

Elek Judit: *Rómeó és Júlia*, 1992

BARNA LÉNA

Az előadás színházkulturális kontextusa

A marosvásárhelyi felsőfokú színészoktatásra a Székely Színház hatása elementáris: a színház a Sztanyiszlavszkij-féle módszert alkalmazva hozta létre előadásait, „eszközeiben a polgári illúzió-színház továbbfejlesztését valósította meg.”¹A Székely Színház történetének első korszakát egy jelentős esemény zárja le: az 1948. május 8. és 17. között megrendezett bukaresti vendéjáték. A második világháborút követően ez volt az első alkalom, hogy magyar társulat lépett fel a román fővárosban, és a szakmai közönség előtt meggyőzően bizonyította: vidéki körülmények között is létrejöhet magas színvonalú színházművészet. A vendégszereplés ugyanakkor propagandisztikus célokat is szolgált, alkalmat teremtett a Román Munkáspárt nemzetiségi politikájának bemutatására, valamint a magyar–román megbékélés és együttélés eszményének hangsúlyozására.²

Erdélyben a felsőfokú magyar színészképzést ekkor, a második világháborút követően intézményesítették. A magyar tannyelvű Zene- és Színművészeti Konzervatóriumot 1946-ban alapították Kolozsvárott, az oktatás ugyanazon év októberében indult. Az intézmény szervezeti keretei többször át-

¹ Kovács Levente, „Az illúzió iskolája”, in *A Szentgyörgyi István Színművészet Intézet története* I., szerk. Lázok János, Ungvári Zrínyi Ildikó, 42–73 (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, UATPress, 2011.) 46.

² Kovács Levente, *A Marosvásárhelyi Székely Színház története (1946-1962)* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001.), 55–56.

alakultak: a művészeti képzés román és magyar intézmények között oszlott meg, majd 1950-ben kétnyelvű akadémiákba szervezték át. Ennek részeként jött létre a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, amely 1950 és 1954 között csak Kolozsváron működött.³ Az 1954-es minisztertanácsi határozat (1508/1954.08.14.) értelmében a magyar tannyelvű színművészeti képzés önálló intézményként Marosvásárhelyre került, ahol rövid megszakítások után stabil keretek között működött.⁴

A Székely Színház esztétikájára épültek az akkori színésznevelési trendek: „az előadások célja a szöveg mögé gondolt szándék feltárása, melyet a színre vivő alkotók személyisége nem befolyásolhat.”⁵ Egy vizsgálóelőadásban nem lehet vegytisztán kettéválasztani e két pólust, hiszen hibrid műfajról van szó, amelyben ugyanolyan fontos mindkét szempont. A pedagógiai módszertannak számos alkotóeleme van,⁶ hiszen a színésztanárok és rendezők másként viszonyulnak a

³ <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>, hozzáférés: 2026. 02. 08.

⁴ Kriterion Könyvkiadó, Romániai Magyar Lexikon, <https://kriterion.ro/glossary/szinmuveszeti-egyetem-marosvasarhely/>, hozzáférés: 2026. 02. 08.

⁵ Kovács, „Az illúzió iskolája”, 46.

⁶ Vass Vilmos „A kompetencia fogalmának értelmezése” című tanulmányában részletesen leírja a kompetencia-alapú oktatás előnyeit. Forrás:

<https://ofi.oh.gov.hu/tudastar/hazai-fejlesztési/kompetencia-fogalmanak>, hozzáférés: 2026. 02. 08.

színészhallgatók új és új generációjához. A klasszikus drámák színrevitele kiemelten fontos szerepet kapott a képzés során. A marosvásárhelyi színészoktatási gyakorlatban uralkodó szemlélet szerint a klasszikus művek üzenetének örökérvényűsége miatt ezek egyértelműen taníthatók, a bennük rejlő esztétikai és erkölcsi értékrend pedig követendő. A színházi alkotók feladata nem az újraértelmezés, hanem a pontos megértés. A klasszikus darabokhoz hozzárendelődött a játéktechnikai és előadói stílus. Az 1954–1962 közötti időszakban az intézményes színészképzés és az ún. veretes klasszicizálás összefonódott.⁷ A cél a valóság illúziójának tökéletes megteremtése volt, amihez elengedhetetlen volt a néző és a színész közötti negyedik fal elve. A színészt úgy kellett látni, mint egy élethelyzetet megélő figurát, aki a mindennapi élet megfigyeléséből és reprodukciójából dolgozik. Ez pedagógiai követelménnyé is vált.⁸ 1962-ben, a Stúdió megnyitásakor a – ekkor Nemzeti Színházzá alakuló, Székely Színházként megszűnő – társulat szellemisége a tanár-színészek közvetítésével „átvándorolt” a Stúdióba, ezzel biztosítva az oktatás és a korábbi művészi irányvonal folytonosságát.

A Székely Színházban, mely 1962-ben Nemzeti Színházzá alakult, a művészsínházi törekvéseknek megfelelően formálódik a színészekkel szembeni követelményrendszer: „A kezdeti időszakban szerződő, különböző szerepkörre szakosodott, híres, közkedvelt – általában vidám, zenés – repertoárral rendelkező színészeknek [...] lassan át kellett alakulniuk a prózai színházi és a lélektani realizmus konvencióinak szabályai szerint.”⁹

⁷ KOVÁCS, „Az illúzió iskolája...”, 47.

⁸ Uo.

⁹ ALBERT Mária, „Nevelő színház”, In LÁZOK János, UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó (szerk.) *A Szentgyörgyi István Színház Intézet története I.* 114–127. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, UATPress, 2011.

A következő évtizedekben a gyakorlatban nem történt radikális szemléletváltás: a klasszikus művekhez való hűség, a pszichológiai realizmus és a negyedik fal illúziójának¹⁰ megtartása maradt a meghatározó színészpedagógiai alapállás egészen a rendszerváltás időszakáig. A Székely Színház átalakulása aktívan formálta is a színészképzés szemléletét és módszertanát. A két intézmény közötti kapcsolat révén a színházban végbemenő esztétikai és stílári változások közvetlenül beépültek az egyetemi oktatásba, mint mindenhol az európai színészképzésben. Ennek egyik legfontosabb oka, hogy azok a tanárok, akik a színészképzésben részt vettek, egyben a Székely Színház színészei is voltak. Ez a kettős szerep különös súlyt adott az általuk közvetített színjátszási elveknek és gyakorlatoknak, hiszen nem csupán elméletet tanítottak, hanem saját, élő művészi tapasztalataikon keresztül adták át a színházban érvényesülő irányvonalakat. A hallgatóknak ez azt jelentette, hogy közvetlenül megismerkedhettek a korszak egyik legfontosabb erdélyi magyar színházának művészi gyakorlatával. Az oktatás szervesen kapcsolódott a mindennapi színházi munkához: ugyanazok a mesterek instruálták őket az órákon, akik esténként a színpadon léptek fel, és ugyanazokat az elveket alkalmazták a tanításban, mint a próbák során. Ebből a szoros alkotói-pedagógiai együttműködésből emelkedik ki az 1990-es politikai rendszerváltás utáni helyzet, amikor a színészképzés történetében először fordul elő,¹¹ hogy nem erdélyi rendező vagy az intézmény oktatója vezeti a hallgatókat, hanem egy külföldről, Magyarországról meghívott vendégművész, Elek Judit.

Ez a meghívás több szempontból is színháztörténeti jelentőségű. Egyrészt a nyolc-

¹⁰ KOVÁCS, „Az illúzió iskolája...”, 47.

¹¹ JÁNOSHÁZY György, „Shakespeare-t csak jól szabad játszani”, *Romániai Magyar Szó*, 1992. jún. 6., 748–749. sz. 25.

vanás években a rendezések döntő többségét az intézményhez kötődő tanárok vagy közeli alkotótársak vitték. Kincses Elemér szinte kivételnek számít, hiszen bár nem volt tanár, de gyakorlatilag a Stúdió rendezője lett. A repertoár zárt rendszert alkotott: a hallgatók olyan mesterektől tanultak, akik saját maguk alakították ki a helyi színházi normákat, és ezeket erősítették újra és újra. Ezen változtatott a politikai rendszerváltás.

Elek Judit 1937. november 10-én született Budapesten, és már gyermekkorában is mély nyomot hagyott későbbi gondolkodásán és művészetén. A második világháború idején – kisgyermekként – túlélte a budapesti gettót, egy olyan tapasztalatot, amely egész életében érzékenyvé tette a társadalmi igazságtalanságok és az emberi kiszolgáltatottság iránt. Fiatalon a film iránti szenvedélye határozta meg útját: szinte minden pénzét mozira költötte, és hamar világossá vált számára, hogy nemcsak nézni, hanem készíteni is szeretné a filmeket. A Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakán tanult 1956 és 1961 között, ahol legendás mesterek és későbbi jelentős alkotótársak között formálódott. Pályáját dramaturgként kezdte, majd a Balázs Béla Stúdió alapító tagjaként a magyar újhullám egyik meghatározó alakjává vált. Már korai munkáiban is a valóság iránti mély érdeklődés és az emberi sorsok iránti empátia jelent meg: dokumentum- és játékfilmjeiben gyakran mosódik össze a fikció és a valóság határa. Filmjeiben következetesen olyan kérdésekkel foglalkozott, mint a társadalmi egyenlőtlenségek, a nők helyzete, a történelem traumái vagy az antiszemitizmus. Munkásságát számos rangos díjjal ismerték el, többek között Kossuth-díjjal és Balázs Béla-díjjal. Filmjei nemzetközi fesztiválokon is sikert arattak.¹²

¹² MARIK Noémi, „Az én filmjeim hosszú távra készülnek”, interjú, Nemzeti Filmintézet Magyarországon, 2017.11.10.

„Ezt az előadást rendhagyó módon nem az intézmény pedagógusai vagy hazai rendezők rendezték, hanem egy Budapestről hívtak vendégművészt, Elek Judit.”¹³ 1992-ben Marosvásárhelyt Elek Juditot leginkább filmrendezőként ismerték:

„Elek Judit akkoriban és talán most is, inkább a filmjeiről mint a színházi rendezéseiről volt híres. *Tutajosok* című filmjét többször is levetítették az osztályban közös filmnézések alkalmával, mikor hírül vettük, hogy a *Rómeó és Júliát* fogja rendezni a főiskolán. Nem tudom, hogy került a főiskolára, de gyanítom, hogy Béres András remek kapcsolatai révén, aki akkoriban az intézet dékánja volt. Az, hogy a diákok együtt játszottak a Nemzeti Színház rangos színészi társaságával, nem volt példa nélküli. Azelőtt is születtek produkciók (pl: Peter Shaffer *Amadeus* című darabja Kincses Elemér rendezésében), ahol a végzős diákok játszottak többek között Lohinszky Lóránddal, az osztályvezető tanárakkal. 1990-ben már érezhető volt az intézet vezetése részéről egyfajta nyitási szándék arra nézve, hogy olyan rangos rendezőket kérjenek fel végzős osztályok előadásainak megrendezésére, akik a román és magyar színházi élet kiemelkedő rendezőinek számítottak. Az 1990 március 19-i fekete március tragikus és lesújtó tapasztalata okán talán többen is úgy gondolhatták, hogy Shakespeare *Rómeó és Júliája* alkalmas arra, hogy az ellenségeskedések kérdéseit kibontsák és körbejárják, így eshetett a választás e darabra, és így találták meg hozzá Elek Judit filmrendezőjét. Az is lehet, sőt nagyon is valószínű, hogy a darabvá-

¹³ SZILÁGYI István, „Kíméletlen szeretet. Elek Judittal beszélget Szilágyi István”, *Helikon*, 13. sz. (1992): 10–11., 11.

lasztás maga Elek Juditnak volt az ötlete.”¹⁴

A Thybaldot játszó Bogdán harminchárom évvel későbbi emlékeitől eltérően fogalmazott a Mercutiot játszó Hatházi András.¹⁵ Az ő visszaemlékezései az 1992-es *Rómeó és Júlia* előadásra töredékesek és kifejezetten bizonytalanok, amit ő maga is többször hangsúlyoz. Az előadás létrejöttének intézményi kontextusáról – különösen az Akadémia és a Nemzeti Színház együttműködéséről – tudatosan nem kívánt nyilatkozni, mivel saját megítélése eltér attól, amit „main stream” értelmezésnek nevez, és nem kívánt újabb szakmai vagy személyes konfliktusokba bocsátkozni. A próbafolyamatra vonatkozó konkrét emlékek szinte hiányosak. Hatházi annyit emel ki, hogy az előadás dramaturgia Zsótér Sándor volt, akivel ekkor találkozott először olyan alkotóként, aki a dramaturgi szerepkört a gyakorlatban, aktívan értelmezte. Ez a találkozás azonban inkább utólagos felismerésként jelenik meg, semmint a konkrét munkafolyamat emlékeként. Az olvasópróbákra, a szöveg közös elemzésére vonatkozó tapasztalatok „kitörölődtek”. Hatházi megjegyzi, hogy már az első évtől kezdve voltak tapasztalatai az oktatók és hallgatók közös alkotómunkájáról, ugyanakkor arra nem tud visszaemlékezni, hogy ez az együttműködési modell miként hatott konkrétan a diákok munkájára ebben az előadásban. A kérdésre adott válaszában hangsúlyozza: csak jelenkori reflexiói lennének erről, amelyek azonban nem képezik jelen kutatás tárgyát. A román–magyar konfliktusra épített rendezői koncepció kapcsán Hatházi András határozottabban fogalmaz: megítélése szerint ezt a megközelítést a résztvevők többsége nem fogadta jól. Legalábbis így ér-

¹⁴ BOGDÁN Zsolt, a szerző interjúja, 2025. szept. 4.

¹⁵ HATHÁZI András, a szerző interjúja, 2025. aug. 18.

zékelték azokkal a hallgatókkal-kollégákkal együtt, akikkel szorosabb szakmai kapcsolatban állt. Konkrét visszalépésekre nem emlékszik, ugyanakkor megemlíti, hogy Póka Csilla¹⁶ – aki velük együtt végzett – végül nem kapott szerepet az előadásban, amit értetlenséggel és kritikával fogadtak. A visszaemlékezés egészét áthatja az emlékezet megbízhatatlanságának tudatosítása. Az interjúalany többször hangsúlyozza, hogy felidézett benyomásai inkább „pletykák”, semmint pontos tények, és nem tulajdonít nekik jelentőséget. Az előadás személyes emlékezetében nem pozitív élményként rögzült, ezért sem kívánja azt újraértelmezni vagy konfliktusos módon tematizálni.

Szövegelemként azonban fennmaradt az előadás ügyelői jegyzőkönyve, mely megtalálható a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívumában.

*Dramatikus szöveg, dramaturgia*¹⁷

Az előadásban hallható szöveg több mint három évtized után is könnyen érthető, de megtartja a klasszikus szerkezet ritmusát. Az előadásról felvétel és szöveggönyv is rendelkezésre áll. Ebben az előadásban a nyelv zeneisége kiemelt helyet kap a szöveg ritmikuságával és hangulatával. A szóhasználat

¹⁶ Póka Csilla már az egyetem alatt a Marosvásárhelyi Nemzeti Színházban játszott. Az 1987. június 29-én bemutatott Mihail A *divatszalon titkában* (r. Kovács Levente), az 1991. február 15-én bemutatott Kincses Elemér *Marathón* (r. Kincses Elemér), az 1991. október 26-án bemutatott Friedrich Dürrenmatt *Play Strindberg* (r. Lohinszky Lóránd) és az 1993. május 22-én bemutatott August Strindberg *Julie kisasszony* (r. Kincses Elemér) című előadásokban is játszott. Utóbbiban címszerepet.

¹⁷ Az elemzés az előadás felvétele alapján készült, Marosvásárhelyi Egyetem archívuma, letöltés dátuma: 2025.06.14.

egyszerre közvetlen és költői: egyes mondatok hétköznapiak, modernek („mégis elmentél, ugye”),¹⁸ míg mások a shakespeare-i költőiség elemeivel dolgoznak („éj leple alatt is világítasz”).¹⁹ Ez a váltakozás dinamikát ad az előadásnak és segít abban, hogy a karakterek a nézővel kortárs emberekként is értelmezhetőek legyenek, ugyanakkor tragikus hősként is emelkedettek maradjanak. Shakespeare-nél a dajka és a szolgák prózában, Júlia és Rómeó gyakran versben szólalnak meg, az előadásban ez a különbségtétel finoman jelenik meg. Például Rómeó és Júlia között az intimitás nemcsak a testi közelségből fakad, hanem abból is, hogy a nyelvük „eltér” a többi szereplőtől: érzékenyebb, költőibb, törékenyebb. (1. KÉP) A szövegben a szerelem és a halál gondolatai folyamatosan váltogatják egymást. Már az első jelenetekben is jelen van az önpusztítás motívuma („ha nem vagy velem, nincs értelme”²⁰), ami Shakespeare eredetijében is hangsúlyos²¹ – itt viszont a színészi játék és a rövid, tördelt mondatok még inkább kiemelik a belső törést. Az előadás hangzásvilága mintha előre vetítené a tragikumot, ez érezhető a dialógusok ritmusában és hangsúlyaiban egyaránt. Ez nemcsak Zsótér Sándor dramaturgiai tudatossága, hanem drámai nyelvi réteg is: a szöveg nemcsak a jelenre reflektál, hanem jövőt is sejtet. A *Rómeó és Júlia* egyik alapkonfliktusa a családok közötti gyűlölet, amely a szerelmesek boldogságát lehetetlenné teszi. A szöveg ezt a gyűlöletet nem kiabálással, hanem éles, sűrű, agresszív szóváltásokkal jeleníti meg. Az előadásban a Montague–Capulet ellentét replikái tele van-

¹⁸ Zsótér Sándor átírata, az előadás felvétele után.

¹⁹ Zsótér Sándor átírata.

²⁰ Zsótér Sándor átírata.

²¹ Romeo: Ez éji bálon kezdi meg komor,/ Szörnyű futását, és unt életem,/ Mit a mellembe zárok itt,/ gonosz/ Csellel korahalálba kergeti.”

nak félmondatokkal, elharapott kijelentésekkel, amelyekből kiérezhető a feszültség és az elhallgatott múlt. (2. KÉP) A vitákban az agresszió nem ordít, hanem mérgez, és ez a nyelvezetből is következik: a sértések, fenyegetések burkoltak, de annál hatásosabbak.

A gyűlölet és a szerelem sokszor azonos nyelvi struktúrákat használ: „Ó, gyűlölt szerelem! Ó, szeretett gyűlölet! / Ó, semmiből támadt valami! Ó, nehéz könnyűség, komoly hiúság, / torz gyönyör, szép alakban rút semmiség!”²² (l.1., Rómeó monológja) Itt az előadás ellentétes jelentésű szavakat egyazon sorban használ: szerelem és gyűlölet, nehéz és könnyű, szép és rút. Ezek az oximoronok nyelviileg is összekapcsolják a két végletet és megteremtik azt a tragikus világot, ahol az ellentétek nem feloldódnak, hanem egymást erősítik: ugyanaz a költői forma fejezi ki a legmélyebb vonzalmat és a legmélyebb elutasítást is, mintha a két érzélem ugyanabból a forrásból fakadna.

A szöveg így teszi lehetővé, hogy a néző megérezze: ez a világ nem tudja különválasztani az ellentétet a szeretettől – és ez vezet a tragédiához. Az eredeti Shakespeare-mű egyik dramaturgiai bravúrja, hogy egy teljes életre szóló szerelem néhány nap alatt játszódik le. A szöveg is ezt a sietséget, sürgetettséget közvetíti: gyors egymásutánban következnek be a sorsfordító események. Az előadás is érzékelteti ezt – a dialógusokban alig van pihenés, a jelenetek egymásba futnak, és a mondatok sokszor felütés-szerűen indulnak, mintha nem lenne idő végiggondolni őket. Az elhamarkodott döntések, a felgyorsult érzelmek, a vak szerelem mind megmutatkozik a szöveg ritmusában.

²² A Kosztolányi-fordításban eképpen jelenik meg ez a részlet: „Ne is beszélj, mindent halottam itt./ Sok-sok gyűlölség s tenger szerelem: - / Vesztett szerelem! Szerelmes gyűlölség!”

A rendezés

A rendezés klasszikus próbafolyamaton keresztül tanít. Marosi Ildikó ügyelő rögzíti, hogy a *Rómeó és Júlia* 1992-es előadásának próbafolyamata több szakaszban zajlott. Az első, előkészítő találkozóra 1992. január 5-én került sor, amelyen a teljes alkotói stáb – színészek, díszlet- és jelmeztervezők – jelen volt. Ekkor történt meg a technikai és térbeli feltételek felmérése, valamint a jelmez- és színpadhasználat előkészítése. Az érdemi próbafolyamat március második felében indult az első olvasópróbával, amelyet elemző- és visszaolvasópróbák követtek. Ezek során a hangsúly elsősorban a szöveg értelmezésén és a szerepek dramaturgiai pozíciójának tisztázásán volt. Március végétől a próbák fokozatosan áttevődtek a színpadi munkára: elkészült a díszlet alapstruktúrája, megkezdődtek a rendelkezőpróbák, majd jelenetről jelenetre haladva az egyes felvonások kidolgozása. A folyamatra jellemző volt a folyamatos módosítás és visszatérés korábbi jelenetekhez. Április végétől a próbák egyre inkább komplex színházi helyzetben zajlottak: megjelentek a kellékek, a jelmezek, a zenei és táncos elemek, valamint bekapcsolódott a teljes műszaki háttér. A báljelenet és a nagy tömegjelenetek külön hangsúlyt kaptak, ami az előadás látvány- és mozgáscentrikus jellegét erősíti. Május elején a hangsúly az utolsó felvonások finomhangolására és a mozgáspróbákra helyeződött át. Az első összpróbára május 10-én került sor, majd másnap újabb összpróba és világításbeállítás következett, ami a bemutató előtti végső összehangolás szakaszát jelzi.²³

Elek Judit rendezői koncepciója politikai áthallásokkal terhelt, erősen aktualizáló meg-

²³ Ezek a próbanaplók mind kézzel írott dokumentumok, néhány név és dátum nehezen kivehető. A megkopott papírlapok sérültek, az idők során megromcsolódtak és tönkrementek vagy eltűntek.

közelítésű. A klasszikus Shakespeare-i történetbe politikai nézőpontot emelt: a két ellenséges házat, a Montague-kat és Capuleteket magyar, illetve román viseletbe öltöztette, maszkokat és botokat adott rájuk, így utalt a magyar-román etnikai ellentétekre. Ez a párhuzam azonban leegyszerűsítő és sematikus formában jelent meg, amit a kritika közhelyesnek és bántónak ítélt.

„Csakhát meg kellene győznie arról, hogy ennek az olvasatnak azért van valamelyes köze Shakespeare-hez, felfogása valamilyen célt követ a nagy drámaköltő ürügyén. A célról hamar tudomást szereztünk, mint ahogy arról is meggyőződünk: Shakespeare még ürügyként is alig van jelen. Előbb csak hüledeztünk: Verona átköltözött a Kárpátok aljába. A színpad háttérében meredő fenyőfák sugallták ezt. És hogy a célzást mindenki értse, nehogy az istenért netán félreértse: a Capulet-nemzetség úribb részét bojári köntösbe öltöztették, a népséget bocskorokba bújatták, a Montague család udvar népén viszont magyar viselet feszült. Nahát!”²⁴

Elek Judit 1992-es *Rómeó és Júlia*-előadása az 1990-es fekete március után két évvel került a Stúdió színpadára ugyanabban a városban, mely elszenvedője volt az etnikumi harcnak,²⁵ ahol két hagyomány és két közösség fordul szembe egymással. Elemzők közvetítik, hogy a többnyelvűség nem pusztán nyelvi jelenség, hanem mélyebb kulturális és politikai kérdés: érdemes átgondolni, miként fordíthatók át itt a szövegek egyik kontextusból a másikba. Elek Judit színpadi kon-

²⁴ LAZÁR László, „Rendezői koncepció – Lőrinc barát szellemében”, *Kapu*, 7. sz. (1992): 74.

²⁵ BALÁZS Imre József, „Egy erdélyi magyar irodalomtörténet megírásához”, In BALÁZS Imre József, *Erdélyi magyar irodalom-olvasatok* (Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2015).

cepciója magyarországi fordítás. Mint fent elemeztük, az előadás nyelve egyszerre modernizált és költői, amely a shakespeare-i emelkedettséget a mindennapi közvetlenséggel váltogatva teszi érthetővé a klasszikus művet a kortárs néző számára. Ugyanakkor a rendezés ennél is tovább megy: a Montague- és Capulet-család szembenállását román-magyar etnikai konfliktusként jeleníti meg, jelmezekkel és szimbólumokkal hangsúlyozva a kulturális különbséget. Ez a gesztus valójában egyfajta kulturális fordítás, amely Shakespeare univerzális történetét a helyi politikai és identitásbeli valóságra próbálja „lefordítani”. Az előadás kritikai fogadtatás rávilágított arra is, milyen veszélyekkel járhat egy ilyen „átültetés”. Veszély, hogy a rendező látványos, de tartalmilag üres formai megoldásokra jut, ilyen az egész színpadot betöltő állványrendszer, amelyen a szereplők gyakran zsonglőrként mozogtak. Mindez nem párosult tartalommal vagy világos dramaturgiai indokkal. A koncepció a fő konfliktust túlságosan leegyszerűsítette, míg a szerelmi szál – amely a darab érzelmi középpontja – háttérbe szorult és kidolgozatlan maradt. A szerelmespár, Rómeó és Júlia kapcsolata élettelen és hiteltelen volt, így a két főszereplő nem tudott valódi ellenpontot képezni a társadalmi gyűlölködés és elvakultság világával szemben.²⁶

Színészi játék

A Stúdió történetében nem ez volt az első alkalom, amikor már végzett színészek és még tanuló akadémisták közösen játszottak vizsgaelőadásban: a korábbi években is előfordultak hasonló együttműködések, amelyek a képzés gyakorlati beágyazottságát erősítették, például az 1990. február 3-án bemutatott a *Műtét II* (r.: Kovács Levente) című előadásban is, ahol Tamás József (ak-

²⁶ ZSEHRÁNSZKY István, „Shakespeare alighabánja”, *Népújság*, 1992. jún. 12., 5.

kor 76 éves) színész is szerepet vállalt.²⁷ A játékstílus átöröklése nem elszigetelt jelenség, hanem a generációk közötti együttműködés természetes folyamataként valósult meg. A *Rómeó és Júliában* a színészek nem a klasszikus shakespeare-i pátosz eszköztárát használják, hanem egy sokkal intimebb, finomabb, a mai néző számára is természetesebb játékmódot. A beszéd nem szavaló jellegű, hanem visszafogott, időnként szinte suttogássá válik, mintha a szereplők valóban egymásnak, és nem a nézőknek beszélnének. Ez a bensőséges megszólalás egyúttal feszültséget is teremt, hiszen a néző figyelem fókuszálódik, befelé fordul, és így jobban együtt tud mozogni a szereplők lelki útjaival. A színészi játék kettős: a gesztikuláció akkor teátrális, nagyzó, amikor a beszéd is hangos. A mondatok fontosságával arányos a teátrális mozgás. Ez a mozgás néhol ügyetlen, keresgélős, máskor pedig ösztönszerű és hirtelen, a testbeszéd kiegészíti a verbalitást.

Elek Judit felkérésére a *Rómeó és Júlia* előadás mozgástervezését Regős Pál vállalta el, aki a magyarországi amatőr-független társulati lét egyik vezető rendezője-szervezője volt. Regős Pál a koreográfusi és mozgásrendezői feladatköröket látta el, azaz ő felelt a fizikai és pszichotechnikai mozgásrendszer kialakításáért, valamint annak beillesztéséért a rendező koncepciójába. „Rendkívül fontosnak tartom, a színházi emberek számára külön is, hogy rendeljék alá magunkat a változásoknak.”²⁸ Regős a hallgatók és a színházi szakma azon részében látta a problémát, ahol a szemlélet megrekedt, és a képzés, illetve a színészi munka nem reagált a változó színházi igényekre. Regős hangsúlyozta, hogy a színház világa

²⁷ A Stúdió Színház online archívuma, elérhető URL cím:

<https://sziszi.kpdesign.ro/play/hu/280>, hozzáférés: 2026. 02. 08.

²⁸ N.M.K, „Rendeljük alá magunkat a változásnak”, *Népújság*, 1992. ápr. 23., 88.

folyamatosan változik, és aki nem hajlandó alkalmazkodni, az tisztviselővé válik, aki évtizedeken keresztül ugyanazt csinálja, amit egyszer megtanult. Úgy látta, sok színész és rendező mozgáskultúrája hiányos, és nem is igazán érdeklődnek ennek fejlesztése iránt, miközben a modern színház már sokkal komplexebb testi és lelki felkészültséget igényel. Ezért akarta a hallgatókat a tudatos test- és pszichotechnika irányába terelni. Célja az volt, hogy felébressze bennük az igényt a másfajta színészetre, amelyben a mozgás, a technikai tudatosság és a megfelelő lelkiállapot megteremtése egyaránt központi szerepet kap. Az akadémistákkal való munkát különösen szerencsésnek tartotta, mert ők még nyitottabbak az új megközelítésekre, kevésbé kötöttek a hagyományos sémákhoz. A változás sikeréről közvetlenül nem nyilatkozott, de módszerét úgy jellemezte, mint ami nemcsak technikai elemeket tanít, hanem egy komplex szellemiséget közvetít, amihez a diákoknak idő és nyitottság szükséges. Nagy Miklós Kund által készített interjúban Regős Pállal beszélgetett.²⁹ Az interjú apropóját Regős marosvásárhelyi tartózkodása adja, ahol vendégtanárként tanítja a pantomim módszerét, és egyúttal az Elek Judit rendezésében készülő *Rómeó és Júlia* előadás mozgástervezőjeként is dolgozik. Úgy látja, a diákokban megvan a fogékonyság, különösen az elsőévesekben, akikkel hetente több alkalommal is dolgozik. Célja, hogy felkeltse bennük az igényt egy másfajta színészi gondolkodás iránt, amelyben a technikai eszközök a lelkiállapot tudatos előidézését is szolgálják.

Demeter András Rómeó alakítása szenvedélyes, szinte túláradó: gesztusaiban sok a hirtelen, lendületes mozdulat, mintha nem tudná kordában tartani érzelmeit. Arckifejezésében váltakozik az izgatott öröm és a nyugtalan várakozás; gyakran előrehajol, hangja gyors és erőteljes, néha már-már ha-

darásig feszített. Ebben a játékban érződik a fiatalság türelmetlensége, a szerelmi szenvedély, amely nem tudja kivárni az időt. Júlia játéka ezzel szemben egyszerre finomabb és belsőbb, de ugyanolyan intenzív. Testtartása gyakran zártabb, tekintete Rómeóra szegeződik, arcán a remény és az ártatlanság feszül egymásnak. Hangja lágyabb, dallamosabb, olykor elcsuklik, mintha a kimondott szavak mögött még több érzés maradna kimondatlanul. Mimikájában sok a visszafogott mosoly és a néha félénken elfordított pillantás, ami a fiatal lány tisztaságát és bizonytalanságát erősíti. Gajzágó Zsuzsa játékában a szerelem nem csupán kitörés, hanem mély, belső rezdülés, amit a színésznő szinte mozdulatlansággal is képes kifejezni. Regős Pál munkássága jelentősen hozzájárult a színészi játék kiterjesztéséhez és elmélyítéséhez – nemcsak mint mozgásművész, hanem mint tanár, koreográfus és színházi gondolkodó is.³⁰ A pantomim és mozgásszínház új kifejezési eszközökkel gazdagította a színészek arzenálját, különösen a testtudatosság, a pszichotechnikai tudatosság és a nonverbális kommunikáció terén. Regős módszere a test és lélek kapcsolatának tudatosítását célozta: a mozdulat nem pusztán dísz, hanem a szereplő belső állapotának kivetülése lett. Ebben a munkában a testbe-

³⁰ A hatvanas évek elején figyeltek fel rá pantomim-színészként, de a hazai mozgásszínház egyik alapítójaként vált ismertté. 1978-tól kezdve megrendezte a Nemzetközi Pantomim Hetet, majd 1979 és 2003 között a Nemzetközi Mozdásszínházi Találkozókat. E rendezvények komoly hatással voltak a magyar alternatív és mozgásszínházi irányzatokra. A fesztiválok tematikusak voltak, bemutatva például közép-európai, zsidó, lengyel színházi formákat, a butót vagy a *commedia dell'arte*-t. 1988 és 1992 között ezek kiegészültek a Magyar Mozdásszínházak Találkozójaival. NÁRAY István, „A pantomimus”, *Színház* 42, 10. sz. (2009): 40.

²⁹ Uo.

széd és mozgás nem alárendelt szerepet játszott, hanem a verbalitással egyenrangú drámai eszközként jelent meg. A Regós által megkoreografált mozgás nem csupán kísérőelemei voltak a jeleneteknek, hanem dramaturgiai jelentőséggel bírtak: segítették kifejezni a szereplők érzelmi és pszichés állapotait, és szoros egységet alkottak a rendezői koncepcióval.

Színházi látvány és hangzás

Elek Judit beszámolt arról, hogy „a díszlet Magyarországon készült, Zalaegerszegen. Megpróbáltam valamit hazahozni abból, amit innen kaptunk, hisz ez a konstrukció elképzelhetetlen volna az erődtemplomok, haranglábak szerkezetének ismerete nélkül.”³¹ A világítás a szöveg keltette érzelmeket erősíti. Nem a természetes világot utánozza, hanem a szereplők lelkiállapotaihoz kapcsolódik: sötétebb tónusok jelennek meg a bizonytalanság, a visszahúzó pillanataiban, míg a közeledések, érzelmi kitárulkozások világosabb, melegebb fényt kapnak. A fény így nemcsak láthatóvá teszi a színpadon zajló eseményeket, hanem finoman irányítja is a nézői figyelmet, és érzelmi aláfestést ad a történetekhez. Ehhez kapcsolódik a hangaláfestés is, amely visszafogott, olykor szinte teljesen hiányzik. A csend ebben a rendezésben nem üresjárat, hanem épp ellenkezőleg: feszültséggel teli jelenlét, amelyben a kimondatlan is jelentést kap. A hangok, zörejek, esetleges zenék nem illusztrálnak, hanem hangulatot teremtenek, és gyakran inkább a háttérben, szinte érzékelhetetlenül segítik a jelenetek érzelmi mélységét.

A színpadkép fő jellemzője a funkcionális díszlet: emelvények, lépcsők. Ezek körülölelik a teret, középen szabadon hagyva a színpadot. (3. KÉP) Ugyanakkor a díszlet nem tűnik el a háttérben, a lépcsőszerkezet utalhat a két világ – Montague-k és Capuletek –

közötti szakadékra, vagy éppen a szereplők között áthidalni vágyott távolságra. Az ilyen absztrakt elemek révén a díszlet vizuális metaforákkal dolgozik, amelyek nem konkrétumokat mutatnak be, hanem hangulatokat, konfliktusokat és viszonyokat jelenítenek meg térben. Fontos szerepet kap a színek és anyagok visszafogottsága is: a díszlet színvilága monokróm vagy pasztelles, ritkán használ élénk árnyalatokat. Ez nemcsak esztétikai döntés, hanem dramaturgiai is: a díszlet nem versenyez a színészekkel, hanem keretet ad az érzelmeknek. Az anyaghasználat (pl. fa, fém, szövet) tapintható, organikus jelleget kölcsönöz a térnek. A díszlet tehát nem „ábrázol”, hanem érzékenyen reagál a színesi jelenlétre. Nincsenek zárt szobák, monumentális épületek vagy túlrészletezett berendezések – minden nyitva marad, és ez a nyitottság nemcsak esztétikai, hanem filozófiai döntés is. A díszlet ezzel a nézői képzelet aktivizálását segíti elő: nem kész képeket ad, hanem arra készíti, hogy a néző maga egészítse ki a látottakat. A fényhasználatban két domináns szín érvényesül: a piros és a kék. Ezek a fények elsősorban a színpad hátsó részét borítják be, és nem közvetlenül a színészeket emelik ki, hanem inkább hangulati, térbeli keretet teremtenek. A piros és a kék ellentéte vizuálisan is erős szimbolikát hordoz: a piros a szenvedély, a szerelem, a veszély és a vér színe, míg a kék inkább a nyugalom, a tisztaság, a transzcendencia, vagy éppen a hidegség, a távolság jelképe lehet. Ha a kettő együtt jelenik meg, akkor szinte „két világ” feszül egymásnak.

A tér elrendezésében kulcsszerepet kap a színpad hátulján található ajtó. Ennek kettős funkciója van: amikor zárva van, a színpadi világ zárt, belső térként hat, amely összezárja a szereplőket és felerősíti a drámai helyzet intimitását. Amikor azonban az ajtót kinyitják, a néző egy színpadra épített, külső világot pillant meg: fenyők és nyílt tér tárul fel. Ez a váltás rendkívül színházi eszköz: a belső tér bezártságából egy pillanat alatt át lehet

³¹ SZILÁGYI, „Kíméletlen...”, 11.

lépni a természet, a szabadság, a végtelen horizont képébe. Így a díszlet és a fényhasználat együtt nem csupán vizuális háttér, hanem jelképes nyelv: a piros és kék fények a két pólust, az ajtó a zárt és nyitott világ közti határt, a fenyők pedig a külső természetet jelenítik meg. Ez a kettősség – belső/zárt kontra külső/nyílt, piros kontra kék – pontosan azt a feszültséget fejezi ki, amely a darab lényegét adja: a szerelmesek bensőséges vágya és a világ tágabb, tragikus rendje közti ellentétet.

Az előadás hatástörténete

Az 1992-es *Rómeó és Júlia* előadás összetett hatásmechanizmust mutat. Elsősorban megfigyelhető benne a dokumentarista és realista szemlélet, amely Elek Judit filmes múltjából ered. A rendező többször is hangsúlyozza, hogy a színház képes a megismételhetlenség erejére, a pillanat varázsára, amit ő korábban a dokumentumfilmek világában keresett. Ez a fajta hitelesség iránti vágy a realista és részben naturalista színházi hagyományokhoz köti a munkáját. Emellett az előadás erőteljes aktualizáló szándékkal is rendelkezett. Elek Judit a Shakespeare-dráma két ellenséges családjának identitását román-magyar ellentétként értelmezte, amivel politikai kontextusba helyezte a klasszikus történetet. Ez az értelmezés többeknek ideológiai kérdéseket vetett fel, ami kezdeti ellenállást is kiváltott. Lohinszky Lórándról írták, hogy „Rettenetesen idegenkedett attól az elképzeléstől, hogy itt a két családnak az identitása román és magyar. Úgy vélhette, hogy én itt valamiféle asszimiláció pártján állok, hogy ebből az fog kiderülni: össze kell házasodni és akkor minden meg van oldva.”³² Elek Judit is úgy látta, nem volt könnyű Lohinszkyval együtt dolgozni, megelőlegezett bizalommal mégis belevágtak a munkába: „Tehát már a kezdet kezdetén sem volt

sem rózsaszín, sem felhőtlen ez az együttműködés. Talán volt olyan fenntartás is részéről, hogy nem tudta, hogy a filmrendező vajon a színházban is rendező-e. Ez egy előítélet, ami minden öreg színészben megvan.”³³

Volt egy alkalom ugyanakkor, amikor a bukaresti színészhallgatók vendégszerepeltek a Stúdió színpadán, és bemutatták saját előadásukat, a *Rómeó és Júliát*. Ez az esemény nem csupán az intézmény kapcsolatépítő törekvéseit jelezte, hanem annak a tágabb kontextusnak is része, amelyben a színészképzés különböző központjai közötti szakmai párbeszéd és együttműködés kiemelt szerepet kapott.

„A bukaresti ma Európa legjobb színháza. Én elég sokat járok a világban ... Ezért is volt rendkívül fontos, hogy ezen a tavaszon a három színifőiskola találkozója Marosvásárhelyen létrejöhetett. Hogy ebből az alkalomból ott lehetett Vásárhelyen a bukaresti főiskola *Rómeo és Júlia* előadása. Ami zseniális volt, nagyszerű... A bukaresti növendékek aztán visszautaztak Vásárhelyre megnézni emezek *Rómeo és Júliáját*: a záró ünnepélyen, ott a buli alatt a magyar főiskolás kislány és a bukaresti *Rómeo* eljátszta a maga szerepét, mindenki böngött és boldog volt...”³⁴

Az előadás adatai

Cím: Rómeo És Júlia. Bemutató dátuma: 1992. május 24. *Bemutató helyszíne:* Stúdió Színház, Marosvásárhelyi Színművészeti Akadémia. *Társulat:* Marosvásárhelyi Színművészeti Akadémia és Marosvásárhelyi Nemzeti Színház. *Rendező:* Elek Judit. *Szerző:* William Shakespeare. *Dramaturg:* Zsótér Sándor. *Díszlet- és jelmeztervező:* Menczel Róbert.

³² Uo., 12.

³³ Uo., 10.

³⁴ Uo

Koreográfus: Regős Pál. *Rendezőasszisztens:* Nagy Ágota (I. évfolyam). *Színészek:* Demeter András (Romeo, Montague fia), Gajzágó Zsuzsa, II. évfolyam (Júlia, Capulet leánya), Hatházi András (Mercutio, Romeo, barátja), Szikszai Rémusz, II. évfolyam (Benvolio, Romeo barátja), Bogdán Zsolt, II. évfolyam (Tybalt, Capuletné unokaöccse), Lohinszky Loránd m.v. (Lőrinc, ferencrendi barát), Matolcsi Ferenc III. évfolyam (Paris, ifjú nemesúr), Ferenczy István m.v. (Capulet), Farkas Ibolya m.v. (Capulet), Biluska Annamária m.v. (Júlia dajkája), Tarr László m.v. (Montague), Csutak Réka, II. évfolyam (Montaguené), Nagy József m.v. (Öreg Capulet, Capulet nagybátyja), Madarász Loránd, III. évfolyam (Herczeg), Váta Loránd, I. évfolyam (Prológ; Kar; Szolga), Kardos M. Róbert, II. évfolyam (Péter, Júlia dajkájának szolgája), Sajnárt György, II. évfolyam (Sámson, szolga Capuletéknél), Balázs Attila, II. évfolyam (Gergely, szolga Capuletéknél), Giacomello Roberto, I. évfolyam (Ábrahám), Dunkler Róbert, I. évfolyam (Egy patikárius), Csiszér Lajos, II. évfolyam (Szolga), Harsányi Zoltán, I. évfolyam (Apród), Sarkadi Zoltán, I. évfolyam (János, ferencrendi barát), Váta Loránd, I. évfolyam (Boldizsár, Romeo szolgája), P. Fincziski Andrea, I. évfolyam (Bolond lány, továbbá Fülöp Bea, Lázár Márta, III. évfolyam, Bandi András Zsolt, Fodor Zsófia Piroska, B. Fülöp Erzsébet, Mátyás Zsolt Imre, II. évfolyam, Fekete Júlia, Henn János, Simcsák Györgyi, Szőcs Erika, Varga Erika, Csíky Tamás, Butuc Zoltán, Moldován György, I. évfolyam.

Bibliográfia

- ALBERT Mária. „Nevelő színház”. In *A Szentgyörgyi István Színművészet Intézet történetei I.*, szerkesztette LÁZOK János és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 114–127. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, UArtPress, 2011.
- BALÁZS Imre József. „Egy erdélyi magyar irodalomtörténet megírásához”. In *Erdélyi magyar irodalom-olvasatok*. Kolozsvár: Egyetemi Műhely, 2015.
- BOGDÁN Zsolt. A szerző interjúja 2025. szeptember 4-én. Kézirat.
- HATHÁZI András. A szerző interjúja 2025. augusztus 18-án. Kézirat.
- KOVÁCS Levente. *A Marosvásárhelyi Székely Színház története (1946–1962)*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001.
- KOVÁCS Levente. „Az illúzió iskolája”. In *A Szentgyörgyi István Színművészet Intézet történetei I.*, szerkesztette LÁZOK János és UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 42–73. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, UArtPress, 2011.
- LÁZAR László. „Rendezői koncepció – Lőrinc barát szellemében”. *Kapu*, 7. sz. 1992): 74.
- N. M. K. „Rendeljük alá magunkat a változásnak”. *Népújság*, 1992. ápr. 23., 88.
- JÁNOSHÁZY György. „Shakespeare-t csak jól szabad játszani”. *Romániai Magyar Szó*, 1992. jún. 6., 25.
- ZSEHRÁNSZKY István. „Shakespeare aligha bánja”, *Népújság*, 1992. jún. 12., 5.
- SZILÁGYI István. „Kíméletlen szeretet. Elek Judittal beszélget Szilágyi István”. *Helikon*, 13. sz. (1992): 10–11.



1. KÉP

Gajzágó Zsuzsa (Júlia), Demeter András (Romeo). Fotó: ismeretlen (1994).
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete



2. KÉP

Szikszai Rémusz (Benvolio), Hatházi András (Mercutio), Bogdán Zsolt (Tybalt). Fotó: ismeretlen (1994).
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete



3. KÉP

Ferenczy István (Capulet), Nagy József (Öreg Capulet), Biluska Annamária (Júlia dajkája), Fodor Zsófia Piroska (Maszkák, táncosok, zenészek). Fotó: ismeretlen (1994).
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete