva a nagy lengyel példaképet, nagyon »kegyetlen« színházat csináltunk. Kápolnáktól kezdve pincéken keresztül, művelődési házakig mindenhol fellépünk. Ez a tipikus amatőr színház nagyon jó iskolát jelentett számunkra, mert sok mindent kipróbálhattunk benne.” JÁVORSZKY Béla Szilárd, „Szakmai karrier vagy színes életpálya – beszélgetés Márta István zeneszerzővel”, *Új Magyarország*, 1992. ápr. 4., 17. A forrásra Dargay hivatkozik a könyv 32. oldalán. (Lábjegyzet a 286. oldalon.)

²² Az 1980-as évek második felében jelentős még oktatói tevékenysége a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola jazz tanzakán (zenetörténet, 20. századi zene analízise), a Fiala Zeneszerzők Csoportjának vezetése, régizenet is játszó aktív hangszeres zenészként tagsága a Mandel Kvartettben. Emellett a populáris zenében szférában is jelen volt; a Szörényi–Bródy névvel jelzett *István, a király* rockopera szimfonikus zenekari hangszerelését is ő készítette, dolgozott az Ősbikinivel, valamint Földes László „Hobóval” is jegyeznek egy közös József Attila-lemezt. A *Művészetek Völgye* fesztivál megalapítása is Márta István nevéhez fűződik. DARGAY, A *180-as Csoport...*, 33.

¹⁸ DARGAY, A *180-as Csoport...*, 24–25.

¹⁹ Uo., 17, 36, 167, 244.

²⁰ Nagy jelentőségű előadás az 1979-es *Úrhatnám polgár* a Nemzeti Színházban, Zsám-béki Gábor rendezésében. Uo., 32.

sokhoz köthető. A két korai Melis-darab, *A szoba* és *A szertartás* is Hajnóczy Péter művészetéhez kapcsolódik.²³ Az 1982-es *Etűd három tükörrre* című Melis-kompozíció Angelus Iván *Tükrök* című mozgásszínházi darabjához készült.²⁴ Az 1988-as *Mulomedicina Chironis (Chiron öszvérgyógyászata)* című kantáta epilógusában Melis Petri György *Hölderlin-parafrazis* című versét használja, Forgách András német fordításában.²⁵ Melis teljes életműve számos filmhez és színházi darabhoz készült kompozíciót tartalmaz; Jeles András állandó alkotótársaként végigkísérte alkalmazott zeneszerzői pályáját. Az első közös munkájuk *A mosoly birodalma* című opera, amelyet 1986-ban mutatott be a 180-as Csoport és a Monteverdi birkózókör.²⁶

A Csoporthoz 1982-ben, fennállásuk harmadik évében csatlakozott Faragó Béla váltva Márta Istvánt a zongorista-zeneszerzői poszton.²⁷ Faragó inspirációs forrásai elsősorban zeneiek; az 1977-ben Szegedi Lászlóval közösen alapított Kis Zenei Stúdió tagjaként az alkotóműhelyben való létezés meghatározó előzménye a 180-as tagságának; bár a Kis Zenei Stúdió útja repertoárjában az Új Zenei Stúdióéhoz hasonló, a képzőművészetek és a zenei szféra más irányába való nyitás már inkább a 180-as Csoport művészi attitűdjét idézi.²⁸ Faragó már a 180-as Csoport tagjaként nyitott a keleti kultúrák zenéje felé, a Hortobágyi László által vezetett

²³ Uo., 78.

²⁴ Uo., 86.

²⁵ A kantáta szövegkönyve Melis saját válogatása. Uo., 102.

²⁶ Uo., 13, 76.

²⁷ Mártához hasonlóan Faragó is rendelkezik zeneszerzői végzettséggel. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolában Fekete Győr István volt a főtárgy tanára, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán Soproni József, majd Bozay Attila osztályába járt. Uo., 215.

²⁸ Uo., 216.

Gayan Uttejak Mandal Ensemble tagja lesz, majd 1987-ben a Keleti Zenei Archívum munkatársaként dolgozik.²⁹

Az 1970-es és 1980-as évek fordulóján a csapatban dolgozás, csoportos alkotás művészete az államszocialista kontroll előli menekülés útja és lehetősége. Talán ennek köszönhető, hogy a magányosan alkotó szellemi nagyságok hatása mellett a 180-as Csoport tagjai gyakran kollaboráltak kis létszámú együttesekkel, például Márta István *Szíveink – Requiem töredék* című 1983-as művében a Dobra János vezette Tomkins Énekegyüttesrel. A populáris zene irányából érkező hatások is egy-egy együtteshez kapcsolódnak; a közös szál akár a KFT-vel, a Kontroll Csoporttal, az A. E. Bizottsággal vagy az Új Modern Akrobatikával a kísérletezésre, műhelymunkára, újhullámos kapcsolódásra való törekvés.³⁰ Dargay elemző narratívája rámutat, hogy a 180-as Csoport tagjainak együttműködő törekvéseit és az őket inspiráló alkotókkal közös munkáit a művészet mint világalkotó formanyelv létrehozásának és folyamatos alakításának törekvése hatja át.

A 180-as Csoport működése idején a rendszerváltó ellenzék szamizdat irodalmának jelenvalósága a teljes második nyilvánosságra hatást gyakorol, az 1980-as éveket áthatják a zártkörű, a csak beavatottak részére elérhető előadások. Az irodalmi és színházi körökkel ellentétben a Csoport nyilvánosan hirdette meg a koncertjeit,³¹ de például *A mosoly birodalma* előadásának meghívóját Jeles

²⁹ Uo., 217.

³⁰ A KFT tagjaival Márta István állt kapcsolatban, a Kontroll Csoport két tagjával, Bárdos Deák Ágnessel és Kistamás Lászlóval Faragó Béla dolgozott együtt a Kis Zenei Stúdió szakmai közegében, az A. E. Bizottsággal a 180-as Csoport közös koncertet rendezett. Uo., 58, 216, 23.

³¹ Lásd a Körmeny–Soós féle mű- és koncertlistát, amely jelenleg a BMC Könyvtárban elérhető.

András az 1987-es XIX. Magyar Filmszemlére érkező külföldi vendégek számára rejtve adta át, amelyről az ügynökakták jelentései tanúskodnak.³²

A Csoport működését körüllegő szamizdat hangulatra és a második nyilvánosságban való jelenlétére számos alkalommal rávilágít Dargay: a kulturális hálóval megmutatja a neoavantgárd felületen mozgó kapcsolódásokat, a Szabó Imola Julianna³³ által tervezett borító szamizdat design-ja pedig aláhúzza a kapcsolódások fontosságát.³⁴ Bár hangsúlyozottan zenei analízisekre épül Dargay történetírása, mégis megkerülhetetlen részévé válik a kulturális háló megmutatása is, amelyhez a tágabb művészi körök olvasói is primer módon tudnak kapcsolódni. A könyv emiatt illeszkedik igazán a Prae Kiadó kultúratudományi kiadványai közé.³⁵ A tisztán zenei elemzések megfelelnek a DLA-dolgozat szakmai követelményeinek, Dargay zeneszerzőként tekint a vizsgált művekre, hálózat kutatási módszere zenetudományi alaposságú, és azon is túlmutat a társművészetekre való nagytotál rálátása. Lábjegyzetei fontos részleteket közölnek, amellyel nem terheli meg a főszöveg már eleve sok információt tartalmazó, mégis könnyen olvasható szövegét. Hivatkozásaiban a Csoport zeneszerzőivel való email-váltásai és személyes beszélgetései egyszerre teszik szakmailag hangsúlyossá és egyben megindítóan személyessé a mondanivalót. A QR-kódos hivatkozásokat (összesen 79) is szerteágazó területekről (film, képzőművészet, színház)

³² BÁNKI Berta, „Jelentések A mosoly birodalmáról”, *Theatron* 17, 3. sz. (2023): 170–179, 10.55502/the.2023.3.170.

³³ DARGAY, A *180-as Csoport...*, 4.

³⁴ A fekete-fehér kottaképek, az élénkpiros 180-as mint a tilalom színe, az absztrakt geometriai mintázatú közepső réteg.

³⁵

<https://www.praekiado.hu/termekkategoria/kulturatudomany/> (hozzáférés: 2024.10.29.)

gyűjti össze és tárja elénk a szerző, az információhalmaz jól áttekinthető formáját adja a viszonylag új módszer.³⁶

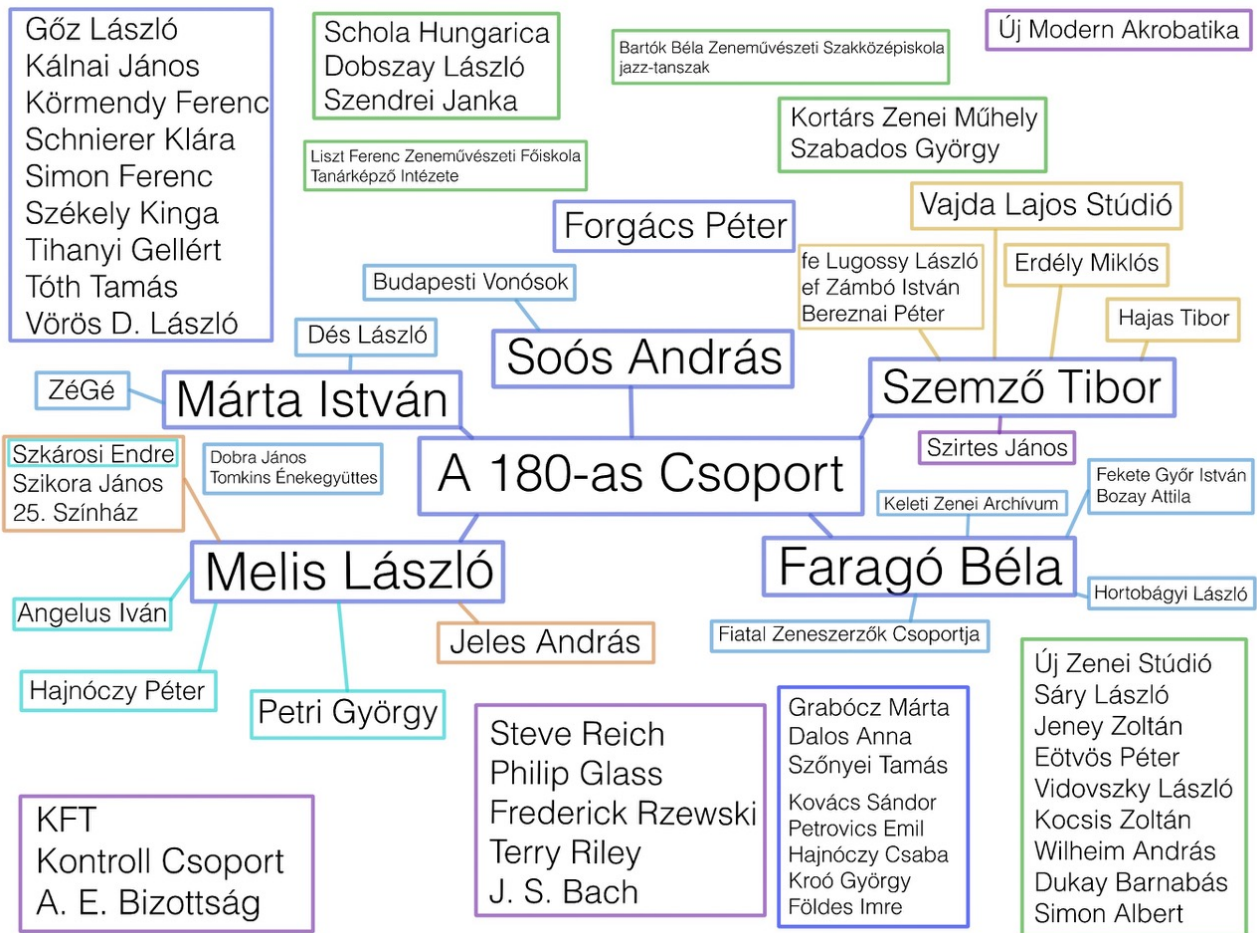
A könyv olvasása és az ábra elkészítése egyértelművé tette számomra a kettősséget, amely a 180-as Csoport körüli kulturális-politikai légkört illeti. A Csoport tagjai széles és szerteágazó műfaji keretek között dolgoztak és alkottak – legyen szó a társművészetekkel való aktív kapcsolódásokról vagy a formabontó zenei ötletekről –, de művésztük mindvégig a klasszikus zenei műfajon belül maradt. A tagok komolyzenei képzésének megkerülhetetlen része volt az állami oktatási intézményekben való részvétel – amely minden bizonnyal klasszikus zenei tudásuk javára vált –, mégsem kellett azonosulniuk a fő zenei áramlatokkal, maradhattak kísérletező, kívülálló művészek.³⁷ Az együttes nyíltan ellenzéki léte a korabeli hivatalos kritika ellenszenvével párosult, a Csoport második nyilvánosságban való részvétele miatt pedig nem vette őket komolyan a zenei sajtó,³⁸ sikerük mégis megkérdőjelezhetetlen akár az itthoni fellépési lehetőségeiket, akár külföldi vendégszerepléseiket nézzük. Dargay Marcell azzal, hogy doktori dolgozatának főszereplőivé tette a 180-as Csoport tagjait és körültekintő, alapos elemzésnek vetette alá az együttes hangszereszeneszerzőinek alkotásait, az 1980-as évekről alkotott zenei és kulturális emlékeztünkbe emelte őket.

³⁶ Négy hivatkozás – a 19., a 23., a 41. és az 50. URL – már nem érhető el, a problémára Zétényi Tamás már felhívta a figyelmet a recenziójában:

<https://www.jelenkor.net/visszhang/3060/a-legvidamabb-csoport> (hozzáférés: 2024.07.15.)

³⁷ A hivatalos képzéssel való személyes gondokról és feszültségekről Márta István és Faragó Béla fejezetében olvashatunk. DARGAY, A *180-as Csoport...*, 31–32, 215–216.

³⁸ Uo., 18, 26.



E számunk szerzői

ANTAL KLAUDIA, kutatási területe a részvételi színház, doktori disszertációját *A részvételi színház politikussága* címmel írta. Mesterszakos tanulmányait a KRE Színháztudomány szakán, a PhD-képzést pedig a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájában végezte. 2011 óta aktív színikritikus, 2023-ban Bécsy Tamás-díjat kapott.

BÁNKI BERTA, fuvolaművész-tanár, a Magyar Állami Operaház zenekari művésze, a Zeneakadémia Doktori Iskolájának hallgatója és a SZÍKE (Színházi Kreativitás Eszközök) kutatócsoport tagja. Kutatásának középpontjában Melis László színházi zenéinek vizsgálata áll.

CSELLE GABRIELLA, színháztörténész, a KRE magyar szakának elvégzése után színházstudomány mesterszakon diplomázott 2021-ben. Jelenleg a PTE 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.

FEKETE NORBERT, PhD fokozatát a Miskolci Egyetemen szerezte; jelenleg a Digitális Nemzeti Örökség Laboratóriuma kutató munkatársa. Kutatási területei: Arany János hivatali iratainak digitális filológiai feldolgozása, az MTA története a 19. században, a klasszikus magyar drámai örökség realista színházi feldolgozásai, a 18. és 19. századi magyar irodalmi kritika története.

GÁL ESZTER, táncművész, koreográfus és táncpedagógus, a Pécsi Tudományegyetem Irodalom és Kultúratudományi Doktori Iskolájának végzős hallgatója. Kontaktimprovizációt és testtudati technikákat harminc éve tanít. Kutatási területe a kontaktimprovizá-

ció magyarországi kultúrtörténeti feltárása, fenomenológiai kibontása és alkalmazásának elemzése.

GYÖRGY ANDREA, színháztörténész, irodalom- és színházkritikus, valamint a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház- és Multimédiakutató Intézetének kutatója. Jelenleg a romániai magyar színház és annak kritikai fogadtatását kutatja a kommunista korszakban.

HELTAI GYÖNGYI, színháztörténész, PhD disszertációját a kanadai Laval Egyetemen védte meg. Jelenleg a vietnami VNU Társadalomtudományi és Bölcsészettudományi Egyetem történelem Karának magyar vendégtanára. 2017 és 2020 között a kanadai Albertai Egyetemen volt vendégtanár.

KÉKESI KUN ÁRPÁD (1972), a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékének és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájának oktatója, a *Theatron* színházstudományi 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 színjátszás állnak.

KISS GABRIELLA (1970), a Károli Gáspár Református Egyetem Színházstudományi Tanszékének vezető docense, a *Theatron* színházstudományi periodika (1998–) és a Philther-kutatások (2010–) egyik alapítója, színháztörténész, szakfordító, dráma- és színházpedagógus. Kutatásai előterében Bertolt Brecht életműve, a kortárs magyar színház, az al-

kalmazott színház műfajai és a drámapedagógia szakmódszertani vonatkozásai állnak. Hatodik monográfiája, *A tette kész néző* 2024 végén jelent meg a KRE–L'Harmattan Kiadónál.

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 posztdramatikus, 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.

P. MÜLLER PÉTER, irodalom- és színház-történész, az MTA doktora, a PTE egyetemi tanára, 2018-tól 2024 végéig az Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskola vezetője. 1999-től 2004-ig az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet igazgatója. Az 1990–91, 1993–94, 2016–17-es tanévekben amerikai egyetemek vendégprofesszora. Első könyve, *A groteszk dramaturgiája* 1990-ben, a legutóbbi, a *Színház önmagán kívül* 2021-ben jelent meg.

POROGI DORKA, 2022-ben a Színház- és Filmművészeti Egyetemen védte meg *A színház ideje* című PhD disszertációját. Szabad-

úszó színházrendező, a *Theatron* szerkesztője, a HUN-REN BTK ITI tudományos segédmunkatársa, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen és a Pécsi Tudományegyetemen tanít.

SZÉKELY ROZÁLIA, színművész, gyermek- és ifjúsági irodalom, színháztudomány szakokat végzett, jelenleg szabadúszó. Gyermekkorától fogva dolgozik színészként színházban és filmekben egyaránt. Első önálló színdarabját, a *Kálvária lakóparkot* a Trafó mutatta be 2018-ban, a szerző rendezésében. Az előadás részt vett a XIII. DESZKA Fesztiválon és a darab letölthető a *szinhaz.net* drámatárából.

SZILÁGYI ZSÓFIA EMMA (1995), a Debreceni Egyetem szabad bölcsész szakán szerezte alapszakos diplomáját 2021-ben, a Károli Gáspár Református Egyetem színháztudomány mesterszakán diplomázott 2023-ban. 2024 szeptemberétől a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudományi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója. 2020 óta rendszeresen publikál novellákat, elbeszéléseket különböző irodalmi és művészeti folyóiratokban. Első regénye 2022-ben jelent meg *Szonja* címmel a Helikon Kiadó gondozásában. Jelenleg második kötetén dolgozik.

VÁRADI ÁGNES, a Színház-és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskolájában 2022-ben szerzett PhD fokozatot. Gyakorló magyar- és drámatanár. Kutatási területe a századelő magyar drámairodalma és a darabok színpadi reprezentációinak lehetősége. Doktori értekezését *Drámai hősnők típusai a századelő magyar irodalmában* címmel írta meg.