

Engedélyezett másság. Színházcsinálás az alapító mesterek árnyékában

KISS GABRIELLA

Köztudott, de konkrét előadások konkrét elemzése révén kevésbé bizonyított, hogy az aczéli kultúrpolitika egyik legrafináltabb módja volt egy nemcsak engedélyezett, de egyenesen támogatott diszpozitívum létrehozása.¹ A színházalapításoknak, megbízási szerződéseknek, próbaidőszakoknak és utasítási jogosultságoknak egy speciálisan szocialista realista apparátusa, mely a többségi akaratra hivatkozva eleddig ismeretlen épületeket, dramaturgiai eljárásokat, rendezői formanyelveket, színészi megoldásokat engedett be a „legitim nézés terébe”.² Ez az állami esztétikai normarend a sztálinista voluntarizmus és a kádári konszolidáció kulturális modellje. Jóindulatúan elmeséli nekünk, hogy milyen is a többség érdekét szolgáló „Másik”,³ majd megteremti ennek a támogatás révén engedélyezett „mátság” „saját szabályokkal rendelkező (...) standardizált korpu-

szát”.⁴ S mivel ez a „kulturális nyelvtan” egy olyan autoritást reprezentál, mely egyfelől a változást és a megváltoztathatóságot kultiválja, másfelől a nyilvánosság terébe emel marginalizált, némaságra és láthatatlanságra ítélt identitásformákat,⁵ a csapda működik: a kanonizált mátság-narratíva „spektakulumnak” (vagyis „népbutításnak, hatásvadászatnak, megtévesztésnek és kábításnak”) minősíti azoknak az előadásoknak a mátságát, melyek „saját valósága” épp ezt az („értelmen, belátáson és a megismerés magasabb fokán nyugvó igényességre épülő”) diszpozitívumot teszik kritika tárgyává.⁶

Ennek a két emblematikus példája az 1958-as *Courage mama*⁷ és az 1970-es *Ványa*

¹ A tanulmány az Oktatási Hivatal (OH-KUT/48/2021) és a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal (K-131764) támogatásával készült.

² Vö. SZABÓ Veronika, „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”, in *Színház és pedagógia* 6., szerk. HORVÁTH Kata, 45–67 (Budapest: L'Harmattan, 2010), 49.

³ Spivak *subaltern* fogalmának ezt a vonatkozását tematizálja SCHULLER Gabriella, „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”, in *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 70–82 (Budapest: JAK – Prae.hu, 2018), 71.

⁴ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, „The Rise and Fall of Literaly and Artistic Canons”, *Neohelicon* 1, 3. sz. (1990): 129–159., 130.

⁵ Vö. Gayatri Chakravorty SPIVAK, „Szóra bírható-e az alárendelt?”, ford. MÁNFAI Alice és TARNAY László, *Helikon* 42, 4. sz. (1996): 450–483.

⁶ Kati RÖTTGER, „Historiografie des Spektakels”, in *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, szerk. Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, 133–156 (Bielefeld: transcript, 2020), 133.

⁷ *Cím: Courage mama. A bemutató dátuma: 1958. január 24. A bemutató helyszíne: Madách Színház (Hevesi Sándor / Izabella tér 2.). Rendező: Pártos Géza. Szerző: Bertolt Brecht. Fordító: Nemes Nagy Ágnes. Zeneszerző: Paul Dessau (zenei vezető: Endre Emil, karmester: Jánosa Lajos). Díszlettervező: Köpeczi Bócz István (szcenikus: Jánosa Lajos). Jelmeztervező: Köpeczi Bócz István. Társulat: Madách Színház. Színészek: Kiss Manyi (Courage ma-*

bácsi.⁸ Az egyik a *Kurázs mama és gyermekei* című Brecht-dráma hazai ősbemutatója és

ma), Mensáros László (Eilif), Zenthe Ferenc (Stüsszi), Psota Irén / Ilosvay Katalin (Kata), Basilides Zoltán (Szakács), Újlaky László (Pap), Andaházy Margit (Yvette), Gönczöl János (Zsoldosvezér), Gyenge Árpád (Raktáros), Miklósy György (1. Örmester), Bagyinszky János (2. Örmester), Frankovits Péter (Félszemű), Ragályi Elemér (Óbester), Vándor József (Írnok), Deák Lőrinc (Idős katona), Szénási Ernő (Fiatalkatona), Perényi László (Zászlós), Tamás József (1. katona), Mohácsán Miklós (2. katona), Gaál János (3. katona), Gyalogh Ödön György (Muskétás), Ross József (Öreg paraszt), Pádua Ildikó (Öreg paraszt felesége), Bakay Lajos (Öreg paraszt fia), Lelkes Ágnes (Öregasszony), Körmendi János (Öregasszony fia), Róth Richárd (Egy katona), Regős Péter (Másik katona), Halász Gina (Parasztasszony), Károlyi János (Férje), Jobbágyi Anna (Hang az ablakból), Márkus László (Verbuváló).

⁸ *Cím:* Ványa bácsi. Jelenetek a vidéki életből 4 felvonásban. *Bemutató dátuma:* 1970. április 03. *A bemutató helyszíne:* Vígszínház. *Rendező:* Horvai István. *Szerző:* Anton Pavlovics Csehov. *Fordító:* Háty Gyula. *Díszlettervező:* Szinte Gábor. *Jelmeztervező:* Láng Rudolf. *Társulat:* Vígszínház. *Színészek:* Várkonyi Zoltán (szerepátvétel) / Tomanek Nándor (Szerebrjakov, Alekszandr Vlagyimirovics, nyugalmazott egyetemi tanár); Ruttkai Éva (Jelena Andrejevna, Szerebrjakov felesége); Venczel Vera / Papp Éva (szerepátvétel) (Szonya, Szerebrjakov lánya első házasságából); Péchy Blanka (Vojnyickaja, Marja Vasziljevna, titkos tanácsos özvegye, Szerebrjakov első feleségének anyja); Tomanek Nándor (szerepátvétel) / Latinovits Zoltán (Vojnyickij, Ivan Petrovics, Ványa bácsi); Darvas Iván (Asztrov, Mihail Lvovics, orvos); Pethes Sándor (Tyelgin, Ilja Iljics, elszegényedett földbirtokos); Sándor Iza (Marina, öreg dajka); Tóth Imre (Háziszolga).

az 1951-ben létrejött Madách Színház első Brecht-bemutatója. A másik a Vígszínház második híres Csehov-ciklusának első darabja.⁹ Az egyik annak a Pártos Géának az első Brecht-rendezése, aki a címszereplő Kiss Manyival együtt 1956 szeptemberétől decemberig a BE vendégszeretétét élvezték,¹⁰ vagyis a saját szemükkel és mintaként tanulmányozták az európai rendezői színház egyik saját korában legújyszerűbb előadását. A másik annak a Horvai Istvánnak a rendezése, aki ötven évvel Jóh Dániel és tizenhét évvel Gellért Endre *Ványa bácsija* után ismét elkezdte „űzni, hajtani, keresni jelenidejének szövegeit, a közösség rejtett, ki nem mondott, vagy hivatalosan ki nem mondható konfliktusait, traumáit.”¹¹ Mindketten az „alapító mesterek” (Gellért Endre és Várkonyi Zoltán) árnyékában dolgoznak,¹² és a színészmesterség tanításának pszichológiai elemzéseiről híres, szakmai kérlelhetetlenségük okán hír-

⁹ CSEHOV: *Ványa bácsi* (1970), *Három nővér* (1972), *Cseresznyés kert* (1974), majd *Platonov* (1981), *Sirály* (1982)

¹⁰ Pártos Géza 1956 szeptemberétől (eredetileg csak egy hónapig, majd kényszerűen meghosszabbítva decemberig) a Berliner Ensemble-ban dolgozott. Ettől függetlenül meggyanúsították azzal, hogy 1956 októberében forradalmi beszédet mondott a Fészek Művészklubban, s így „szilenciumát” az 1959–1961-ig vidéken, a Jókai Színházban töltötte. Vö. ABLONCZY László, „Kaposvári találkozás. Mint vendég: Pártos Géza”, in *Nemzeti lélekharang: Jászai Maritól Bubik Istvánig*, szerk. ABLONCZY László, 358–364 (Budapest: Codex Print Kiadó és Nyomda, 2007), 362.

¹¹ RADNÓTI Zsuzsa, „Horvai István, a klasszikus realista”, *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 13–14., 13.

¹² JÁKFAI Magdolna, *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon* (Budapest: Arktisz Kiadó – Theatron Műhely Alapítvány, 2023), 441.

hedt mestereiként kanonizálódtak.¹³ Mindketten a szocialista realizmus fantomreferenciájaként leplezik le a modellrendezések megteremtette brechti „szemétkupacot” és a „sztanyiszlavszkiji” játéknnyelvet. S 1951-ben mindketten ott vannak a magyar színházak államosításának, illetve szovjet mintára történő centralizációjának talán legnagyobb projektjénél: a Nemzeti Színház és a Magyar Néphadsereg Színháza művészi ellenőrzésére,¹⁴ továbbá Major Tamás szakmai és irányító hegemoniájának megtörésére létrejön a Madách Imre nevét viselő hatalmi konstrukció.¹⁵ Vagyis az első igazgatónak (Horvai Istvánnak) és az első főrendezőnek (Pártos Géának) esztétikailag kellett legitimálniuk egy kultúrpolitikai döntést, ami egyet jelentett olyan előadások termelésével, amelyek pont annyira „mások”, hogy a Madách idővel a főváros egyik vezető társulata és a Víg illetve a Nemzeti méltó versenytársa lehessen.¹⁶ S ehhez olyan előadásokat kellett termelniük, amelyek választ adnak az alábbi kérdésre: Hogyan lehet kiemelten támogatott szocialista realista másszínházat csinálni „a cenzúra esztétikájának” (már akkor sem) homogén világán belül? S a magyar színház most megszülető kisrealista hagyománya szempontjából tünetértékű, Pártos és Horváth színészpedagógiai munkássága ismeretében pedig nem meglepő, hogy a választ mind a *Courage mama*, mind a *Ványa bácsi* esetében a színé-

szi játékmódban és annak hatástörténetében keresendő.

Pártos Géza: Courage mama, 1958.

Tézisünk szerint a *Courage mama* nemcsak a hazai Brecht-játszás története, hanem a Madách Színház társulatának művészi öndefiníciója szempontjából jelentős. A brechti minta követése ugyanis lehetőség volt arra, hogy az „ellen-Nemzetivé” válni kényszerülő társulat egyfelől a Nemzetivel versenyképes repertoárt, másfelől „egy, a Nemzetitől elütő stílusú” színészi-rendezői irányzatot alakítson ki.¹⁷ „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 hangvételen felnőtt színészek kerültek az együttesbe.”¹⁸ S az az elvárás, mely szerint „a színész Brecht színházában állandó böjtre és önkorlátozásra van ítélve, mivel szerepe nem az átélés, hanem a bemutató,”¹⁹ lakmuspapírként mutatta fel, milyen színházi hagyományokra kellett reflektálni a

¹⁷ Uo., 6.

¹⁸ Uo., 7. A színészek két „intézményből” érkeztek. Egy részük a Hont Ferenc (1945–1949) illetve Barta Zsuzsa (1949–1951) vezette társulat tagjai voltak, más részük (mint *Courage mama* és néma Kata szerepét játszó Kiss Manyi és Psota Irén) szerepeltek azon a listán, amelyet a Madách igazgatói posztját elutasító Gellért Endre állított össze. LENGYEL György, *Kortársuk voltam*, 70.

¹⁹ „A következő próba időpontját kijelölve, Brecht azt mondta a színészeinek: Nüchtern! Éhgyomorral! Ne maszatolják össze, ne töltés fel magukat, ne legyenek ihletettek, gyengédek, tetszetősek; legyenek szárazak, éhezők.” Roland BARTHES, *Roland Barthes Roland Barthes-ról*, ford. DARIDA Veronika (Budapest: Typotex, 2016), 156.

¹³Vö. PÁRTOS Géza, *Rendezőjelöltek tanítási programja*, Gépírat, PIM–OSzMI, TT, Pártos Géza-hagyaték; UJVÁRI Csaba, *Osztálytalálkozó*, 2018, hozzáférés: 2025.02.02.

<https://port.hu/adatlap/film/tv/osztalytalalkozo-osztalytalalkozo/movie-205448>

¹⁴ HORVAI Istvánt idézi SZÉKELY György, „Bevezető”, in *Madách Színház 1951–1976*, szerk. ALPÁR Ágnes, 5–26 (Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976), 6.

¹⁵ LENGYEL György, *Kortársuk voltam* (Budapest: Corvina, OSzMI, 2017), 69.

¹⁶ SZÉKELY, „Bevezető”, 6.

társulatépítés során, és milyen színészi kísérteteket (nagy szerepeket és szerepköröket) kellett a színészeknek önmaguktól eltávolítani. Vagyis az elidegenítés „de-realizációként” működött,²⁰ csak nem az adott figurát, hanem színházi és szerepformáló hagyományokat tett konstrukcióként idézőjelbe.

Ebből a szempontból talán kevésbé fontos az a tény, hogy a kritikai recepció mit dicsérés mit hiányol Kiss Manyi Kurázsijából: „mindenütt, ahol az asszonyi légység, az érzelem juthat szóhoz, a szív mélységeibe hatol De sajnos [...] a nyersességre, a tenyeres talpas közönségességre, az impozáns testi-lelki erőre [...] nincs eszköze”.²¹ Vagyis játéka, „melyből hiányoznak a hiéna-vonások, és összehatásában rokonszenvesebb a kelleténél”,²² a szerep Theresa Giehse-i Niobé-értelmezést követte,²³ s kevésbé táplálkozott a társadalomért érzett felelősség fázisán átesett, Helene Weigel-i színészetből. Azt viszont mindenképp le kell szögezünk, hogy épp ez a szerep, ez a rendezés és ez a szín-

ház teszi lehetővé az 1954-ben Jászai Mari-, 1957-ben Kossuth-díjjal kitüntetett színésznőnek, hogy felmutathassa a brechti színházban rejlő színészpédagógiai potenciált. Courage mamaként ugyanis azért és úgy tudja bizonyítani „próteuszi tehetségét”,²⁴ hogy egymásra montírozza múltbeli szerepeinek kísérteteit (Carlson): a „könnyű operettek, az illanó kabarétréfák remek humorú, vérbeli komikáját”,²⁵ a vidám, táncos, zenés játékok „elbűvölő, kicsit gonoszkodó, lebegő lényét”,²⁶ a Horvai István-féle *Három nővér* (1954) Olgáját és a *Sári bíró* (1956) Veroniját, a Bozóky István-féle *Éjjeli menedékhely* Násztóját (1956), az Ádám Ottó-féle *Anna Frank naplója* (1957) címszereplőjének anyját. A „brechti” játékmód másságára pedig izgalmasan enged következtetni a ránk maradt hangfelvétel és az előadásnak az 1964-es portréfilmben látható hollywoodosított trailere.²⁷

A rádióközvetítés azért, mert világosan követhető, a színésznő hogyan ellenpontozza az értelmi hangsúlyokra koncentráló („vissza-fogott”) és a patetikus hanghordozást kihasználó („tragikai”) játékmódot egyfelől egymással, másfelől a pergő dialógusokra lehetőséget kínáló szekvenciákkal. Ennek köszönhetően az előadás „hellyel-közel szét-esik”.²⁸ Egyrészt, mert ritmusa a két-három szereplős mikroszituációknál felgyorsul, a brechti tézisek belső monológoknak, szubjektív moralizálásnak ható tolmácsolásánál

²⁰ Patricia DORVAL, „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”, *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.

²¹ NAGY Péter, „Courage mama”, *Esti Hírlap*, 1958. jan. 26., 15.

²² IMRE Katalin, „A nagy megalkuvás krónikája”, *Élet és Irodalom*, 1958. jan. 31., 11.

²³ „Brecht számára éppenséggel nem a Niobé-téma kibontása volt a fontos. Az a felismerésen nyugodott volna. Am az arisztotelészi színháztól ő leginkább itt akart különbözni. A felismerésnek ugyanis nem az egyéni szerencsétlenségre, hanem az egész összefüggésére kellene irányulnia. Az összefüggés pedig sokkal bonyolultabb, mint első pillanatra látszik. A nézőnek ugyanis nemcsak azt kell felismernie, hogy minden szenvedés alapja a háború. Hanem azt is, hogy a háború szükségessége egy egész rendszer következménye.” UNGVÁRI Tamás, „Brecht és a színpadi valóság”, *Színház* 6, 6. sz. (1973): 20–26., 23.

²⁴ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 152.

²⁵ BÁNOS Tibor, „Szerep közben”, *Élet és Irodalom*, 1958. febr. 21., 22.

²⁶ *Tálatum*, Kis Manyi 1911–1971, hozzáférés: 2024.07.23., <https://nava.hu/id/1165680/> 30:55

²⁷ *Egy este Kiss Manyinál – Mici néni harmadik élete*, hozzáférés: 2024.07.23., <https://nava.hu/id/1767520/> 0:22:00–0:32:42.

²⁸ UNGVÁRI Tamás, „Courage mama”, *Népkarat*, 1958. jan. 26., 9.

pedig lelassul.²⁹ Másrészt, mert a perlekedés, kacérkodás, problémamegoldás, alkudozás életigenlését és a rossz döntésekre reflektáló melankóliát meg-megtöri az anyatigris gyermekei testi épségét féltő szenvedélyes kiáltozása és a Fábry-féle *Körhinta* (1956) tehetetlen, de érzelmileg férje és lánya igazságával is azonosulni tudó Patakinéjának megnyomorítottsága. Harmadrészt, mert a három gyermek halálakor a rendezés a szó legszorosabb értelmében lemásoltatja a színésznővel Weigel „testképeit”, köztük a Stüsszivel való alkudozás két ikonikus mozzanatát, a „néma sikolyt”³⁰ és a fiú megtaga-

²⁹ „A rendező, Pártos Géza számára nyilvánvalóan nemcsak izgalmas, de szokatlan és nehéz feladat is volt a *Courage mama* színpadi megelevenítése, s talán ez az oka, hogy főként az első képek, képváltások alkalmával nem tudja meggátolni a tempóvesztést, s nem mindig aknázza ki az egyes dramaturgiai egységek drámai magvát.” FÖLDES Anna, „*Courage mama*”, *Nők Lapja*, 1958. jan. 30., 19.

³⁰ „Weigel [...] a Stüsszi életéért való kilátástalan alkudozás feszült pillanataiban pl. egy hordó mellett ült, és késeket tisztított, majd a hosszú csöndbe belehasító lövések hangjára a feje hátracsuklott, a mellkasa előredőlt és kidomborodott, a szája pedig üvöltésre nyílt, miközben továbbra is ülve maradt, ölbe tett kézzel. Hang nem jött ki a torkán, üvöltése viszont ott visszhangzott a nézőben, talán erősebben, mintha ténylegesen hallható lett volna. A néma sikoly pillanatai alatt a Prédikátor felállt, és kiment, majd Kurácsi, akinek a felsőteste összecsuklott, előretolta az állkapcsát, és lebiggyesztett ajakkal, továbbra is csukott szemmel még hosszan ült. Weigel gesztusa egyetlen pózba sűrítette a fájdalmat: szinte emblémáját kínálta annak. Nem naturalisztikus módon fejezte ki a fia elvesztése fölött érzett szenvedését, hanem úgy, hogy a néző ne élhesse át a szenvedést. A rendkívül erős (Picasso *Guer-*

dását kísérő, görcsös nevetésből kialakuló „néma sírást”.³¹ Ugyanakkor egy-egy „kép” mégoly tökéletes másolása nem tudta garantálni, hogy az alakítás egésze elidegenítse ezeket az érzelmi csúcspontokat.

A portréfilm viszont néma Kata szerepén eszközölte a leglényegesebb változtatásokat. Például az 1. kép végén Kurácsi nemcsak utasítja, hanem mellette haladva, egy, a 6. képből kölcsönzött szövegrésszel indokolja meg a zokogó lánynak, miért kell a bátyja helyett most neki húznia a szekeret („Légy okos, Kata, a háború még egy picit tovább tart, s mi szerzünk még egy kis pénzt, hadd legyen a béke még szebb, [...] gondolj a ke-lengyédre!”). A 3. képben nem Yvette, hanem a süketnéma, mások számára érthetetlenül makogó lány alkudozik Stüssziért, ami tét nélkülivé teszi Kurácsi döntéshelyzetét.

nica című festményéről az üvöltő lovat idéző) gesztus valószínűleg megdöbbenetete és megrendítette a nézőt, de nem váltotta ki együttérzését. Weigel nem dramatizálta, hanem elidegenítette Kurácsi fájdalmát, magának a fájdalomnak a szemléltetése által.” KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza* (Budapest: Osiris Kiadó, 2007), 193.

³¹ „Az anya a halotthoz vánszorog. Arcára néz. S aztán a katonák felé tekint valami irtóztató [néma – K.G.] nevetéssel. Merev, görcsös nevetés ez, mintha egy odafagyott mosoly volna. Azt vinnyogja ez a nevetés: »Látjátok, én nem ismerem ezt a fiút. Láthatjátok, én nevetek. Semmi közöm hozzá. A kérdés nevetséges. Nem ismerem.« S ezután elnéz, arcán a nevetés néma zokogássá változik, ezt már nem láthatják a katonák. Ugyanaz a mosoly, szájának az iménti rándulása – s az arc sír, hangtalanul, iszonyatos fájdalommal. Üvölt, ordít, zúg ez a néma sírás a színésznő arcán. Megint visszafordul – most újra nevet. Az előbbi nevetéssel. S ismét elnéz – most meg sír.” DEMETER Imre, „Színészek, szerepek, pillanatok”, *Film Színház Muzsika*, 1958. febr. 2., 7.

Halle városát pedig nem a tetőn ülve, minden egyes önmagával szemben is kegyetlen dobütést mérlegelve, hanem állva és mindenre elszánt eltökéltséggel menti meg. Holott a szereppel a színházi emlékezetben eggyé váló Psota Irén öntörvényű alakítását a kritika nemcsak a heroizmus vagy tragikus attitűd, hanem az energetizálás hol görcsös, hol extatikus hatásfoka miatt dicsérte.³² S tünetértékű, hogy tizenöt évvel később, amikor a történelem megismétli önmagát, és (ahogy az eredetileg angolul nem tudó, ezért néma Katrin modelljét jelentő Helene Weigel) ő is eljátssza a címszerepet,³³ már meg is tudta fogalmazni játéktílusának „brechti” jellegét:

„Karakterfelfogásából természetszerűleg mellőzi az intimitást sugalló halk beszédmodort. A szó legjobb értelmében a közönségnek játszik, elsősorban domborítva ki az alakból azt, amit Brecht követelt a színészeitől: hogy időnként odahagyva a figurát, mint szubjektív moralisták szólaljanak meg. [...] A színésznek ennek megfelelően

³² „Psota Irén a dáma híres dobolási jelentében is emlékezetes, Arcjátékkal, szemének villanásával, érzéketes gesztusokkal fejezi ki a lelkében dúló vihart. [...] Görcsösen, vadul, elszántan, halált várva és életeket mentve. Tekintete dobol: a háború gyűlöletét kiáltja. Szemében az emberség szépsége. Némásága dobol: ő is tesz valamit, Test, mely a gyermek után vágyódott, úgy vonaglik, mintha a szülés szent fájdalmai törnének rá, Psota Irén beszédes, kiáltó némasága cselekedetté válik. Betölti a színpadot. S amikor a néma lány hátra hanyatlik, gyilkos golyó ütésétől, még mindig hallani a dobolást, és hallani, igen, hallani szemének villanását, és érzelmeinek viharát.” Uo.

³³ Bertolt Brecht: *Kurázi mama és gyermekei*, Rendezte: Vámos László, Madách Színház, 1973.

gyors váltásokat kell alkalmaznia, mint ahogy Psota Irén él vele. Sokoldalú egyénisége különben is csak egyetlen műfajra teszi képtelenné. S ez a társalgási dráma, ahol glissandók, largók biztosítják a gördülékenységet. Psota ezzel szemben mindig darabos. Izzó vagy hideg. Az átmenetek távol állnak tőle. Színészi anyanyelve a túlzás, bizonyos eksztatikus túlfűtöttség, melynek árnyában egy-egy halkan kimondott szó külön jelentőséget, fémes hidegséget kap. [...] technikája a Brecht-től különben korántsem idegen expresszionista kompozíciókra emlékeztet, ahol a harsány színek és a szerkezet különböző elemeinek erőteljes mellérendelése vált ki sokkhatást. Psota, fittyet hányva a Brechtről vallott közkeletű féligazságoknak, bizonyos jelenetekben bátran kísérletezett egy mély tűző átlényegüléssel. S ezzel valószínűleg meg a szükséges „elidegenítést” - mely végső értelmezésében nem más, mint a nézőben erősíteni azt a gondolatot, hogy a világról immár többet tud, mint a színpad kérkedő és szenvedő hőse.”³⁴

Vagyis a „nem - hanem” brechti megmutatásának „Duna hullámaiban fürösztött” módja nem valamely gyökeresen újdonszerű stílus, hanem egyfajta szembenézés az alkotói el-lustulással és a megszokott, jól megcsinált, bevett (adott esetben hivatalosan elvárt) szerepformálási technikák művészi felmutatása. Következésképp ez az ismerősre vetett idegen pillantás nem annyira a nézőt, mint inkább a színészt „invitálja a pedagógia tereként értelmezett színházba”.³⁵

³⁴ UNGVÁRI, „Brecht és...”, 25.

³⁵ Katja FRIMBERGER, „The Craft of Acting as a Pedagogical Model for Living a Flourishing Life in a World of Tensions and Contra-

Pártos Géza rendezését követően Brecht hamarabb és másképp lett a Madách „házi-szerzője”, mint a Nemzetinek. Gellért Endrét „a szavakon túli érzélem lehetséges teatralizálása foglalkoztatta”, illetve „az igazmondás lehetőségével, a valóságállítás és a stabil realista színházi keret megingásával” szembesült.³⁶ „Major Tamás előbb a cirkusz eszközeinek elidegenítő hatásával, majd Brecht harcos képviselésével küzdött a patetikus, hazug, régimódi színjátszás, tulajdonképpen a saját ’56 előtti sematikus rendezései ellen is”.³⁷ Vagyis a Nemzetiben művészi-rendezői öndefiníciók során vált ürüggyé „szegény B.B.”. Az „ellen-Nemzetiben” viszont a gyermekeit veszített *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), a youtube-on mindmáig népszerű *Koldusopera* (1965), végül a *Courage mama* emlékeztét Psota Irén alakításán keresztül is hordozó *Kurácsi mama és gyermekei* (1973) követte. S tünetértékű, hogy a sort Kerényi Imre két produkciója: a háromfelvonásos színpadi összeállítás, az *Én, Bertolt Brecht* (1975) és a „songopera” helyett song-musicalként megrendezett *Mahagonny tündöklése és bukása* (1978) zárta le, amelyben özvegy Hocinesze Leokádia szerepét Psota Irén játszotta.

Egyfelől tehát ki kell jelentenünk, hogy ezeknek a bemutatóknak köszönhető, hogy Brecht a magyar rendezők többségének kezében „esztétikai gyújtóbombából habcsók” lett.³⁸ Másfelől azt is le kell szögeznünk,

hogy ezek az előadások – pontosabban a Madách nagyszínpadának és nézőterének nyilvánossága – tette Brechtet a magyar művészszínházi műsorpolitika szerves elemévé, rendszeresen játszott klasszikussá. Mi több: a Madách Brechten keresztül talál rá arra az „ellen-Nemzeti” státuszát műsorpolitikailag definiáló irányra, mely tudatosan épít az olyan „intellektuálisan kiélezett, színpadilag mégis hatásos, jó és érdekes színészi feladatokat biztosító” művekre, mint G.B. Shaw, Sarkadi Imre, Fejes Endre, Füst Milán, Szerb Antal drámái.³⁹

Épp ezért izgalmas észrevenni az öröknek hitt, valójában megváltoztatható formák és diszpozitívumok pedagógiájának színészeinkre gyakorolt hatását. Kiss Manyi és Psota Irén pályája a Pártos Géza-féle *A misantrophe* (1955) lekettőzött Arsinoéja óta több előadásban és kétféleképpen is összekapcsolódott. Egyrészt (Pécsi Sándorral együtt) „Brecht-sztárok” lettek, és a brechti dramaturgia ellenálló erejének rendszeres megtagasztalása kimozdította őket a Kiss Manyi esetében már kialakult, Psota Irén esetében még kialakulatlan skatulyából. „Thália legrakoncátlanabb tündéré” inntől kezdve tekint a szakma vérbeli és sokoldalú prózai színésznőnek,⁴⁰ „A Psota!”-t pedig érzelmektől vezérelt és betörhetetlen dívának.⁴¹ Ugyanakkor a *Courage mama* – néma Kata kapcsolat okán a Madách közönsége kettejüket szinte csak anya – lánya viszonyban, Kiss Manyit pedig anya szerepkörben láthatta viszont. Ily módon Pártos Géza rendezésének hatástörténetét 1965-ben olyan kettősök írják, mint Evermódné és Róza (*Boldogtalanok*), Célia Peachum és Polly (*Koldusope-*

ditions”, *Educational Philosophy and Theory* 56, 1. sz. (2023): 74–85., 74.

³⁶ JÁKFALVI, A valóság szenvedélye, 175–175.

³⁷ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 65.

³⁸ MOLNÁR GÁL Péter, „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából hab-

csók?”, *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115, 112.

³⁹ LENGYEL, *Kortársuk voltam*, 65.

⁴⁰ SZEBENI Zsuzsa, *Thália legrakoncátlanabb tündére* (Budapest: OSzMI, 2011).

⁴¹ BALATONI Mónika – PSOTA Irén, *A Psota!* (Budapest: Poket, 2022).

ra), Anya és Kornél (*Vőlegény*) vagy Yerma és a Jókedvű öregasszony (*Yerma*), illetve olyan egyéni alakítások, mint Vinczéné (*Oszlopos Simeon*) vagy Bodnárné (*Bodnárné*). Vagyis a szerepkörök illetve skatulyák „brechti” felrobbantása a Madáchban újabb szerepkörök és skatulyák megkövesedéséhez vezet, ami igazolja, hogy az illúziószínház még a Brecht-szerepek politikusságát is „magába tudja színháziasítani”.⁴² Ugyanakkor 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 és Bessenyei Ferencsel, illetve Zsótér Sándor munkája Börcsök Enikővel, Venczel Verával, Kerekes Évával, Trill Zsolttal és egyetemi színészosztályaival.⁴³ Vagyis az egyébként nem túl sikeres *Courage mama* hatástörténete is egy „hiányt ölel körbe”.⁴⁴ Arra mutat ugyanis rá, hogy 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.⁴⁵

⁴² „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.

⁴³ Vö. Kiss Gabriella, *A magyar színház nevető arca. Pillanatfelvételek* (Budapest: Balassi, 2011), 161–186.

⁴⁴ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 439.

⁴⁵ „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 voltam*, 71. „Röviden már történt említés arról a jellegzetes vonulatról, amelyet a színház

Horvai István: Ványa bácsi, 1970.

A maga módján Horvai Csehov-rendezése is műsorpolitikai és esztétikai manifesztum volt. Mivel emlékeztetni tudta a nézőket arra, hogy a Gellért Endre 1952-es rendezéséig tradicionálisan hangulatdarabokként színre vitt szövegek alakjai a „szakadéklétezés ürességével” néznek szembe, elvárás lett rákérdezni a történetek „intenzív jelenidejűségére”.⁴⁶ Ez a klasszikusok kortárs olvasatát szorgalmazó rendezői attitűd szerves része annak a Várkonyi Zoltán kulturális szerepvállalásával fémjelzett folyamatnak, mely két ikonikus előadással – 1973-ban egy Déry-kisregényből készült musical (*Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról*), 1979-ben pedig egy tíz éve alakuló Örkény-dokumentumdráma (*Pisti a vérzivatarban*) színrevitelével – jelezte a vígszínházi tradíció újragondolását.⁴⁷ Ezért is válthatott konszenzusértékűvé az az értékítélet, mely szerint az 1970-es *Ványa bácsi* azért tekinthető egyféle önbejelentő gesztusnak, mert nemcsak felismeri, hanem egy-egy színészi pillanat erejéig rá is mutat arra a tényre, hogy „Asztrov alkoholista, Ványa neuraszténiás, Szerbjakov autista, Jelena golddigger, Szofja és Vojnyickaja pedig súlyos affektív zavarokkal küzd”.⁴⁸ Amikor ugyanis az „elfojtott ösztönök feltörésének éjszakáján” játszódó második felvonást Latinovits Zoltán „majomszerű guggolóülés-

műsorán a huszadik század első felének drámairodalma 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.

⁴⁶ BALASSA Péter, „Én mást akartam”, in *A másik színház*, 243–256 (Budapest: Szépirodalmi, 1989), 248.

⁴⁷ Vö. JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 404–430.

⁴⁸ Uo., 188.

ben játssza végig”,⁴⁹ Darvas Iván „gitárral a kezében körülszáguldja a szobát, majd szét-szórja Szerebjakov receptjeit”,⁵⁰ „az izgatottan trécselő” Ruttkai Éva és Venczel Vera pedig „kínzó vágyaikat gyűrik le, egymáshoz simulva, a közös takaró alatt”,⁵¹ egyértelművé válik, hogy a „kellemes” és „brutális” nézői hatást ellenpontosító előadásdramaturgia groteszk tükörben mutatja mind a „munka egyéni terapeutikus karakterének megfogalmazását”, mind „az öngyilkosság dramatikus pozíciójának hangsúlyozását”.⁵²

Tény, hogy ez a kánonalakító dramaturgiai olvasat teszi a Peter Brook-féle *Lear király* vendégszínház után néhány héttel bemutatott *Három nővér* (1972) „szikárrá”, a *Cseresznyés-kert* (1974) „harsánnyá”.⁵³ Ugyanakkor az is tény, hogy a 70-es évek vígszínházi közönsége csak azért fogadta el Szinte Gábor *plein air painting*-jét,⁵⁴ a Prozorov ház felül nyitott szalonjában hulló faleveleket,⁵⁵ a

⁴⁹ K.T., „Latinovits Ványa bácsija”, *Népszabadság*, 1970. szept. 23., 10.

⁵⁰ (I.J.), „Alakítások: Asztrov – Darvas Iván”, *Film Színház Muzsika*, 1970. máj. 23., 9.

⁵¹ MAJOROS József, „Csehov világának új jelentései Horvai színpadán”, *Színház* 3, 1. sz. (1970): 11–15., 14.

⁵² JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 208.

⁵³ HORVAI István, „Az én Csehovom”, *Szovjet Irodalom* 11, 1. sz. (1986): 173–177., 175.

⁵⁴ Azzal, hogy Szinte a hátsó függönyt a külvilág létét jelző díszletfalként használja, a szobabelsőket pedig üres keretfalak jelzik, tág horizontú, a *plein air painting* világát idéző atmoszféra jön létre, mely „kinyitott zárt-ságával jelzi, hogy az élet nemcsak közöttük fülledt, hanem mindenütt, ahol emberek egymásra utalva élnek”. MÁTRAJ-BETEGH Béla, „Ványa bácsi”, *Magyar Nemzet*, 1970. ápr. 9., 4.

⁵⁵ „1972 végén tette fel a kérdést Koltai Tamás: hogyan játsszunk színházat a Royal Shakespeare Company vendégszínház után. Konzervatív-provinciális oldalról gyorsan

Ranyevszkaja kertjéből való „kiűzetés” kapcsán a társulat nyilvános önvizsgálatát,⁵⁶ mert a rendezések „gyilkos realizmusát” megszelídítik a húzónevek:⁵⁷ a „színészkirály” (Latinovits Zoltán), a „tündérkirálynő” (Ruttkai Éva) és az 1967-ben bemutatott *Egy örült naplója* címszereplője (Darvas Iván). Ezért is

csattant a válasz: úgy, mint eddig, ám néhány év múlva mintha történt volna valami. 1972 októberében, alig néhány héttel a vendégszínházot követően a Vígszínház színpadára került egy Csehov-dráma, a *Három nővér*, és a jelenlévők rögtön megéreztek, hogy itt valami történik. Az akkor épp ötvenéves Horvai István rendezése vadabb, expresszív, lázasabb s egyben ironikusabb volt a színpadainkon előírással csehovi stílnél; meg aztán ott volt a Moszkvából jött vendégtervező, David Borovszkij nyitott díszletében a híres levélhullás, ami szállóigészerű, többek ajkán műértetlenkedő kérdést indított el: miért hullanak a levelek a szalonba? A hazai színház, a felszabadulás óta először, a konvenciókat megkérdőjelező vitatémává vált. Magam mindig is ettől az előadástól datáltam az új magyar színház megszületését, és meggyőződésem, hogy a következő rendezőnemzedékek nagyjai mind Horvai István köpenyéből bújtak elő. Így van ez még akkor is, ha maga Horvai tulajdonképpen megállt ezen az úton.” SZÁNTÓ Judit, „Az életmű mint híd”, *Színház* 37, 9. sz. (2004): 26–27., 26.

⁵⁶ „Az előadást voltaképp társulatunk nyilvános önvizsgálatának is szántuk, a kert tehát a Vígszínház volt, melynek tagjai szintén hajlanak életük, tehetségük elfecsérlésére; volt olyan terv is, hogy az utolsó felvonást, a kiűzetést, melyet az instrukciónak megfelelően pontosan 21 percre szabtam, a színészek mai, hétköznapi ruháikban játsszák el.” HORVAI, „Az én Csehovom”, 176.

⁵⁷ Vö. Andrey SHCHERBENOCK, „„Killing Realism”: Insight and Meaning in Anton Chekhov”, *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.

tünetértékű, hogy a három színéssztár alakítása (akárcsak a Pártos-rendezés esetében Kiss Manyi és Psota Irén játéka) nemcsak sok, hanem pontos leírásban gazdag elemzésre ihlette a kritikusokat. A kor (nagy)realista játékmódját ideáltipikusan képviselő színészetnek leginkább azokat a mozzanatait örökítették meg, melyek igazolni tudják, hogy a Csehov-drámák „szereplőit szélsőséges, lázadó, szenvedélyes, torz mosolyú, tragikomikus alakoknak láthattuk, a korábban sorsukba belenyugvó, szenvedést elfogadó emberek helyett. [Horvainak] volt ereje, felkészültsége, fantáziája leszámolni a konvenciókkal, s [...] az abszurdba hajló, ironikus játék magasiskoláját” láthatta a közönség.⁵⁸ Ugyanakkor az a tézis, mely szerint Horvai István rendezésének „sikerült a Csehov-színjátszást végleg megszabadítania az aprólékos naturalizmustól”,⁵⁹ az Alföldi, Ascher, Babarczy, Harag, Horvai, Paál, Telihay, Székely, Zsámbéki nevével fémjelezhető generáció „pengeéles és könyörtelen” Csehov-rendezéseinek és nem utolsó sorban Valló Péter 1996-os, illetve Szász János 1998-as *Ványa bácsijának* ismertetében mindenképp árnyalásra szorul.⁶⁰

A színészi játékmód mássága leginkább a 39 éves Latinovits Zoltán alakításán figyelhető meg, aki a szó legszorosabb értelmében játékba hozza azt a feszültséget, ami az 1952-

ben 56 éves Maklár Zoltán „kicsi és uralt teste [által színre vitt] törekeny és finom, gondolkodó és elemző csak az elviselhetetlen fájdalomra” ráébresztő Ványa bácsijának emléke és a 47 éves Vojnyickij, Ivan Petrovics között vibrál.⁶¹ Vagyis nem egyszerűen arról van szó, hogy Horvai rendezésében „egy korántsem szomorú, korántsem eljutott, korántsem lemondó, hanem hallatlanul energikus Ványa bácsi vágja az üres, a compiláló, a mások szellemi keblén élősködő professzor (Tomanek Nándor) szemébe a súlyos igazságokat”.⁶² Hanem arról a folyamatról, ahogy gyűrötten és lomposan megjelenő, arcát trópusi sisakszerű fehér sapka mögé rejtő, elhanyagolt férfitest a színpadon megfiatalodik (de legalábbis életre kel), majd visszaoreszlik (pontosabban egy plédbe burkolva, mozdulatlaná válik). A második felvonásban „az alkohol hatása alatt felengedi magát. Koszlott hálóköntösben, csapzottan, erotikus víziókból ébredve jön be Jelenához, [majd a sikertelen koitusz után] érzéketlen apátiába süllyed, és a köpenyének zsebéből előszedett ételmaradékokat rágcsálva, így, guggolva marad sokáig, amíg ki nem vánszorog a színről. [...] A harmadik felvonás nagy számonkérő jelenetében az öreges manírokat felváltja az ugrásra készség jellegzetes Latinovits-i tartása, amely hasonlít egy középtávfutó rajthelyzetéhez: előreszegett fej, behajlított térdek, a jobb láb kicsit előbb, mint a bal.”⁶³ Először azt a Cipolla-szerű „vizimanót” látjuk magunk előtt,⁶⁴ aki démoni bizonyossággal mondja Jelena szemébe az igazságot: „a maga ereiben egy sellő vére csörgedez, legyen hát sellő! Eressze hát szabadjára magát legalább egyszer életében, mielőbb szeressen bele egy vízimanóba

⁵⁸ HEGEDŰS D. Géza, „A tanár úr. Horvai István”, *Criticai Lapok*, 16, 7–8. sz. (2015), hozzáférés: 2025.02.02,

<https://www.criticailapok.hu/242004/33622-a%20tan%C3%A1r%20%C3%BAr>

⁵⁹ KOLTAI Tamás, „Ványa bácsi”, *Népszabadság*, 1970. ápr. 21., 7.

⁶⁰ Vö. KÉKESI KUN Árpád, „Egy színháztörténeti mérföldkő emlékezete. Ascher Tamás: *Három nővér*, 1985”, *Theatron* 13, 2. sz. (2014): 6–12.; Kiss Gabriella, „Játszmák vége. Csehov *Ványa bácsi* című darabja recepciótörténetének egy színházi fejezete”, *Theatron* 1, 1.sz. (1998): 97–102.

⁶¹ JÁKFALVI, *A valóság szenvedélye*, 196.

⁶² (DÉEL), „Hány éves, Ványa bácsi?”, *Film Színház Muzsika*, 1970. márc. 14., 9–10., 10.

⁶³ K.T., „Latinovits...”, 10.

⁶⁴ Thomas Mann: *Mario és a varázsló*, Rendezte: Kazimir Károly, Körszínház, 1965.

fülig – és zsupsz, bele fejjel az örvénybe, hogy a Herr Professor meg mi is mindnyájan csak széttárjuk a karunkat!” Majd később felvillantja azt a „tehetséges, okos, bátor fiatalembert, aki »Schopenhauer, Dosztojevszkij lehetett volna«. De a kerékbe tört lélek nem bírja a megterhelést; az eltemetett egyéniség jelentkezését: a kitörést fulladásos köhögőroham, [majd nevetés, artikulálatlan üvöltés és a lövések követik.] Latinovits itt páratlan színészi remekléssel egy hosszú némajelenetben, szavak nélkül eljátssza, ahogy Ványa bácsi a szemünk előtt lelépti az életét, azt a tizenhárom évet, ami még talán előtte áll,⁶⁵ s amit a negyedik felvonás három kegyetlen képben fogalmaz meg.

A dráma Horvai-féle végjátéka ugyanis nem elégikus, hanem önkritikus, s ennek kíméletlensége Darvas Iván Asztrovjának immár kérlelhetetlen cinizmusán múlik. Ahogy 1952-ben Bessenyei Ferenc „nagytermészetű” alkata, most a *Szerelem* forgatására készülő, a Pesti Színházban rendszeresen Propriuscsin bőrébe bújó, spiccesen lelkiző Liliomfi elegáns intellektusa, fanyar csibész-sége, puritán szókimondása teszi önironikus-sá a darab tézismondatait: „Két rendes és értelmes ember volt az egész járásban: te meg én. De alig egy évtized alatt beszívott minket a lenézett nyárspolgári élet mocsara: poshadt párájával megmérgezte vérünket, és mi ugyanolyan ripőkök lettünk, mint a többiek.” A tönkretett tehetség melodráma-já helyett a szerep Horvai-féle értelmezését másodszor színre vivő Darvas Iván ugyanis ugyanolyan nyeglén bánik Ványával, mint Szonyával vagy önmagával. A fenti monológ alatt a mázsálón méri a mérlegen fekvő Vojnyickijt; gúnyos mosollyal nézi, ahogy az öngyilkosságra készülő férfi egy komódba zárt papírból csomagolja ki azt a kulcsot, mely a morfiumos ampullát rejtő ládikát tartalmazó szekrényt nyitja; miközben az egy durva posztóköpenybe burkolózva, mono-

mániásan számol, unatkozva eldurant egy papírzacskót.

Mert Horvai rendezésében mindkét férfi mindig foglalatostokodik valamivel. Latinovits Ványája „segítséget keres a tárgyakban, megkapaszkodik bennük: az újságban: egy kulcs-csomóban: egy percken ál dajkált kerti székben, amelynek tologatásával izgatott zavarát palástolja a Szerebrjakov elleni első felvonásbeli filippikája közben; a teáscsészében, amelyet sokáig tart a kezében, míg végre átadhatja Jelenának”.⁶⁶ Darvas Asztrovja viszont „extrém, kivételes, végletes cselekvései, játéka szellemi hangsúlyokkal telítettek. [...] Gitárral a kezében körülszáguldja a szobát, amikor ördögi ötlettel szétszórja a podagrás öregúr receptjeit”,⁶⁷ aprólékos gonddal erősíti az erdőkről készült rajzait egy táblára, majd ugyanolyan aprólékos, fegyelmezett és megszokott mozdulatokkal szereli őket le. Még a „nyugalmazott professzor” is fürgén pattan fel a heverőről az elhibázott lövések után, ugyanis ijedtében beleült egy tűbe. Nos, Ruttkai Éva Jelenája ebben különbözik tőlük: sokat emlegetett „lustaságát” mozgásvektora definiálják: soha nincs semmi a kezében, és egyetlen nem-cselekvése az állás, az ülés és a járás. Tünetértékű, hogy az alakításról írt kritikák alig tartalmaznak leíró részeket, s leginkább benyomásokot rögzítenek: „Embermintázásában az átlagos asszonyi sors ismerhető fel. Azért él, hogy változatosan szenvedjen. Jelenája ért a szenvedéshez, művész a megalázottságban, színpompásan viseli a szürkeséget. Egyetlen értékét abban látja, hogy kitart nyűgös, öreg férje mellett. Tisztában van vágyaival, de nincs benne elég képzelőerő. A tűrés erősebb benne, mint a lázadás.”⁶⁸ Ez a többiek viszonylatában jelentéssé váló

⁶⁶ Uo.

⁶⁷ (I.J.), „Alakítások...”, 9.

⁶⁸ GYÁRFÁS Miklós, „A színészi ihlet. Jegyzet Ruttkay Éva Jelenájához”, *Színház* 3, 7. sz. (1970): 10–12., 12.

⁶⁵ K.T., „Latinovits...”, 10.

„színpadi semmittevés” csak kétszer változik meg. Amikor Asztrov vállatánál cigarettára gyújt, egyik percről a másikra feladatára koncentráló, erélyes és kemény üzletaszonnyá válik. Amikor pedig nem szájon, hanem arcon csókolja a doktort, majd öleléséből nem kibontakozik, hanem határozottan hátra lép, meglepetésszerű akciókkal fejezi ki erőtlenségét.

Ezekből a rekonstrukciókból egyértelmű, hogy a Horvai-féle színészvezetésnek nem lehetett más a kiindulópontja, mint a vígszínházi stílus „pepecselő naturalizmusa”, hiszen épp a használati tárgyak használati funkcióinak megfelelő színpadi használatával lehet érzékeltetni a csehovi hétköznapi banalitását. S mondjuk ki: ennek komikumát csak a Latinovits Zoltán által eljátszott öregedés tudta felmutatni – ugyanazzal az önkínzó fájdalommal, amivel 26 évvel később az őszirózsacsokorral érkező Kulka János fogja a hátsó üvegajtóhoz lapítani arcát. A Másaként és Versinyinként, illetve Ranyevszkajaként és Firszként visszatérő Ruttkai-Darvas páros esetében viszont csak a motívummá váló kellékek gesztikus használata mozdítja el a kellékhasználat bulvárnaturalista módját az absztrakció felé. Vagyis a Várkonyi Zoltán vezette Vígszínház egyik legnagyobb sikere leginkább jelzésértékű előadás. Egyfelől a Csehov-alakok mintáértékű megjelenítőiként pozicionálja az 1970-es évek színészsztárjait, mint Darvas Iván, Latinovits Zoltán és Ruttkai Éva, akiket újabb és újabb Csehov-húzónevek követnek. Másfelől egyik első példája annak, hogyan találkozhat a magyar színházi hagyomány (Shakespeare mellett) legerősebben kánonalkotó szövegeinek rendezői újraértelmezése a mindenkori nézői elvárásokkal. Továbbá hatása áttételesen érezhető a Színház- és Filmművészeti Főiskola valamennyi Horvai-osztályának képzésén, hiszen színészmes-

terség gyakorlatainak szerves része volt a Csehov-szövegekkel való találkozás.⁶⁹

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „Kaposvári találkozás. Mint vendég: Pártos Géza”. In *Nemzeti lélekhang: Jászai Maritól Bubik Istvánig*, szerkesztette ABLONCZY László, 358–364. Budapest: Codex Print Kiadó és Nyomda, 2007.
- BALASSA Péter. „Én mást akartam”. In *A másik színház*, 243–256. Budapest: Szépirodalmi, 1989.
- BALATONI Mónika – PSOTA Irén. *A Psota!*. Budapest: Poket, 2022.
- BÁNOS Tibor. „Szerep közben”. *Élet és Irodalom*, 1958. febr. 21., 22.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes Roland Barthes-ről*. Fordította DARIDA Veronika. Budapest: Typotex, 2016.
- BRECHT, Bertolt. „Anmerkungen zur „Dreigroschenoper””. In *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*, szerkesztette UNSELD, Siegfried, 90–101. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- CZIRÁK Ádám. „Újra lehet-e játszani a tiltott művészetet? Gondolatok a magyarországi neoavantgárd melankolikus jegyeiről és reenactment-jeinek hiányáról”. *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 13–25.
- (DÉEL), „Hány éves, Ványa bácsi?”, *Film Színház Muzsika*, 1970. márc. 14., 9–10.
- DEMETER Imre. „Színészek, szerepek, pillanatok”. *Film Színház Muzsika*, 1958. febr. 2., 7.
- DORVAL, Patricia. „Towards a Stylistics of the Modes of Ostension”. *Theatre Research International* 18, 3. sz. (1993): 206–214.
- FÖLDES Anna. „Courage mama”. *Nők Lapja*, 1958. jan. 30., 19.

⁶⁹ Például Csehov: *Platonov*, Ódry Színpad, 1978; Csehov: *Ványa bácsi*, Ódry Színpad, 1986.

- FÖLDES Anna. „Ványa bácsi”. *Nők Lapja*, 1970. ápr. 18., 20–22.
- 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.
- GYÁRFÁS Miklós. „A színészi ihlet. Jegyzet Ruttkay Éva Jelenájához”. *Színház* 3, 7. sz. (1970): 10–12.
- HARASZTI Miklós. *A cenzúra esztétikája*. Budapest: Magvető Kiadó, 1991.
- HORVAI István. „Az én Csehovom”. *Szovjet Irodalom* 11, 1. sz. (1986): 173–177.
- (I.J.). „Alakítások: Asztrov - Darvas Iván”. *Film Színház Muzsika*, 1970. máj. 23., 9.
- JÁKFAI Magdolna. *A valóság szenvedélye. A realista színház emlékezete Magyarországon*. Budapest: Arktisz–TMA, 2023.
- KÉKESI KUN Árpád. *A rendezés színháza*. Budapest: Osiris, 2007.
- KÉKESI KUN Árpád. „Egy színháztörténeti mérföldkö emlékezete. Ascher Tamás: *Három nővér*, 1985”. *Theatron* 13, 2. sz. (2014): 6–12.
- KISS Gabriella. „Játszmák vége. Csehov Ványa bácsi című darabja recepciótörténetének egy színházi fejezete”. *Theatron* 1, 1.sz. (1998): 97–102.
- KOLTAI Tamás. „Ványa bácsi”. *Népszabadság*, 1970. ápr. 21., 7.
- KOTTE, Andreas. *Színháztörténet. Jelenségek és diskurzusok*. Fordította BERTA Erzsébet és Edit KOTTE. Budapest: Balassi, 2020.
- KRICSFALUSI Beatrix. „Apparátus/diszpozitívum”. In *Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerkesztette KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, 231–237. Budapest: Ráció, 2018.
- K.T. „Latinovits Ványa bácsija”. *Népszabadság*, 1970. szept. 23., 10.
- MOLNÁR GÁL Péter. „Koldusopera, avagy hogyan lesz esztétikai gyújtóbombából habcsók?”. *Mozgó Világ* 32, 7. sz. (2006): 112–115.
- MÜLLER-SCHÖLL, Nikolaus. „A diszpozitívum és a kormányozhatatlan. Gondolatok bármű politika kezdetéről és végéről a végtelenben”. Fordította Kiss Gabriella. *Theatron*, 15, 1. sz. (2021): 142–159.
- PÁRTOS Géza. *Rendezőjelöltek tanítási programja*, Gépirat, PIM–OSzMI, TT, Pártos Géza-hagyaték.
- RADNÓTI Zsuzsa. „Horvai István, a klasszikus realista”. *Theatron* 13, 1. sz. (2014): 13–14.
- RÖTTGER, Kati. „Historiografie des Spektakels”. In *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, szerkesztette Benjamin WIHSTUTZ, Benjamin HOESCH, 133–156. Bielefeld: transcript, 2020.
- SCHULLER Gabriella. „Szóra bírható-e az alárendelt a magyar színpadon?”. In *Színház és társadalom*, szerkesztette DERES Kornélia és HERCZOG Noémi, 70–82. Budapest: JAK – Prae.hu, 2018.
- SHCHERBENOCK. Andrey. „»Killing Realism«: Insight and Meaning in Anton Chekhov”. *The Slavic and East European Journal* 54, 2. sz. (2010): 297–316.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. „Szóra bírható-e az alárendelt?”. Fordította MÁNFAI Alice és TARNAY László. *Helikon*, 42, 4. sz. (1996): 450–483.
- SZABÓ Veronika. „Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon”. In *Színház és pedagógia* 6., szerkesztette HORVÁTH Kata, 45–67. Budapest: L’Harmattan, 2010.
- SZÁNTÓ Judit. „Az életmű mint híd”. *Színház* 37. 9. sz. (2004): 26–27.
- SZEBENI Zsuzsa. *Thália legrakoncátlanabb tündére*. Budapest: OSzMI, 2011.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály. „The Rise and Fall of Literaly and Artistic Canons”. *Neohelicon*, 1, 3. sz. (1990): 129–159.
- SZÉKELY György. „Bevezető”. In *Madách Színház 1951–1976*, szerkesztette ALPÁR Ágnes, 5–26. Budapest: Magyar Színházi Intézet, 1976.
- UNGVÁRI Tamás. „Brecht és a színpadi valóság”. *Színház* 6, 6. sz. (1973): 20–26.