



THEATRON

20. évf. 1. szám
2026. tavasz

Stúdió-Philther

THEATRON

Stúdió-Philther

Színháztudományi periodika
20. évfolyam, 1. szám
2026. tavasz

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

A kiadásért felel: Jákfalvi Magdolna
Főszerkesztő: Kékesi Kun Árpád

A szám vendégszerkesztője: Boros Kinga

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

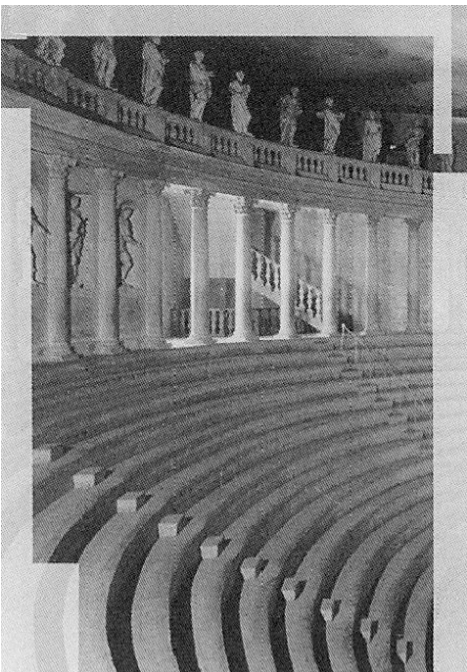
A szám a Magyar Tudományos Akadémia,
a Nemzeti Kulturális Alap és a Studium Prospero
Alapítvány támogatásával jelent meg.

NKA
Nemzeti Kulturális Alap



Studium
prospero
Alapítvány

ISSN14189941



Tartalom

#	<i>Stúdió-Philther</i>
3	Kőmíves Nagy Lajos: <i>Tartuffe</i>, 1962 GYÖRGY ANDREA
14	Kovács Levente: <i>Egy fő az egy fő</i>, 1976 KELEMEN ROLAND
29	Gergely Géza: <i>Megtorlás</i>, 1977 ALBERT MÁRIA
41	Kovács Levente: <i>Káin és Ábel</i>, 1979 BOROS KINGA
62	Elek Judit: <i>Rómeó és Júlia</i>, 1992 BARNA LÉNA
75	Tompa Gábor: <i>Tartuffe</i>, 1994 NÁNAY ISTVÁN
88	Szabó Máté: <i>Az arab éjszaka</i>, 2004 BALÁSI ANDRÁS
98	Gavril Cadariu: <i>Légzés</i>, 2010 BUGNÁR SZIDÓNIA
110	Bocsárdi László: <i>Halál</i>, 2016 NAGY IMOLA
117	E számunk szerzői

Kőműves Nagy Lajos: *Tartuffe*, 1962

GYÖRGY ANDREA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1960 végén létrehozott Maros-Magyar Autonóm Tartomány¹ székhelyén felsőbb utasításra megalapították a Marosvásárhelyi Állami Színház román tagozatát. A romániai magyar intézmények leépítésének legfőbb eszközeként működő tagozatosítást² a hatalom azzal ellensúlyozta, hogy engedélyezte

egy új magyar színház létrehozását. 1962-ben Marosvásárhelyen tehát két fontos színházkulturális esemény zajlott le: bemutatkozott a helyi színház újonnan létrehozott román társulata,³ és megnyitotta kapuit a Stúdió Színház, az akkor még kizárólag magyar tannyelvű Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet korszerű technikával felszerelt gyakorlószínháza.⁴ „A Stúdió Színház nem

¹ A Maros-Magyar Autonóm Tartomány (MMAT) elődjét, a Magyar Autonóm Tartományt (MAT) Marosvásárhely központtal szovjet mintára Sztálin hozatta létre 1952-ben. Az „autonóm” közigazgatási egység magába foglalta nagyjából a mai Maros megye magyarlakta területeit, továbbá a mai Kovászna és Hargita megyéket. Az autonómia azonban nem jelentett igazi önrendelkezést ebben az esetben, hanem a kommunizmus „közelebb hozását” a magyar nemzetiséghez. A MAT végleges meggyengítése, feldarabolása 1960 végén történt, amikor Kézdi és Sepsi járás Brassó tartományhoz került, a MAT helyett pedig létrehozták az MMAT-ot, vagyis a Maros-Magyar Autonóm Tartományt, amelyhez az etnikai arányok módosítása érdekében hozzácsatoltak románok lakta Kolozs megyei területeket. A folyamatot az 1968-as átszervezés tetőzte be. Ekkor a Maros-Magyar Autonóm Tartományt is feldarabolták, és a korábbi 17 tartomány helyett 40 megye jött létre.

² „A magyarság asszimilációja egyrészt a népesség beolvasztásán, másrészt a magyar intézmények felszámolásán alapult” – állapítja meg Béres András filozófus. JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, szerk., *Egy filozófus Székelyvárosból* (Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2022), 47.

³ „A marosvásárhelyi Állami Székely Színház 1961 augusztusától Marosvásárhelyi Állami Színház néven folytatta tovább működését. Az intézményben 1962/1963-as évadtól, a magyar tagozat mellett elkezdte munkáját a Minisztertanács 1962/484-es számú rendelete alapján létrejött román társulat is, amelyet a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Intézet frissen végzett növendékei, néhány idősebb színész és Raicu Mihai rendező alkottak.” IZSÁK István, „Beszélgetés Mihai Raicu rendezővel” *Vörös Zászló*, 1962. szept. 30., 3. – „1962. november 10-én Dorel Dorian *Ha egyszer megkérdeznék* című darabjával nyitotta első évadját a marosvásárhelyi színház újonnan alakult román tagozata. Ezzel tényszerűen megszűnt az Állami Székely Színház. Természetesen adminisztratív értelemben. Az intézmény mint autonóm struktúra szűnt meg, a színház tovább működött, ugyanaz a társulat játszott a színpadon, ugyanaz a személyzet szolgálta ki az előadásokat, az igazgató személye sem változott.” KOVÁCS Levente, *A Marosvásárhelyi Székely Színház Története 1946–1962* (Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001), 101.

⁴ A román nyelvű felsőfokú színészképzés később, 1976-tól indul el Marosvásárhelyen. Forrás: <https://www.szini.ro/az->

átalakított moziterem vagy művelődési ház volt, hanem kisméretű színház, teljes felszereléssel és működtetéséhez szükséges műhelyekkel”.⁵ A vadonatúj játszóhely felépítésében, amelyet közvetlenül a főiskola mellé, kimondottan színházi célra terveztek, az intézet diákjai is részt vettek. A Stúdió már a kezdetektől repertoárszínházként működött,⁶ hogy a diákokat felkészítse a nagyszínházi struktúrára. Azontúl, hogy lehetővé tette a vizsgaelőadásoknak a korábbinál jóval nagyobb számban való nyilvános bemutatását,⁷ a főiskola „egész oktatói-nevelői

[egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok](#), hozzáférés: 2026.01.07.

⁵ JÁKFALVI, KÉKESI KUN, *Egy filozófus...*, 46.

⁶ „Mivel az intézetben mindössze egy végzős színészosztály létezett egy tanévben, az illető osztály színházi társulatként működött. Ennek folyományaként az utolsó tanévben az órarendszerű tanítási folyamat alárendelődött a színházi működést szabályozó próbarendszernek.” KOVÁCS Levente, „Utak, erővonalak: az oktatási stratégiák és a képzés alakulása a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben 1962–1976 között”, in *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története II.*, szerk. LÁZOK János, UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 9–24 (Marosvásárhely: UartPress, 2018), 9.

⁷ A *Tartuffe* ügyelője, Marosi Ildikó visszaemlékezésében ezt olvashatjuk: „Üresen is szeretnénk már a színházunkat, melyben ezután ötvenszer vagy akár százszor is játszhatunk egy-egy előadást. Micsoda lehetőség ez az eddigiekhez képest; régebben Kolozsváron, vagy leköltözés után Marosvásárhelyen is, ugyanennyi próbával, ugyanennyi idegrendszeri bevetéssel egyszer-kétszer kerülhetett közönség elé egy-egy vizsgaelőadás. A végzős diák egyszer, egy alkalommal mutathatta fel tehetségét közönségnek és szakmának. [...] ennyi nyilvános játéktapasztalattal indultak a színészek pályájukon.” MAROSI Ildikó, „Tud-e a kérdőjel köhögni?”, *A Hét*, 1982. dec. 3., 5.

munkafolyamatára döntő hatással volt”.⁸ A művészeti laboratóriumnak is nevezett,⁹ modern, 200 férőhelyes, dobozszínház jellegű, dísztelen Stúdió az erdélyi polgári színházak, de főként a vizsgaelőadások korábbi színhelyeül szolgáló marosvásárhelyi Kultúrpalotáéhoz képest kisebb proscéniumíves színpaddal rendelkezett, ezért alkotók és nézők számára egyaránt új kihívásokkal szolgált.¹⁰ Az épületet 1962. november 23-án avatják fel. A Stúdiónak nincsen kinevezett igazgatója, az intézményért a főiskola rektora, Szabó Lajos felel, aki a hivatalos megnyitón Ioan Chereji román rektorhelyettesével¹¹ együtt mond díszbeszédet,¹² majd a következő napon este 8 órától mutatták be színpadon a

⁸ KOVÁCS, „Utak...”, 9.

⁹ FODOR Zeno, „O promisiune Tartuffe pe scena Studioului din Tîrgu-Mureş”, *Steaua Roşie*, 1962. dec. 16., 2.

¹⁰ „Nézőterét nem bonyolítják régi hagyományok, nincsen luxusközönség-igényeket kielégítő középső nézőtéri járás. Tipikus doboz-, illetve perspektívaszínház jellegű kiépítés, ahol az alapsík döntése és a magas színpad is a szembeforduló nézést, elmélyült figyelmet szolgálja (és megnehezíti a részvételt).” UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Testképek, dialogikusság és performativitás 1954 és 1976 között: a SZISZI előadásainak formanyelve a fotó médiumában”, in *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története II.*, szerk. LÁZOK János, UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, 25–64 (Marosvásárhely: UArtPress, 2018), 39.

¹¹ Ioan Chereji (1918-1986) színháztörténetet tanított román nyelven, 1954-1980 között pedig a SZISZI rektorhelyettesi tisztségét is viselte. Béres András így emlékszik: „Ioan Cherejihez többnyire magyarul szóltam, ő meg románul válaszolt. De ő is nagyon jól tudott magyarul.” JÁKFALVI, KÉKESI KUN, *Egy filozófus...*, 81.

¹² K. J., „Cím nélkül”, *Új élet*, 24. sz. (1962):18.

Tartuffe-öt, a végzős hallgatók vizsgaelőadását.¹³

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Tartuffe* már 1949-ben felkerült a Marosvásárhelyi Állami Székely Színház műsorára. A színház 1948–1949-es évadjának egyik legjelentősebb előadását, Szabó Ernő és Tompa Miklós rendezését, Kovács Györggyel a címszerepben, közel hét évadon át játszották.¹⁴ Az utolsó előadásra 1955. július 28-án került sor, és hét évre rá az Erdély hetedik magyar színházaként emlegetett Stúdió éppen a *Tartuffe*-fel nyit. A Stúdió Színház évadjáért felelős főiskolai vezetés, úgy tűnik, hogy egyrészt nem kívánt kockáztatni, hiszen a helyi közönség előtt jól ismert és kedvelt darabbal indított.

Másrészt azonban kockázatot vállalt, hiszen a főiskola történetében precedens nélküli döntést hozott azzal, hogy vizsgaelőadáson tanárt és tanítványait együtt léptette fel. Kovács György, a Nép Művésze,¹⁵ tapasztal-

¹³ A végzősök: Biluska Annamária, Kocsis Antal, Nagy Réka, Kiss Erzsébet, Szász Zsuzsa, Darvas László, Visky Árpád, (Seprődi) Kiss Attila. „A nyolctagú évfolyam 1959 őszén Dellyi Ferenc évfolyamvezetővel és Tarr László tanársegéddel kezdte el tanulmányait. Delly korai halála 1960. február elején új helyzetet teremtett. Harag Györgyöt bízták meg az évfolyamvezető tanári tisztség átvételével, aki csak ideiglenesen, a második fél-évre vállalta. Ezt követően 1960 őszétől Kőmíves Nagy Lajos lesz az évfolyamvezető tanárunk, tanulmányaik végezetéig.” LÁZOK János, „Hatvanéves a Stúdió Színház”, *Nép-újság*, 2022, nov. 23., 7.

¹⁴ A bemutató időpontja: 1949. április 14. Százharmincnégyszer játszották és összesen 46.557 néző látta. Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete, kéziratos repertórium.

¹⁵ A Nép Művésze díjat 1950-ben alapították Romániában. Az elismerést a Minisztertanács

talt színésztanár felváltva játszotta a főszerepet Visky Árpád végzős színinövendékkal. A bemutatóról szóló híradások és kritikák mintha restellték volna a molière-i vígjáték „komolytalan” műfaját, ezért a komédia megjelölés elé helyezett jelzőkkel („örökérvényű”, „legidőtállóbb”, „legjobb” stb.) erősítették meg a *Tartuffe* előkelő drámairodalmi kánonpozícióját. Az előadás műsorfüzetében megjelenő, a SZISZI vezetőségét képviselő kétnyelvű írás a politikai hatalom elvárásának megfelelően a darabválasztást elsősorban a mű antiklerikális jellegével,¹⁶ aztán elévülhetetlen esztétikai értékével,¹⁷ majd üzenetének aktualitásával indokolta. A Stúdió Színház első évadjának a repertoárja megfelelt a szocialista kultúrpolitika elvárásainak. A három bemutató közül az első egy európai

javaslatára a Nagy Nemzetgyűlés elnöksége adományozta azoknak az alkotóművészeknek, akik kiemelkedő értéket teremtettek. Kovács György 1957-ben kapta meg a művészeti csúcsdíjat.

¹⁶ A nevét feltüntetni nem kívánó szerző így fogalmazott: „Örökértékű *Tartuffe*-jében Molière leleplezte a képmutatást, a csalást, a bigott hiszékenységet.” Az előadás műsorfüzete. Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete. „[A] korszak ideológiai preferenciáit ismerve valószínűleg a darab antiklerikális jellege volt a legnyomósabb érv az illetékes pártszervek felé. Hogy ezen túl, az első olvasat mögött a színrevitelben ott rejtőzhet a korszak politikai kétszínűségének a kritikája – erre kevesen gondolhattak a korabeli Marosvásárhelyen.” LÁZOK, „Hatvanéves...”, 7.

¹⁷ „Színházunk műsorát intézetünk tanterve szabja meg. A világirodalmi klasszikus művek, a haladó kulturális örökségünket jelentő darabok mellett elsősorban olyan színpadi alkotásokat játszunk, amelyek a mi szüntelenül fejlődő valóságunkat tükrözik.” Az előadás műsorfüzete. Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete.

klasszikus drámára, a második egy kortárs szovjet,¹⁸ a harmadik pedig egy hazai, értsd román kortárs drámára épült.¹⁹ Ám a *Tartuffe* sikere háttérbe szorította korabeli repertoárok sarokkövének kikiáltott, a szociális valóság iránt érzékeny kortárs darabokat. Bár ekkor már rendelkezésre állt a dramatisztikus szöveg frissebb, modernebb változata Vas István tolmácsolásában,²⁰ Kőműves Nagy Lajos, akárcsak két korábbi, kolozsvári rendezése esetében is,²¹ Jankovich Ferenc fordítását használta,²² amely 1943-ban készült az Apáthi Imre rendezte *Tartuffe*-höz.²³

A Marosvásárhelyi Rádió a *Tartuffe* 1962. december elsején játszott előadásáról készített hangfelvételt, amely rögzítette a közönség élénk reakcióit is. A felharsanó nevetés, a gyakori nyíltszíni, lelkes taps arra enged következtetni, hogy a korabeli néző nem

¹⁸ Szimonov: *Egy szerelem története*

¹⁹ Sidonia Drăgușanu: *Leányok*

²⁰ Molière, *Tartuffe*, ford. VAS István, (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1951).

²¹ Kőműves már korábban is színre vitte a *Tartuffe*-öt, mégpedig két alkalommal a Kolozsvári Állami Magyar Színházban. Az első bemutató dátuma: 1948. február 27. a másodiké: 1952. december 19.

²² Molière, *Tartuffe*, ford. JANKOVICH Ferenc (Budapest: Franklin Társulat, 1943).

²³ Az előadást 1943. október 13-án mutatták be a budapesti Nemzeti Kamaraszínházban. Jankovich Ferenc költőt a címszerepet játszó „Major Tamás francia körökből ismerte és kérte fel, hogy Kazinczy Gábor XIX. századi változata helyett készítsen új fordítást.” JÁKFALVI Magdolna, „Szenvedélyes nyugalom. A Philther-módszer egyik szempontjáról. Az 1945-ös Major-rendezte *Tartuffe* szöveg-dramaturgiai elemzése”, in *EÖTVÖZET Szitu 2023*, szerk. DOMA Petra, JÁSZAY Tamás, 24-36 (Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024), 35.

érezte elavultnak a dráma nyelvezetét,²⁴ és élvezte a jambikus lejtésű, párosrímű alexandrinusok ritmusát. Az erdélyi recepció sokat foglalkozott a dramatisztikus textussal, és egyöntetűen jellemkomédiaként azonosította Molière drámáját, amely az imposztor-jelenséget tárja fel. *Tartuffe*-nek, az álszent, professzionális csalónak a leleplezéséhez egy egész közösségre, Orgon házanépének az összefogására van szükség. Nagy Pál kritikus azonban tovább finomította az értelemezést. Megállapította, hogy a *Tartuffe* „ellentmondásos írói anyag”, amelyben „megrázó emberi tragédiák bontakoznak ki (...), anélkül, hogy valóban tragédiába hajlana át a színpadi történet”.²⁵ A marosvásárhelyi napilap kritikusa figyelmét nem kerülte el, hogy az ötödik felvonás utolsó jelenetéig, egészen a királyi kegyelem aktusáig (az előadásszövegben fejedelem szerepel) a történet a tragédiakéhoz hasonlóan feltartóztathatatlanul halad az általános pusztulás felé.²⁶ A Stúdió Színház *Tartuffe*-je, akár elődje, a Székely Színház nagysikerű előadása a teljes szöveg-változatra épült, a dráma utolsó jelenetét, a zárlatát nem hagyta el.

A rendezés

A Székely Színházban és a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben is hagyománya volt a többrendező előadásoknak. Ennek a gyakorlatnak megfelelően például az 1962–1963-as egyetemi évad során a Stúdióban bemutatott három darabból kettőt, a *Tartuffe* mellett az *Egy szerelem történetét* is egy kéttagú kollektíva állította színpadra:

²⁴ „Nekünk nem tűnt avítnak a szöveg”. (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.)

²⁵ NAGY Pál, „*Tartuffe* sikere. A Színművészeti Intézet Stúdió Színházának első bemutatója”, *Vörös Zászló*, 1962. dec. 2.,3.

²⁶ „(...) az utolsó jelenet appendix-sajátosságú, minden strukturális sérülés nélkül elhagyható”. JÁKFALVI, „Szenvedélyes...”, 34.

Kőmíves Nagy Lajos rendezőként, Gergely Géza pedig rendezőasszisztensként jegyezte az előadásokat, de feltételezhető, hogy a *Tartuffe* rendezésének folyamatában mások is részt vettek.²⁷ Három név merült fel: Tompa Miklósé, Harag Györgyé és Kovács Györgyé. Mivel Harag az 1962–1963-as évadtól átszerződött a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz, ezért nem valószínű, hogy visszajárt Marosvásárhelyre, a *Tartuffe* próbáira. Kovács György színpadi jelenléte azonban minden bizonnyal jelentősen befolyásolhatta a rendezést,

„mert az egyes helyzetekben partnereinek a játéka nagymértékben rajta, viszonyulásain, replikáin múltott. Az Intézet tekintélyelvű világát megtapasztalók azonban azt is tudni vélik, hogy sem az idős Kőmíves, sem pedig az akkor fiatal tanársegéd, Gergely Géza eleve nem rendezhette Kovács Györgyöt.”²⁸

Egy sokáig lappangó, 2025-ben előkerült előadáspéldány láthatóvá teszi, hogy Kőmíves Nagy Lajos és Gergely Géza tisztelettel közeledett az alapműhöz, aránylag keveset húztak belőle. A vígjátékot úgy vitték színre, hogy meg sem próbáltak küzdeni a kézenfekvő megoldások ellen. Tartuffe-öt hasonló papi reverendára emlékeztető köpenybe öltöztették, mint az 1949-es Székely Színház előadásán. Szintén papos, kenetteljes beszédével pedig az álszentséget, a vallásos vakbuzgóságot kívánták hangsúlyozni. Azzal, hogy a címszereplőt a partnereinél

²⁷ Biluska Annamária így emlékszik: „Többen rendezték az előadást. A régimódi, kedves öregúr, Kőmíves Nagy Lajos és Gergely Géza mellett mások is bejöttek a próbákra, például Tompa Miklós és Harag György. Mi csak azt láttuk, hogy néha a háttérben puszogtak. Kovács György nem szólt bele a rendezésbe.” (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.).

²⁸ UNGVÁRI ZRINYI, „Testképek...”, 51.

harminc évvel idősebb, középkorú színésszel játszatta, a rendezés Tartuffe és Orgon viszonyát új megvilágításba helyezte: Tartuffe, a tapasztalt férfi, könnyedén képes manipulálni a nála fiatalabb, éretlenebb, naiv Orgont. A Tartuffe és Elmira közötti korkülönbség pedig Tartuffe karakterének az érzékiségét erősítette fel.

Színészi játék

1962 szeptemberében kapott először nyilvánosságot a helyi sajtóban az, hogy a *Tartuffe*-fel kezdi el működését a Stúdió Színház,²⁹ október közepén pedig az *Utunkban*³⁰ már felfedték a címszerepet szerepkettőzésben játszó színészek: a tanár, Kovács György és a tanítvány, Visky Árpád nevét is.³¹ Mester és tanítványok (1. KÉP) együttes szereplése egy vizsgaelőadáson még szokatlanak számított a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben.³² Bár a recepció a rendezés ötletének, sőt érdemének tartja Kovács beválasztását a szereplőgárdába, valójában az ekkor ötvenkét éves Kovács György, a főiskola drámai gyakorlatot oktató professzora, akit „a hazai színpad legjobb Tartuffe-alkítójaként”³³ tartottak számon, és immár

²⁹ „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben”, *Vörös Zászló*, 1962. szept.9., 3.

³⁰ 1946. június 22-én, a Romániai Magyar Írószövetség Kolozsváron alapított irodalmi, művészeti és kritikai lapja. Kéthetenként, majd 1951-től hetente jelent meg.

³¹ „A bemutató (...) külön értéke, hogy a címszerepet alakító Kovács György, a nép művésze, az intézet tanára együtt játszik a növendékekkel.” V. D., „Évadnyitások”, *Utunk* 41. sz. (1962): 9.

³² 1985 után, amikor a felvételi-keretszámokat drasztikusan csökkentették a főiskolán, és évfolyamonként csupán két-három hallgató végzett, a főiskola tanárainak fellépésére is szükség volt a vizsgaelőadásokon.

³³ R. L., „Tartuffe”, *Utunk* 50.sz. (1962): 8.

negyedszer formálta meg ezt a karaktert,³⁴ maga ajánlkozott a címszerepre.³⁵

Kőműves Nagy Lajos beleegyezett, azzal a feltétellel, hogy Kovács dupla szereposztásban játszik a végzős Viskyvel. A szerepkettőzést nem tartotta veszélytelennek, ám mégis kiváló pedagógiai döntésnek ítélte a recepció. „Sikerül-e magához rántania Kovács Györgynek az egész vizsgázó együttest, anélkül azonban, hogy minden figyelmet magára vonjon? Tud-e olyan partner lenni, hogy ne legyen Gulliver a törpék között? És végül: helyes volt-e mester és tanítványok együttes színrelépése?” – kérdezte az *Utunk* kritikusja. Igenlő válasza, amely a kiváló csapatmunkát emelte ki,³⁶ egybecseng egy másik korabeli szakvéleménnyel:

„Kovács György egyénisége, színpadi súlya nemhogy elnyomta, háttérbe szorította volna a fiatal színészjelöltek szárnypróbálgatásait, hanem ellenkezőleg –

³⁴ Először Kolozsváron, 1933-1941 között lépett fel Tartuffe szerepében, másodszer 1949-ben Marosvásárhelyi Székely Színházban. A Szabó Ernő-Tompa Miklós által jegyzett előadást 1952-ben felújították, ezt tekintik Kovács harmadik Tartuffe-alakításának. vö. HAJDU Győző, „Egy színész – négy Tartuffe”, *Igaz szó* 3. sz. (1963): 450-459. 1963-ban, a Stúdió Színház első bemutatója után egy évvel, a Kolozsvári Állami Magyar Színház Harag György rendezte produkciójában Kovács György pályája során immár ötödik alkalommal újra Tartuffe-öt alakított, ezúttal László Gerővel felváltva.

³⁵ „Luigi bácsi mesélte nekünk, hogy Kovács többször is mondogatta neki: »Tartuffe én vagyok«... Kőműves Nagy Lajos pedig végül beleegyezett abba, hogy megcsinálja, de csak duplában Visky Árpáddal.” (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024. 09.06.).

³⁶ „Kovács György remekbe szabott Tartuffe-jének jó foglalata volt a fiatal társulat”. R. L. „Tartuffe”, 8.

fokozta biztonságukat, szemmel láthatólag emelte egyéni alakításuk értékét, kibontakoztatta tehetségüket”.³⁷

A Pernelle asszonyt alakító Biluska Annamária számára a tanárával való közös munka egész életre szóló, inspiráló élményként maradt meg: „Kovács húzta magával az előadást. Mindenki fel akart nőni hozzá, ezért őt figyeltük. Ha egy kicsit lendületesebben mondott valamit a szövegéből, akkor megéreztek, hogy a jelenet tőlünk is ezt várja. Ő irányított.”³⁸ A kritikusok a bemutatót nézték meg, Kováccsal a címszerepben, így a sajtóban nem maradt nyoma Visky alakításának,³⁹ sőt fotó és hangfelvétel sem őrizi szerepformálását. A Marosvásárhelyi Rádió éppen egy olyan előadást rögzített, amelyben nem ő játszott. A visszaemlékezésekből mégis tudható, hogy „több humorral közelítette meg a karaktert, derűsebb volt, vidámabb, nagyobb nőcsábász, mint Kovács”,⁴⁰ akinek jófésült, összeszedett, céltudatos Tartuffe-je elsősorban az Orgon-ház feletti hatalmat akarja, amellyel együtt jár a vagyon és a nők megszerzése is. Vele ellentétben a becsületes Orgon kapkod, hisztérikusan nyilvánul meg, hangulata szélsőségesen ingadozik. Kovács halkán, nyugodtan beszél, nem emeli meg a hangját, az Orgont alakító Kocsis Antal viszont kifejezetten hangos, beszédtempója gyors. Felindultságában, amikor növeli a hangerőt, hangmagassága is

³⁷ NAGY Pál. „Tartuffe...”, 3.

³⁸ Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.

³⁹ „Ez nagyon bántotta Visky, akiről utólag azt tudom mondani, hogy jó volt a szerepében. Dehát egy 22 éves fiú volt, míg Kovács egy 52 éves színészcsoda. Visky megcsinálta, amit kértek tőle, jó volt, furcsa volt, már ekkor érződött rajta az a sajátos viskys stílus.” (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06).

⁴⁰ Kincses Elemérrel beszélget György Andrea. 2024. 11. 03.

növekszik, így vékony női hangon, szinte silkoltozva tagadja ki fiát az örökségből.

Kovács a *Tartuffe*-öt élete legjelentősebb szerepének tartotta, szinte egész életén át játszotta, kisebb nagyon megszakításokkal. „Példátlan önmérséklet” – jegyzi meg Orgon *Tartuffe*-ről, és ez jellemző Kovácsra is, akinek a játéka „a karikírozó komikus nyelvhez állt közelebb”,⁴¹ de nem volt harsány. Korábbi, szintén vásárhelyi *Tartuffe*-alakításáról állapították meg, hogy „talán látványosabb”, de sekélyesebb, mint a Stúdió Színház „remekbe csiszolt *Tartuffe*-je”.⁴² Ám a hangfelvételek alapján a két szerepértelmezés között nem fedezhető fel jelentős különbség.⁴³ A Stúdió előadásának hangfelvételén a közönség gyakorta felcsapó nevetéséből tudható, hogy Kovács fölényes magabiztossággal zengő, metsző hideg hangja, sajátos dikciója, és feltételezhetően gesztusai és mozgása is komikus hatást ért el. A nézők azonosították a csalót, akinek szenteskedését egy percig sem vették komolyan.⁴⁴ Többször nyíltszíni tapsot kapott.⁴⁵

⁴¹ UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Testképek...”, 51.

⁴² R. L. „*Tartuffe*...”, 8.

⁴³ *Tartuffe*. A Marosvásárhelyi Rádió *Arany-szalagtára*. A Tompa Miklós és Szabó Ernő rendezésében a Székely Színházban 1949-ben bemutatott előadás rádióváltozata. A hangfelvétel 1954. június 4-én készült a Kolozsvári Rádió stúdiójában. Rendezte Tompa Miklós, előadják, a Marosvásárhelyi Állami Színház művészei. 50 perc. Forrás: Marosvásárhelyi Rádió archívuma.

⁴⁴ Szerepformálása távol áll Major Tamásétól, aki 1945. március 8-án bemutatott *Tartuffe*-rendezésében, amelynek a címszerepét is játszotta „a burleszk, a túlzó, a harsány fogalmazás játéktechnikáját” erősítette a Budapesti Nemzeti Színházban. JÁKFALVI, „Szenvedélyes...”, 35.

⁴⁵ „Akkor ez divat volt. Ha Kovács megjelent a színen, akkor taps, ha kiment, taps. Ezt kijárt neki. És nemcsak őt, hanem az előadás folyamán még másokat is megtapsoltak.”

Amint színre lépett a harmadik felvonásban, máris megtapsolták, még mielőtt megszólalt volna. Később még kétszer jutalmazták tapsal: először, amikor bocsánatért esdekel Damis-ért apjánál, másodszer pedig, amikor tévedésből nem Elmirát, hanem a háta mögé rejtőző Orgont öleli meg.⁴⁶

A színészjelöltek szakmai tudása, felkészültsége nem volt egységes, így játéktílusuk sem. Míg például Nagy Réka (2. KÉP) és Kiss Attila egyszerű, visszafogott eszközökkel, formálták meg karaktereiket, addig Kocsis Antal, de főként Biluska Annamária a „bohózatossági konvenció” szerint játszottak.⁴⁷

Színházi látvány és hangzás

A vizsgálóelőadás színpadképe palotabelsőt ábrázol. A díszlet nézőtérrel szembeni falán „egy klasszicista stílusú palotakapu avantgárd feldolgozása” (3. KÉP) látható, kétoldalt a Napkirályra utaló „stilizált napmotívumokkal”.⁴⁸ A díszletet, valamint a jelmezeket nem az Intézet díszlettervezője, Kemény Árpád, hanem a bukaresti Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Intézet díszlet- és jelmeztervező szakának végzős hallgatói, Mihai Mădescu és Emilia Jivanov készítették, tanáruk, Brăţăşanu Alexandru⁴⁹ irányításával.⁵⁰ A

(Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.).

⁴⁶ *Tartuffe*. A Marosvásárhelyi Rádió *Arany-szalagtára*, 1962.12.01, nyilvános előadás, 47+38 perc

⁴⁷ FODOR. „O promisiune...”, 2.

⁴⁸ UNGVÁRI ZRÍNYI, „Testképek...”, 51.

⁴⁹ Brăţăşanu Alexandru (1901-1972), román realista festőművész és díszlettervező. A második világháború után a bukaresti Nicolae Grigorescu Képzőművészeti Intézet, ma Bukaresti Nemzeti Művészeti Egyetem (Universitatea Națională de Arte București) díszlettervező szakának egyik első tanára volt. A professzor „személyesen ellenőrizte tanítványai munkáját és a technikai kivitelezést.” K. J. „Cím nélkül”. *Új élet*, 1962/24. 18.

korabeli romániai magyar nyelvű recepció a két felsőoktatási intézmény⁵¹ közös munkájának az éltetésén túl csak nagyon óvatosan, szinte érintőlegesen foglalkozott az előadás látványvilágával, a kritikusok többnyire egy-egy jelzővel elintézték a vizuális dimenzió bemutatását.⁵² Nem így a román nyelvű sajtó, amely bátran problematizált, felhívta a figyelmet a stilizált, mégis teljesen semleges hatású, a színészek számára túl szűk mozgásteret biztosító díszlet és a korhű jelmezek disszonanciájára,⁵³ de arra is, hogy a díszlet és a színészi játék sem állt összhangban egymással.⁵⁴

⁵⁰ SZABÓ Dénes, „Tanévnyitás előtt a főiskolán”, *Vörös Zászló*, 1962. szept. 20., 2.

⁵¹ A román diákok meghívása, a velük való együttműködés is jelzi azt, hogy a SZISZI élénk kapcsolatot ápolt a bukaresti felsőoktatási társintézményekkel. „Minden évben lementünk tíz napra a bukaresti Ion Luca Caragiale Színház és Filmművészeti Intézetbe, bejártunk az órákra, és ők, is, tanárok és diákok évente jöttek hozzánk ugyancsak tíz napra” – mondta Biluska Annamária. (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.)

⁵² „Mihai Mădescu díszletei és Emilia Jivanov jelmezei ízlésesek, sallangmentesek voltak. A díszleteket túlzottan is jelzésszerűeknek éreztük.” NAGY. „Tartuffe...”, 3.

⁵³ „Modern, stilizált, ám semleges díszlet, amely semmit sem mond a nézőnek. Nem emeli ki a szöveg (és a rendező) ötleteit, nem árul el semmit a ház lakóiról, és nem járul hozzá a hangulatteremtéshez sem. Ráadásul nem biztosít elegendő teret a játéknak és nem nyújt lehetőséget a változatos mozgásra.” György Andrea fordítása. FODOR. „O promisiune...”, 2.

⁵⁴ Az előadás fotóinak elemzése során Ungvári Zrínyi Ildikó is ugyanerre a következtetésre jutott: „a stilizált díszlet környezetében (...) zsúfoltnak hatnak a jelmezek és elütő stílusúnak a mozgás-és gesztusvilág”, azonban Kovács György „gesztusaival, tekintetének

Az előadás hatástörténete

Az 1962–1963-as évadban a Stúdió Színház műsorán szereplő három előadás⁵⁵ közül egyértelműen a *Tartuffe*⁵⁶ bizonyult a legnépszerűbbnek. A Marosvásárhely környéki kisvárosokba, Régenbe, Erdőszentgyörgyre, Dicsőszentmártonba, Ludasra szervezett kiszállásokkal együtt hatvanszor adták elő és 11.593 néző tekintette meg, míg a másik kettőt együtt összesen negyvenötször játszották és 8271 néző látta.⁵⁷ A recepció egyöntetűen kiemelkedő művészeti eseménynek, „sokszorosán érdekes élményként”⁵⁸ rögzítette az előadást, amelynek közönségsikeréhez a klasszikus komédia műfaja, Kovács György fellépése és az új színházépület iránti kíváncsiság egyaránt hozzájárult.⁵⁹ Molière darabját három évtizeden át nem adták elő a Stúdió Színházban, mígnem 1994-ben Tompa Gábor a rendszerváltozás utáni első nagylétszámú színészosztály végzőseivel vitte színre sajátos koncepciójú és stílusú⁶⁰ *Tar-*

játékával úgy íródik a térbe, hogy nem üt el a díszlet világától.” UNGVÁRI ZRÍNYI, „Testképek...”, 51.

⁵⁵ A másik két előadás egy szovjet és egy kortárs román darab: 1. *Egy szerelem története*. A bemutató dátuma: 1963.01.16. Rendező: Kőmíves Nagy Lajos és Gergely Géza. 2. *Leányok* (Fiicele). A bemutató dátuma: 1963.04.10. Rendező: Gergely Géza

⁵⁶ Az utolsó előadásra 1963. május 26-án került sor.

⁵⁷ Forrás: kéziratos repertórium a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézetében.

⁵⁸ NAGY. „Tartuffe...”, 3.

⁵⁹ „A *Tartuffe*-re özönlöttek a nézők. Nemcsak azért, mert akkor adták át a Stúdió Színházat, ami nagy szenzációnak számított, hiszen még egy magyar színháza lett Vásárhelynek, hanem azért is, mert Kovács György játszott benne”. (Biluska Annamáriával beszélget György Andrea. 2024.09.06.)

⁶⁰ „Az ő *Tartuffe*-előadása nem a lélektani

tuffe-jét,⁶¹ amely határkőnek számít az egyetem történetében.

Az előadás adatai

Cím: Tartuffe; Bemutató dátuma: 1962. november 24.; *A bemutató helyszíne:* Marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet Stúdió Színháza; *Rendező:* Kőmíves Nagy Lajos; *Segédrendező:* Gergely Géza; *Szerző:* Molière; *Fordító:* Jankovich Ferenc; *Díszlettervező:* Mihai Mădescu; *Jelmeztervező:* Emilia Jivanov; *Színészek:* Biluska Annamária (Pernelle), Kocsis Antal (Orgon), Nagy Réka (Elmira), Darvas László (Damis), Toszó Ilona I. év (Mariann), Flórián Antal I. év (Valér), Kiss Attila (Cléante), Kovács György / Visky Árpád (Tartuffe, szerepkettőzés), Kiss Erzsébet (Dorina), Higgyed Imre II. év (Lojális úr), Mihály Pál II. év (Rendőrtiszt), Bányai

realizmus stílusában fogant, hanem a *commedia dell'arté*-ében. A darab figurái elrajzoltak voltak, a szituációk pedig harsányak. Például Tartuffe a leleplezés-jelenetben az asztalon fekvő Elmirára nekifutásból veti rá magát, s hosszú kitartott pillanat az, amikor az asszony fejénél ülő Orgonnal kell farkasszemet néznie. Tompa koncepciójában kulcskérdéssé vált Tartuffe szolgájának, Lőrincnek a személye... Tompa Lőrinc alakjában kvázi megkettőzte Tartuffe-öt. Mindkét színészt (Bogdán Zsoltot és Szikszai Rémuszt) azonosan öltöztette, egyformán kopasz volt a fejük, azonos mozdulatokkal közlekedtek, s ami a legfontosabb: Tartuffe Lőrincet nemcsak egyszer említi a III. felvonásban, hanem mindig együtt jelennek meg. És amikor a darab végén Tartuffe lebukik, Lőrinc az, aki tovább viszi mindazt, amit a gazdája képviselt." NÁRAY István, „A Tartuffe színeváltozásai. Molière-émléknymok határon innen és túl”, *szinhaz.net*, hozzáférés: 2024.09.10, <https://dossziek.szinhaz.net/g/nanay-istvan-a-tartuffe-szinevaltozasai>.

⁶¹ A bemutató időpontja: 1994. 02.27.

Irén II. év (Flipote), Miske László I. év (Rendőrr).

Bibliográfia

- FODOR, Zeno. „O promisiune Tartuffe pe scena Studioului din Tîrgu-Mureş”. *Steaua Roşie*, 1962. dec. 16., 2.
- IZSÁK István. „Beszélgetés Mihai Raicu rendezővel”. *Vörös Zászló*, 1962. szept. 30., 3.
- JÁKFAI Magdolna. „Szenvedélyes nyugalom. A Philther-módszer egyik szempontjáról. Az 1945-ös Major-rendezte *Tartuffe* szövegdraturgiai elemzése”. In *EÖTVÖZET Szitu 2023*, szerkesztette DOMA Petra, JÁSZAY Tamás, 24-36. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 2024.
- JÁKFAI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád, szerk. *Egy filozófus Székelyvárosból*. Budapest: L'Harmattan Kiadó, 2022.
- K. J. „Cím nélkül”. *Új élet*. 24. sz. (1962): 18.
- KOVÁCS Levente. *A Marosvásárhelyi Székely Színház Története (1946–1962)*. Marosvásárhely: Mentor Kiadó, 2001.
- KOVÁCS Levente. „Utak, erővonalak: az oktatási stratégiák és a képzés alakulása a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben 1962–1976 között”. In *A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet története II.*, szerkesztette LÁZOK János, UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, 9-24. Marosvásárhely: Uart Press, 2018.
- LÁZOK János. „Hatvanéves a Stúdió Színház”. *Népújság*, 2022. nov. 23., 7.
- MAROSI Ildikó. „Tud-e a kérdőjel köhögni?”. *A Hét*, 1982. dec. 3., 5.
- MOLIÈRE, *Tartuffe*. Fordította VAS István. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1951.
- MOLIÈRE, *Tartuffe*. Fordította JANKOVICH Ferenc. Franklin Társulat, 1943.
- NAGY Pál. „Tartuffe sikere. A Színművészeti Intézet Stúdió Színházának első bemutatója”. *Vörös Zászló*, 1962. dec. 2., 3.
- NÁRAY István. „A Tartuffe színeváltozásai”, *szinhaz.net*, hozzáférés: 2024.09.10. <https://dossziek.szinhaz.net/g/nanay-istvan-a-tartuffe-szinevaltozasai>.

R. L. „Tartuffe”, *Utunk*, 50. sz. (1962): 8.
SZABÓ Dénes. „Tanévnyitás előtt a főiskolá-
kon”. *Vörös Zászló*, 1962. szept. 20., 2.

UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó. „Testképek, dialogi-
kusság és performativitás 1954 és 1976
között: a SZISZI előadásainak formanyel-
ve a fotó médiumában”. In *A Szentgyörgyi
István Színművészeti Intézet története II.*,
szerkesztette LÁZOK János, UNGVÁRI ZRÍNYI
Ildikó, 25–64. Marosvásárhely: UArtPress,
2018.



1. KÉP

Flórián Antal (Valér), Nagy Réka (Elmira), Kovács György (Tartuffe), Kocsis Antal (Orgon), Kiss Attila (Cléante), Miske László (Rendőr), Biluska Annamária (Pernelle), Kiss Erzsébet (Dorina), Darvas László (Damis), Toszó Ilona (Mariann). Fotó: Marx József. Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete, kéziratot repertórium.



2. KÉP

Kovács György (Tartuffe), Nagy Réka (Elmira).
Fotó: Marx József. Forrás: Nagy Réka magángyűjteménye.



3. KÉP

Toszó Ilona (Mariann), Kocsis Antal (Orgon), Kiss Erzsébet (Dorina).
Fotó: Marx József. Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia
Kutatási Intézete, Kéziratok Repository

Kovács Levente: *Egy fő az egy fő*, 1976

KELEMEN ROLAND

Az előadás színházkulturális kontextusa

Bertolt Brecht színháza nehezen és lassan honosodott meg Erdélyben.¹ Míg az első romániai Brecht-bemutatóra (*Kurácsi mama és gyermekei*)² 1956-ban került sor a Szebeni Állami Színház frissen megalakult német nyelvű társulatával, magyar nyelven először 1960-ban Kolozsváron mutattak be Brecht-dramát, a *Puntilla úr és szolgálója, Matti*³ Szabó János rendezésében. 1960 és 1965 között többnyire három Brecht-darab szerepelt az erdélyi színházak repertoárjain: a *Koldusopera*,⁴ a *Kurácsi mama és gyermekei*,⁵ valamint

Puntilla úr és szolgálója, Matti,⁶ magyar nyelven főként Szabó István, Borbáth Magda és Taub János rendezéseiben. A hetvenes évektől kezdve pedig más Brecht-darabok fele is nyitást történt: 1970-ben a Nagyváradai Állami Színház román társulata bemutatta az *Egy fő az egy főt* Alexandru Colpacci rendezésében *Galy Gay eltűnése. Egy fő=egy fő* címmel, 1973-ban pedig a Kolozsvári Állami Magyar Színház Major Tamás rendezésében *A szecsuanói jóléleket*. Romániában ebben az időszakban a szakmai diskurzus részévé váltak a brechti módszerek,⁷ amelyeknek alkalmazása a színészképzésben is megjelent.⁸ Kovács

¹ „[A] magyar színjátszás és a magyar dráma-irodalom elmúlt ötven-hatvan éves fejlődéséből az utóbbi évtizedekig szinte teljességgel hiányzott Brecht, az őt követő modern drámairodalomnak a behatása, az ebből következő színjátszás, és annak útjai.” Fábrián Enikő, „Fényszórók nélkül”, *Vörös Zászló*, 1980. február 6., 3.

² Forrás: <https://star.cimec.ro/productions/view/29257>
Letöltés: 2024. 07. 08.

³ Forrás: <https://star.cimec.ro/productions/view/23106>
Letöltés: 2024. 07. 08.

⁴ *Koldusopera*, r. Taub János, Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata (akkor: Szatmári Állami Magyar Színház), 1964; r. Taub János, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1964; r. Farkas István, Nagyváradai Szigligeti Színház (akkor: Állami Színház), 1975.

⁵ *Kurácsi mama és gyermekei*, r. Sekler Mauriciu, Temesvári Német Színház, 1958; r. Borbáth Magda, Nagyváradai Szigligeti Színház (akkor: Állami Színház), 1961; r. Tatos Alexandru, kolozsvári Liviu Rebreanu Nem-

zeti Színház (akkor: Kolozsvári Nemzeti Színház), 1975.

⁶ *Puntilla úr és szolgálója, Matti*, r. Szabó József, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1960; r. Sekler Mauriciu, Temesvári Német Színház, 1960; r. Anatol Constantin, Kolozsvári Nemzeti Színház, 1964; r. Szabó József, Tamási Áron Színház (akkor: Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház), 1964; r. Borbáth Magda, Nagyváradai Szigligeti Színház (akkor: Állami Színház), 1965.; r. Anatol Constantin, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Liviu Rebreanu Társulata (akkor: Marosvásárhelyi Állami Színház), 1970.

⁷ 1981-ben megszervezésre került egy nemzetközi Brecht-szeminárium Bukarestben, amelynek fókusza a „brechti elvek külföldi befogadása” volt. Lásd.: KACSIR Mária, „Nemzetközi Brecht-szeminárium”. *A Hét*, 1981. december 11. 7.

⁸ „Az egyetemi osztálymunkáknak a hetvenes években már része a brechti színjátszás.” BOROS Kinga, „Brecht hiánya – Kovács Levente: Dobszó az éjszakában, 1980”, in *Erdélyi magyar színháztörténet. Philther-elemzések*,

Levente 1976 és 1985 között öt Brecht-darabot rendezett, amelyek közül három a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben,⁹ kettő pedig az egyetemi színjátszókkal került bemutatásra.¹⁰ Kovács főiskolai Brecht-sorozatának nyitányát jelentette az *Egy fő az egy fő*, amely a Stúdió Színház 1975–1976-os évadában egy magyar és egy román kortárs dráma, valamint egy Médeia-adaptáció mellett szerepelt a repertoáron, mindegyik Kovács Levente rendezésében vagy társrendezésében.¹¹

szerk. JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, 222–230 (Marosvásárhely: Eikon-UArtPress, 2019), 222–223

⁹ *Egy fő az egy fő*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1976. január 29.; *Kurázi Mama*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1977. április 17.; *Dobszó az éjszakában*, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1980. március 8.

¹⁰ *Mahagonny város tündöklése és bukása*, 1978; *Rettegés és terror a Harmadik Birodalomban*, 1982.

¹¹ Dumitru Radu Popescu: *Szomorú angyalok*, r. Kovács Levente, Lohinszky Loránd, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1975. október 23.; Jean Anouilh:

Médeia, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1975. november 14.; Hubay Miklós, Vas István: *Egy szerelem három éjszakája*, r. Kovács Levente, Lohinszky Loránd, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1976. április 2.

Kovács Levente előadása egy olyan korszakban jött létre, amelyben a hatalom nyíltan a nemzeti-kommunista ideológia és a homogenizáció politikáját hirdette. Az *Egy fő az egy fő* létrejöttének társadalmi és politikai hátterét jelentős mértékben befolyásolta Nicolae Ceaușescu hatalmának megszilárdulása és a kommunista pártvezér keleti utazását követően, 1971-ben kihirdetett új kultúrpolitikai ideológiák, a „mini-kulturális forradalom.”¹² Ez az ideológiai irányvonal a kommunista párt kontrollját és a cenzúra erősödését, a társadalmi és kulturális homogenizáció¹³ által a kissebbségi kultúrák visszaszorítását célozta meg. Ebben a közegben a színház a szimbolikus ellenállás kiemelt helyszínévé vált, a közönség megtanult a sorok között olvasni, az előadások rejtett vagy kétértelmű, politikai utalásai pedig egyfajta közösségi összetartozás érzését hozták létre a nézőkben. Ebben a bő évtizedben, 1982-ig, mindössze kilenc magyar Brecht-előadás került bemutatásra Erdélyben,¹⁴ amelyekből ötöt

¹² „1966-1974 A Ceaușescu-korszak megszilárdulása”, *elmultjelen.ro*, hozzáférés: 2024. 09. 26, <https://elmultjelen.ro/1966-1974-a-ceausescu-korszak-megszilardulasa>.

¹³ NOVÁK Csaba Zoltán, „I. Előzmények. a sztálini integrációtól a különutas politikáig 1944–1964”, in *A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája 1965–1974*, szerk. NOVÁK Csaba Zoltán, 18–20 (Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2011.)

¹⁴ *A szecsuáni jólélek*, r. Major Tamás, Kolozsvári Állami Magyar Színház, 1973. december 12; *Koldusopera*, r. Farkas István, Nagyváradi Szigligeti Színház (akkor: Nagyváradi Állami Színház), 1975. december 31; *Egy fő az egy fő*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1976. január 29; *Állítsátok meg Arturo Uit*, r. Kincses Elemér, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata (akkor: Marosvásárhelyi Állami Színház),

Kovács Levente rendezett, akit így joggal tekinthetünk a kor magyar Brecht-rendezőjének is. Ezt követően egészen 1996-ig nem mutattak be Brecht-drámát magyar nyelven. A rendszerváltás utáni első erdélyi magyar Brecht-előadás Kincses Elemér marosvásárhelyi *Koldusopera*-rendezése volt.¹⁵

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az *Egy fő az egy fő* színrevitelére Kovácsot az is inspirálta, hogy 1974-ben látta a bukaresti Komédiaszínházban (Teatrul de Comedie) a *Galy Gay eltűnése* című előadást Lucian Giuchescu rendezésében. Ekkor keltette fel igazán a dráma a rendező figyelmét,¹⁶ és rendezte meg két évvel később a darab eredeti címével és alcímével.¹⁷

1976. november 19; *Svejk a második világháborúban*, r. Szabó József, Nagyvárad Szigligeti Színház (akkor: Nagyvárad Állami Színház), 1977. február 11; *Kurácsi mama*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1977. április 17; *Mahagonny város tündöklése és bukása*, r. Kovács Levente, marosvásárhelyi színjátszók, 1978; *Dobszó az éjszakában*, r. Kovács Levente, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem (akkor: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet), Stúdió Színház, 1980. március 8.; *Rettegés és terror a Harmadik Birodalomban*, r. Kovács Levente, marosvásárhelyi színjátszók, 1982.

¹⁵ *Koldusopera*, r. Kincses Elemér, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, 1996. október 6.

¹⁶ Beszélgetés Kovács Leventével. Saját hangfelvétel. 2022. aug. 26.

¹⁷ A darab eredeti címe: *Mann ist Mann* (Egy fő az egy fő), alcíme pedig: *Die Verwandlung des Packers Galy Gay in den Militärbaracken von Kilkoa im Jahre neunzehnhundertfünfundzwanzig* (A csomagoló Galy Gay átváltozása a Kilkoa katonai barakkjaiban, ezerkilenc-

Bertolt Brecht 1926-ban bemutatott *Mann ist Mann* (Egy fő az egy fő) című darabja a szerző korai, kísérleti korszakának egyik fontos alkotása, amelyben már megjelennek az epikus színház alapvető jellegzetességei. Brecht vígjátékként aposztrofált drámája, más műveihez hasonlóan, a modern társadalom manipulációira reflektál: története egy egyszerű halvásárlásból indul, amely végül kegyetlen militarizmusba torkollik. Brecht drámája a modern társadalom dehumanizációját, identitásvesztését és a militarizmus abszurditását tárja fel. A szereplők is ennek a modern társadalomnak a karaktertípusait testesítik meg. A cselekmény középpontjában Link Laja, egy egyszerű kikötői rakodómunkás áll, akinek talán legfőbb tulajdonsága, hogy nem tud nemet mondani. Ez a naiv kisember elindul halat vásárolni, de belekeveredik három katona ügyködésébe, akik egyre durvább manipulációkkal végül ráveszik, hogy vegye át az eltűnt Jeraiah Jip személyazonosságát. A folyamat során Link Laja lemond a feleségéről, a nevéréről, végül pedig saját identitásáról is, hogy egy álkivégzés és -temetés után újjászülethesse mint egy „emberszabású ostromgép”¹⁸ és a katonai gépezet alkatrészévé váljon. A három katona, Jesse, Polly és Uriah, ennek a gépezetnek az arctalan, bármikor és bárkivel cserélhető alkatrészei, akiknek céljuk, hogy a rendszert, legalábbis annak látszatát, fenntartsák és pótolják a hiányzó, negyedik társukat, Jeraiah Jipet bebizonyítva a dráma címét és egyben tételmondatát is, miszerint teljesen mindegy, ki áll velük negyedikként egy csapatban, „egy fő az egy fő.”¹⁹

százhuszonötben.) – Bertolt BRECHT, *Mann ist Mann* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1953).

¹⁸ Bertolt BRECHT, „Egy fő az egy fő”, ford.: GARAI Gábor, in *Drámák*, Bertolt BRECHT, ford. GARAI Gábor et alii. 134-226 (Budapest: Európa Kiadó, 1971).

¹⁹ „Brecht ur szerint egy fő az egy fő – egyre megy.” – BRECHT, „Egy fő...”, 171.

Csinifiú Charles őrmester a katonai brutalitás és dehumanizáció megtestesítőjeként jelenik meg, a harci gépezet része, s Link Laját is ilyenre formálják. Hocinesze Leokádia, a tábori kázinó tulajdonosnője, a helyzet haszonélvezőjeként ugyan végig asszisztál ehhez az átalakításhoz, a darab kommentátoraként ő fogalmazza meg az ember átalakításának metaforáját,²⁰ így ez a karakter egyfajta külső nézőpontot képvisel. Link Laja átváltozása nem belső, lélektani fejlődés eredménye, hanem egy külső, mechanikus folyamaté, mivel Brecht korai gondolkodása szerint az ember nem egy megváltoztathatatlan entitás, akinek személyisége veleszületett, hanem a társadalmi környezet terméke, amely átszerelhető, mint egy autó.²¹ Ez az átszerelés egyszerre tekinthető tragikusnak, hiszen a karakter elveszíti emberi mivoltát, ám a brechti logika szerint bizonyos szempontból pozitívnak is, mert Link Laja a passzív individuum helyett a társadalom hasznos, cselekvő tagjává válik.

Kovács Levente rendezése hű maradt a brechti szöveg korabeli értelmezéséhez. Garai Gábor 1971-ben megjelent, frissnek számító fordítását²² használta minimális változtatásokkal, lényeges húzások nélkül és teljes egészében állította színpadra. Szerkezetét tekintve a darab epizodikusnak mondható, a tizenegy jelenet nem egy szigorú narratív történetvezetést követ, hanem inkább állomásokat mutat be egy átváltozás folyamatából. Ez a montázsszerű történetvezetés szándékosan töri meg a hagyományos drámai ívet, hogy a néző ne a cselekmény végkifejletére,

²⁰ „Brecht ur szerint egy fő az egy fő – egyre megy / Ez – bár akárki elmondhatja – meglehet. / De Bertolt Brecht úr azt is bizonygatja még, / Hogy átgyurható ám az ember mindenféleképpen.” – BRECHT, „Egy fő...”, 171.

²¹ „Ma este itt egy embert, mint egy autót átszerelnek.” – BRECHT, „Egy fő...”, 171.

²² Bertolt BRECHT, *Drámák* (Budapest: Európa Kiadó, 1971).

hanem az egyes epizódok hatásaira koncentrálnon.

Brecht darabja számos elidegenítő effektust²³ alkalmaz, hogy megakadályozza a nézők érzelmi azonosulását és távolságtartóbb pozícióba helyezze őket. Ilyenek például a cselekményt megszakító és legtöbbször kommentáló dalbetétek (Songok), a közönséghez intézett kiszólások és narrációk, vagy a jeleneteket előre jelző feliratok. Az előadás felvételéből²⁴ kiderül, hogy a legszembetűnőbb szövegbéli beavatkozások az egyes jelenetek elé beékelt narrációk, valamint az előadás kezdetén a cím, szerző és szereplők bemutatása, amelyek csupán az elidegenítést erősítik. A narrációk tulajdonképpen rövid szünetekként funkcionáltak a jelenetek között. A V effektek elérik, hogy a néző ne érzelmileg azonosuljon a szereplőkkel, hanem kritikusan, távolságtartóan gondolkodjon a színpadon látottakon. A rendezés legmerészebb és leghatásosabb dramaturgiai gesztusa azonban két, Brecht darabjától idegen dal, a Fonográf *Lökd ide a sört!* és Pete Seeger *Where Have All the Flowers Gone?* című dalainak beemelése volt. Ezek a dalok nem csupán aktualizálták a történetet, hanem egy teljesen új, a korabeli romániai magyar közönség számára releváns jelentésréteget hoztak létre. Link Laja tibeti győzelme után elhangzó, a Fonográf együttes, a Kádár-kori Magyarország egyik legnépszerűbb zenekarának 1974-es *Lökd ide a sört!* című slágere aligha illeszthető a brechti dráma valóságába, hiszen lazítja Link Laja átalakulásának abszurditását. Talán ezt az egy problémát sikerült megragadnia a *Securitate*nek jelentő ismeretlen ügynöknek is, aki az „im-

²³ Bertolt BRECHT, „V-effektus”, in „A sárgarézvársárból (1937–1951)”, in *Színházi tanulmányok*, Bertolt BRECHT, EÖRSI István et alii. 340–347 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969).

²⁴ A Román Televízió (TVR) magyar adása 1976. június 28-án közvetítette az előadás felvételét.

perialista hadsereg életmódjának dicsőítését²⁵ vélte felfedezni a dalban, miközben a közönség egyértelműen az ellenállást hallotta ki belőle, nem pedig a hadsereg méltatását. Az előadást pedig a Daróczy játszotta Hocinesze *Hová tűntek a virágok?* dala zárja, amelyet a színésznő Pete Seeger *Where Have All the Flowers Gone?* című dalából fordított (újra), amely szövegét tekintve akár valódi brechti songnak is tűnhet. Ez a háborúellenes himnusz feloldotta a brechti darab befejezésének didaktikusnak ható hangvételét, és a háború áldozatainak általános, mindenféle ideológiától mentes siratódalává vált.

A rendezés

A főiskolán eredetileg Mihail Bulgakov *Iván, a rettentő* című drámájának bemutatásával készültek a végzős színészosztályal, de Kovács Levente elmondása szerint 1975 december elején betiltották a darabot,²⁶ amely feltételezett szovjetellenes utalásokat tartalmazott. Bár a betiltásról nem áll rendelkezésünkre közvetlen írásos bizonyíték, a korabeli repertoár adatok alátámasztják Kovács Levente visszaemlékezését. A Román Nemzeti Örökség Intézetének nyilvántartása alapján Bulgakov darabját először 1981-ben mutatták be a nagyváradi Regina Maria Színházban, 1973 és 1980 között a szerző más művét sem játszották. Ellenben 1974-ben készült egy szovjet film az *Iván, a rettentő*

²⁵ „Több szakértő véleménye alapján Kovács Levente figyelmen kívül hagyta a darab politikai, emberi és antimilitarista üzenetét, mivel netán komikus jelleget adott neki a modern táncok és dalok túlzott beemelésével. E rendezés következtében az imperialista hadsereg életmódját dicsőíti.” Kovács Levente megfigyelési dossziéja, 1085426 vol. II./04.03.1976, 37. (K.R. fordítás románból).

²⁶ Beszélgetés Kovács Leventével. Sajtó hangfelvétel. 2022. aug. 26.

ből, amelyet a romániai mozik is vetítettek, de ezt követően 1974-től 1980-ig Bulgakov nevére vonatkozó említést elenyésző számban találunk a román sajtóban. A „betiltást” követően a negyedéves színészhallgatók és a rendező az *Egy fő az egy fő* színrevitele mellett döntöttek és vállalták, hogy még az ünnepi időszak alatt is próbálnak a januári bemutatóra.²⁷

Kovács rendezése jelentős hangsúlyt fektetett a bohózat és a zenés vígjáték eszköztárára; a szereplők „a személyiség elvesztését mutatványos számokban adták elő özvegy Hocinesze Leokádia sörkupéjában.”²⁸ Ez a formai választás több célt is szolgált: egyrészt a közönség számára szórakoztatóvá tette a filozófiai kérdésekkel foglalkozó darabot, másrészt pedig a gegek, a túlzó gesztusok és a komikum a brechti elidegenítés eszközeiként funkcionáltak. A rendezés a nyitányban (1. KÉP), majd az első, rövid jelenet után katonai indulóként és kaszárnyai névsorolvasásként leplezte le a színházi illúziót, így a nézőt a kritikai szemlélő pozíciójába helyezte. Fentről leengedett fekete táblák mint haditervet láttatták az előadás címét, szerzőjét (2. KÉP), miközben a színészek katonai rendbe állva (3. KÉP) skandálták az „Egy fő az egy fő, avagy Link Laja átváltozása a Kilkoa-i katonai táborban, 1925-ben, írta Bertolt Brecht” szöveget és a szereplők bemutatását.

Az *Egy fő az egy fő* 1976-os marosvásárhelyi bemutatójának sikere annak a rezonanciának volt köszönhető, amely az előadás és a korabeli romániai magyar közönség mindennapi tapasztalata között létrejött. A darab alaphelyzete, egy átlagember manipulatív átformálása, identitásának felszámolása a Ceaușescu-korszak mindennapjainak képeként hatott a közönségre. A személyiség, az

²⁷ Beszélgetés Kovács Leventével. Sajtó hangfelvétel. 2022. aug. 26.

²⁸ KACSIR Mária, „Egy ember nem ember”, *A Hét*, 1976/27, 7.

individuum elnyomása, a felvonulásokon kötelező részvétel, az új, „szocialista embertípus” megformálásának kísérlete mind olyan jelenségek voltak, amelyeket a nézők a saját mindennapjaik során is tapasztalhattak. Az *Egy fő az egy fő* a kommunizmus időnként elnyomó valóságát a vásári komédia felszabadító nyelvén, áthallásosan mutatta be, ahol nevetés nem a probléma elbagatellizálását jelentette, hanem a túlélés egyfajta stratégiáját, a hatalommal szembeni intellektuális ellenállását. A közönség Link Laja történetében akár önmagára ismerhetett, az előadás tehát nem didaktikusan akart közölni egy eszményt, hanem egy közös tapasztalatot artikulált, és ezzel vált a hetvenes évek egyik legfontosabb erdélyi Brecht-előadásává.

Színészi játék

Az előadás színészi játékának megítélése a korabeli kritikában a brechti technika értelmezése köré szerveződött. A vélemények megoszlottak abban a kérdésben, hogy a fiatal színészhallgatóknak sikerült-e megteremteniük a kívánt távolságtartást a szerepeiktől.²⁹ A korabeli kritikákban megfigyelhető, a színészi játékkal kapcsolatos véleménykülönbségek³⁰ némiképp pontatlanul ragadják meg az előadás lényegét: a színészek egy olyan energikus, fizikailag intenzív,

²⁹ KACSIR, „Egy ember...”, 7.

³⁰ Kacsir Mária említése szerint a játékból hiányzott a távolság, a színészek túlságosan azonosultak a karakterrel, ami a lélektani realizmus felé tolta az előadást. Ezzel szemben Oláh Tibor éppen az ellenkezőjét emelte ki: méltatta a színészi játék tudatosan „eltávolító”, elidegenítő jellegét, amely azt a benyomást keltette, hogy a színészek természetesen alkalmazzák a brechti módszert, „mintha világéletükben ezt csinálták volna.” – OLÁH Tibor, „Brecht és Labiche?, *Vörös Zászló*, 1976. febr. 7., 3.

a vásári komédia eszköztárából merítő színpadi játékstílusban dolgoztak, amely a brechti távolságtartás fele közelített, de mégsem beszélhetünk egy dogmatikus brechti színházról vagy tiszta (lélektani) realizmusról, inkább egy stilizált, cirkuszi és groteszk elemeket is felhasználó játékmódról, amelyet a színészek játéköröme dúsított, hiszen „szemmel láthatóan élveztek”³¹ mindazt, amit a színpadon csináltak.

A színpadi jelenlét egyik kulcseleme a negyedik fal lebontása volt: a színészek időnként kiléptek a drámai szituációból és közvetlenül a közönséghez fordultak. Ezekben a kiszólásokban a színészek testtartása és beszéde némiképp megváltozott: a deklaratív hangnem és a politikai demonstrációk gesztusvilága váltotta a hagyományosabb színpadi létezést. A színészek teste tehát nem a lélektani folyamatok jelentéshordozóiként funkcionáltak Kovács rendezésében, hanem társadalmi gesztusokat³² közvetítettek: a katonai sorba rendeződések és vigyázzban állások nem az egyének belső figyelmét, hanem a katonaság gépezet jellegét tették láthatóvá. A színészi játék magját egyfajta tudatos illúziótörés adta. Ezt alátámasztja Bicskei István alakítása Link Laja Jeremiah Jippé való átváltozása során. Bicskei játéka teljesen mentes a realizmustól, például amikor a feleségével való találkozáskor letagadja magát. Testtartása groteszk karikatúrába csap át: torz, elnagyolt és karikatúraszerű mozdulataival egyértelművé tette, hogy nem egy ember pszichológiai átváltozásáról

³¹ KACSIR, „Egy ember...”, 6

³² „Társadalmi gesztusnak számít egy bizonyos korszak emberei közt fennálló társadalmi viszonylatok mimikus vagy gesztikus kifejezése.” – Bertolt BRECHT, „Elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása”, in *Színházi tanulmányok*, Bertolt BRECHT, ford.: EÖRSI István et alii, 158-165 (Budapest: Magvető Kiadó, 1969), 163-164.

van itt szó, hanem egy „átszerelési folyamat” demonstrációjáról, egy gépezetté váló figura torzulásáról. Bicskei nem csupán a passzív áldozatot játszotta, hanem egy olyan embert, aki az átalakítás folyamatában folyamatosan felfedezi a hatalom ízét és a katonai élet agresszióját, ezzel pedig kétségkívül meghatározta az előadás mondanivalóját segítve a néző távolságtartó magatartását.

Hocinesze Leokádiát alakító Daróczy Zsuzsa játéka is az előadást meghatározó szereplői közé emelte a hallgatót. Játékában a „a vásári énekesek modorát a protest műfajához”³³ közelítette, miközben hosszabb, „szinte egy szuszra elmondott”³⁴ szövegeinek szikárságával tartotta távol a szerepét. Az előadás kettős hangvétele az ő szerepében vált a legjobban tetten érhetővé: „a groteszk humort a legderűsebb naivsággal”³⁵ erősítette, megmutatva a komédia és a mögötte rejlő tragédia egységét.

A három katonát (Fülöp Zoltán, Hunyadi László és Szélyes Ferenc) és az őrmesterüket, Csinifiú Charles-t (Szabó Zoltán) alakító színészek a katonai gépezet olajozottan működő, komikus és lényegében felcserélhető alkatrészeit jelenítették meg. Színészi játékok olyan egyénvesztett figurák csoportos jelenlétét formálták meg, hogy egyéni színészi teljesítményük alárendelődött a csoportos dinamikának, megmutatva az egyén jelentéktelenné válását a hatalmi struktúrákban. Ezzel szemben a korabeli kritika mégis kísérletet tett az egyénközpontú különbségtételre, ami némileg ellentmond az *Egy fő az egy fő* alapvető logikájának: egyéni alakítást kerestek ott, ahol a kollektív dinamika volt a cél, így a három katona közül Szélyes Ferenc Jesse-alakítását vélték a „legmarkásabb”, illetve Szabó Zoltán Csinifiú Charles őrmester-alakításának humorát hatásosnak, de

„még csiszolatlanak”.³⁶ Ahol a kritika „csiszolatlan” humort vagy az egyéni teljesítmény gyengeségét látta, ott valójában a gépiesség karikatúrája és a cserélhetőség ábrázolása és hangsúlyozása történt. A színészek pedig nem négy katonát játszottak, hanem magát a katonaságot.

Színházi látvány és hangzás

Kemény Árpád díszlete egyszerű, praktikus körbejárható, kaszárnyaudvarra emlékeztető tér volt, amelyet helyszínjelző táblák egészítettek ki. A Stúdió Színház 8×4 méteres színpadnyílását teljesen betöltő tér legfontosabb elemei a fentről leengedhető falak voltak, amelyek nemcsak a gyors és látványos színváltásokat tették lehetővé (4. KÉP), hanem a színházi mechanikát, a függesztéseket is mindvégig láthatóvá tették (5. KÉP): a sörkupé fala másodpercek alatt Hocinesze Leokádia „Így hát nevem énekelem is volt...” kezdetű dalának fekete háttérrévé vagy Link Laja álkivégzésének helyszínévé, a vonat-kocsivá alakult. (6. KÉP) A leleplezett színházi gépezet tökéletesen megfelelt a brechti elidegenítésnek, vizuálisan is alátámasztotta a darab mondanivalóját az ember átszereléséről. A jelmezek látványosan konvencionálisak: katonaruha a katonákon, csíkos felső, hózentráger Link Laján, hosszú szoknya és csizma, egyszerű fekete felső Hocinesze Leokádián, kimonó és tradicionális keleti smink Vang úr buddhista papon és Ma Szing sekrestyésen (7. KÉP), de tulajdonképpen a szereplők karaktertípusokra jellemző jegyeit fokozták, hogy még inkább sztereotipikus alakokként hassanak.

Az előadás hangzásvilágának egyediségét nemcsak a Hocinesze Leokádia énekes narrátor szerepe adta, hanem a különböző zenei stílusok merész ötvözete is. A Brecht által írt ironikus songok mellett az alkotók saját szerzeményei, valamint a kor zenei trendjei,

³³ KACSIR, „Egy ember...”, 7.

³⁴ Uo.

³⁵ Uo.

³⁶ KACSIR, „Egy ember...”, 7.

a magyar pop-rock (Fonográf) és az amerikai protest folk (Pete Seeger) is megjelentek. Bár Brecht eredeti songjainak szövegei helyenként maradtak vagy többségében felhasználták, a hozzájuk tartozó zene nem Paul Dessau³⁷ vagy Bertolt Brecht³⁸ kompozícióira épült: az alkotók saját zenei anyagot hoztak létre. Ez a zenei szintézis, amelyet Daróczy Zsuzsa és Hunyadi László (illetve Dukász Péter)³⁹ „urbánus” zenéje gazdagított⁴⁰ eklektikus, de hatásos zenei szövetet hozott létre, amely egyszerre volt modern, a közönség számára ismerős és politikailag provokatív. Az ún. ellenállási dalok műfaja ismerős a kommunista közösségben, itt mégis a magyarországi, viszonylag szabadabb kulturális közegre való utalásként, egyfajta titkos összekacsintásként is működtek. A szocialista Romániában a nyugati és magyarországi rockzene az ifjúsági szubkultúra és ellenállás fontos eszköze volt, így ezeknek a protest daloknak a beemelése az alkotók olyan, a közönséggel közös nyelvet hoztak létre, amelyet a cenzorok nehezen tudtak dekódolni.

Az előadás hatástörténete

Az előadás fogadtatása megosztotta a korabeli kritikákat. Hajdú Győző *A Hét* folyóirat-

³⁷ Fritz HENNINGBERG, Hg., *Das große Brecht-Liederbuch* (Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984. 182–191.

³⁸ HENNINGBERG, *Das große...*, 28–31.

³⁹ A rendező visszaemlékezései szerint Daróczy a zenéken Hunyadi Lászlóval dolgozott. (Beszélgetés Kovács Leventével. Saját hangfelvétel. 2022. aug. 26.) Ezzel ellentétben Daróczy Zsuzsa egy interjúban pedig Dukász Pétert említi, mint zenei munkatársát. BOGDÁN László, „A test költészete – Pályakép-vázlat Bicskei Zsuzsáról”. *Háromszék*, 2010. aug. 14., 6.

⁴⁰ BOGDÁN, „A test...”, 6.

ban terjedelmes, „polémiát” kiváltó⁴¹ kritikájában a társadalomkritika hiányát és a komédiázás felszínességét kérte számon a produkción. Értelmezésében az előadás a militarizmust „szívhez szóló melegséggel” propagálta,⁴² ráadásul a befejező, „édesbús”⁴³ *Hová tűntek a virágok?* dalt is méltatlannak tartotta ezeknek a „nem kiskatonának”⁴⁴ emlékének felidézésére. Hajdú Győző⁴⁵ és Jánosházy György⁴⁶ elmarasztaló kritikái közvetlenül a bemutató után születtek, de azután, hogy a Román Televízió (TVR) magyar adása 1976. június 28-án közvetítette az előadás felvételét, amely vélhetően országos ismertséget is hozott az előadásnak, *A Hét* folyóirat hasábjain újabb két kritika jelent meg, amelyekben Szász János⁴⁷ és Kacsir Mária⁴⁸ méltatták Kovács rendezését,

⁴¹ „Az egyik első jelentős és polémiát kiváltó előadás Brechtnek az Egy fő az egy fő című darabja volt 1977-ben. / A polémia oka? / Feljelentették. Nem kellő komolysággal ítéli el az imperializmust és fasizmust, írta Hajdú Győző egy cikkben. A Hétben Bodor Pál, Szász János és Kacsir Mária védett meg.” BODOLAI Gyöngyi, „Örök szerelem”, *Népúj-ság*, 2011. máj. 26, 6

⁴² HAJDU Győző, „Egy fő az egy fő avagy Bertolt Brecht átváltozása”. *A Hét*, 1976/10, 6.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ „Hogyan rendezhet valaki olyan szerzőt, akit ennyire nem ismer, olyan drámát, amelynek a lényegét nem érti? És ha az Intézetnek nincs (?) más, jobb lehetősége előadásainak előkészítésére, nem kellene-e több — sokkal több! — eszmei-művészi segítséget nyújtania a rendezőnek?” JÁNOSHÁZY György, „Miért játsszuk Brechtet?”. *Előre*, 1976. február 5. 5.

⁴⁷ SZÁSZ János, „Dilemma a képernyő előtt”. *A Hét*, 1976/27, 6.

⁴⁸ KACSIR, „Egy ember...”, 6-7.

amellyel az eddigi kritikák elmarasztalására próbáltak rácsafolni.⁴⁹ A kritikusok percepciójában felismerhető ellentét mutatja a korabeli kultúrpolitika hivatalos elvárásai (a didaktikus, „imperialistaellenes” művészet) és az előadás valódi, a közönség által jól értett és értékelt rétegzettség közötti szembenállást. Az előadás népszerűségét is jelzi, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívumában található plakát szerint a bemutató után alig egy hónap leforgása alatt tizenhárom alkalommal játszották a Stúdió Színház színpadán, ami egy marosvásárhelyi vizsgaelőadás esetében kétségkívüli sikernek tudható be. Kovács Levente 1975–1981 közötti megfigyelési dossziéja⁵⁰ ellentmondásos képet fest a hatalom reakciójáról, és jól láttatja a rendezővel szembeni bizalmatlanságot, valamint az előadás hivatalos értelmezésének nehézségeit. Az előadás előtt, 1975 novemberében Kovácsot a „modernisták” közé sorolták, akik „a szocialista színháztól idegen polgári elképzeléseket és koncepciókat”⁵¹ ter-

⁴⁹ „A végzősök ideai vizsgálója és bemutatkozása végül is, gondolom, várakozáson felül sikerült, a baljós híresztelésekre mindenképpen rácsafolt.” – KACSIR, „Egy ember...”, 7.

⁵⁰ Kovács Levente megfigyelési dossziéja, 1085426 vol. II.

⁵¹ „[E]bben az intézetben, ahelyett hogy egy egységes művészi koncepció lenne uralkodó a realista dramaturgia szellemében, különböző irányzatok és stílusok vannak jelen, amelyek két nagy csoportra polarizálódnak – ezeket maguk a tanárok és a diákok nevezik »klasszikusoknak« és »modernistáknak«. A klasszikus irányzatot a tanári kar többsége képviseli, mint például Tompa Miklós, Kovács György, Nagy Imre vagy Gergely Géza. A másik csoport Lohinszki Lorándból, Kovács Leventéből és Illyés Kingából áll, akik oktatói tevékenységük során a »modernizmus« ürügyén a szocialista színháztól idegen polgári elképzeléseket és koncepciókat terjesztenek és ösztönöznek.” Kovács Levente

jesztenek, és javasolták eltávolítását a végzős osztály éléről.⁵²

Az *Egy fő az egy fő* bemutatója után a jelentések kettőssége még szembetűnőbbé válik. Egy 1976. február 5-i feljegyzés szerint a Brecht-darab sikere sokat változtatott a véleményeken,⁵³ a jelentés a darabválasztás sikerét méltatja kiemelve, hogy Brecht drámája a „szocialista kultúra mesterműve”, amely „az ember elnyomása, a gyarmatosítás és a háború ellen emel szót”.⁵⁴ Ezzel szöges el-

megfigyelési dossziéja. 1085426, vol. II., 1975. november 7., 29., aláírta Ristea Gheorghe vezérőrnagy, az Általános Felügyelőség vezetője. (K.R. fordítás románból).

⁵² „Ugyanebből a célból szükségesnek tartjuk, hogy a negyedik évfolyam vezetését egy másik oktató vegye át – esetleg Tompa Miklós professzor –, annak érdekében, hogy orvosolni lehessen a hallgatók képzésében és tevékenységében fennálló hiányosságokat.” Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426, vol. II., 1975. november 7., 29., aláírta Ristea Gheorghe vezérőrnagy, az Általános Felügyelőség vezetője. (K.R. fordítás románból).

⁵³ „A bemutató azonban Brecht darabjával jelentősen megváltoztatta a véleményeket. A rendező tudta, hogyan válasszon olyan darabot, amely mozgósítja a rejtett erőforrásokat.” – Kovács Levente megfigyelési dossziéja, 1085426 vol. II./05.02.1976, 11. Olvashatatlan aláíró.

⁵⁴ „Brecht csodálatos darabja – a szocialista kultúra egyik mesterműve, amely az emberi elnyomás, a gyarmatosítás és a háború ellen emel szót – lehetőséget teremtett a negyedik évfolyam minden hallgatója számára a kibontakozásra, valamint néhány első-, második- és harmadéves diák számára is. Az előadás nagy sikert aratott a [olvashatatlan] közönség körében, és intézetünk művészközösségében is.” – Kovács Levente megfigyelési dossziéja, 1085426 vol. II./05.02.1976, 11. Olvashatatlan aláíró.

lentétben áll az egy hónappal későbbi, március 4-i jelentés, amely szerint a rendező „figyelmen kívül hagyta a darab politikai, humánus és antimilitarista üzenetét”,⁵⁵ és a túlzásba vitt modern táncok és dalok révén „az imperialista hadsereg életmódját éltette”.⁵⁶ Egy áprilisi feljegyzés pedig ismét szakmailag „gyengén felkészültnek”⁵⁷ minősíti a rendezőt, akinek előadásai „hibás és tendenciózus”⁵⁸ jellegűek. Az ellentmondó jelentések bizonyítják, hogy a hatalom nem tudott mit kezdeni az előadás sikerével és annak rétegzett, a közönség által tökéletesen értett, de a hivatalos szervek számára dekódolhatatlan üzeneteivel. A siker hosszú távon felülírta a rendező negatív megítélését, egy 1981-es jelentés már elismert, „gyorsan és jól” dolgozó, a diákok körében

⁵⁵ „Több szakember értékelése alapján a rendezői koncepcióból az derül ki, hogy Kovács Levente figyelmen kívül hagyta a darab politikai, humánus és antimilitarista üzenetét, mivel határozottan komikus jelleget adott neki a modern táncok és dalok túlzott beillesztésével. E rendezői megközelítés következtében az imperialista hadsereg életmódját élteti az előadás.” – Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426 vol. II./04. 03.1976. 36. Ismeretlen aláíró.

⁵⁶ Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426 vol. II./04.03.1976. 36.

⁵⁷ „Kovács Levente, a marosvásárhelyi Színművészeti Intézet egyetemi tanársegéde szakmailag gyengén felkészült. A negyedik éves hallgatókkal az adott tanév során több színdarabot is megrendezett, amelyeknek hibás és tendenciózus jelleget adott. Ez elégedetlenséget és kritikákat váltott ki mind a nézők, mind pedig a magyar nyelvű napilapok részéről.” – Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426 vol. II./10.04.1976. 37.

⁵⁸ Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426 vol. II./10.04.1976. 37.

népszerű szakemberként írja le, akit az intézet rektora docensi előterjesztésre javasolt.⁵⁹

Az előadás adatai

Cím: Egy fő az egy fő, avagy Link Laja átváltozása a Kilkoa-i katonai táborban, 1925-ben. Bemutató dátuma: 1976. január 29. Bemutató helyszíne: Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, Stúdió Színház, Marosvásárhely. Rendező: Kovács Levente. Szerző: Bertolt Brecht. Fordító: Garai Gábor. Díszlet-, jelmeztervező: Kemény Árpád. Koreográfus: Kelemen Ferenc. Színészek: Bicskei István (Link Laja, ír kocsirakodó), Daróczy Zsuzsa (Özvegy, Hocinesze Leokádia, a tábori kázinó tulajdonosnője), Dukász Péter (Ma Szing, sekrestyés), Fülöp Zoltán (Jereiah Jip, a gépfegyveres részleg katonája), Hunyadi László (Uriah Shelley, a gépfegyveres részleg katonája), László Zoltán (Polly Baker, a gépfegyveres részleg katonája), Szabó Zoltán (Csini-fiú Charles Örmester, Kilkoa tigrise, az Emberszabású Tájfű), Szász Enikő (Vang úr, buddhista pap), Szélyes Ferenc (Jesse Mahonney, a gépfegyveres részleg katonája), Váli Zita (A feleség), Márton Árpád, Nemes Péter, Tóth György (Katonák, tibetiek).

⁵⁹ „Kovács Levente munkásságát elismerik és nagyra értékelik, mivel gyorsan és jól dolgozik; tavaly más városokban – Szatmárnémetiben és Kolozsváron – rendezett előadásaival is sikereket aratott. A hallgatókkal való kapcsolatában megbecsült és kedvelt. Könnyen szót ért a diákokkal, »az ő nyelvükön beszél«, így ők meg is értik őt. Rendkívüli akaraterejével rendelkezik, és rendezőként szeretné magát érvényesíteni. Az intézet rektora előléptetésre javasolta docensi beosztásba.” Kovács Levente megfigyelési dossziéja. 1085426 vol. II./ 18.04.1981. 69. Aláíró: „Oprea T.” (K.R. fordítás románból).

Bibliográfia

- BODOLAI Gyöngyi. „Örök szerelem”. *Népúj-ság*, 2011. május 26., 6.
- BOGDÁN László. „A test költészete – Pályakép-vázlat Bicskei Zsuzsáról”. *Háromszék*, 2010. augusztus 14., 6.
- BOROS Kinga. „Brecht hiánya – Kovács Levente: Dobszó az éjszakában, 1980”. In *Erdélyi magyar színháztörténet. Philtherelemzések*, szerkesztette JÁKFALVI Magdolna, KÉKESI KUN Árpád és UNGVÁRI ZRINYI Ildikó, 222–230. Marosvásárhely: Eikon – UArtPress, 2019.
- BRECHT, Bertolt. „Egy fő az egy fő”. Fordította GARAI Gábor. In *Uő., Drámák*. Fordította GARAI Gábor et alii. 134–226. Budapest: Európa Kiadó, 1971.
- BRECHT, Bertolt. „Elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása”. In: *Uő., Színházi tanulmányok*. Fordította EÖRSI István et alii. 158–165. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- BRECHT, Bertolt. *Mann ist Mann*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1953.
- BRECHT, Bertolt. „V-effektus”. In *Uő., „A sárgarézvásárból (1937–1951)”*. 259–399. In *Uő., Színházi tanulmányok*. Fordította EÖRSI István et alii. 340–347. Budapest: Magvető Kiadó, 1969.
- FÁBIÁN Enikő. „Fényszórók nélkül”. *Vörös Zászló*, 1980. február 6. 3.
- HAJDU Győző. „Egy fő az egy fő avagy Bertolt Brecht átváltozása”. *A Hét*, 1976/10. 6.
- HENNENBERG, Fritz, Hg., *Das große Brecht-Liederbuch*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1984.
- JÁNOSHÁZY György. „Miért játsszuk Brechtet?”. *Előre*, 1976. február 5. 5.
- KACSIR Mária. „Egy ember nem ember”. *A Hét*, 1976/27. 6–7.
- KACSIR Mária. „Nemzetközi Brecht-szeminarium”. *A Hét*, 1981. december 11. 7.
- NOVÁK Csaba Zoltán. „I. Előzmények. A sztálini integrációtól a különutas politikáig 1944–1964”. In *A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája 1965–1974*. Szerkesztette NOVÁK Csaba Zoltán. 18–20. Csíkszereda: Pro-Print Könyvkiadó, 2011.
- OLÁH Tibor. „Brecht és Labiche?”. *Vörös Zászló*, 1976. február 7. 3.
- SZÁSZ János. „Dilemma a képernyő előtt”. *A Hét*, 1976/27. 6.
- „1966-1974 A Ceaușescu-korszak megszilárdulása”. *elmultjelen.ro*, é.n., hozzáférés: 2024. 09. 26, <https://elmultjelen.ro/1966-1974-a-ceausescu-korszak-megszilardulasa>
- Beszélgetés Kovács Leventével* (a beszélgetést készítette: Kelemen Roland). Sajat hangfelvétel. 2022. augusztus 26.
- Kovács Levente megfigyelési dossziéja*. 1085426. vol. II. Jelentések dátumai: 1975. nov. 7.; 1976. febr. 5.; 1976. márc. 4.; 1976. ápr. 10.; 1981. ápr. 18.).



1. KÉP

Fülöp Zoltán (Jereiah Jip), Daróczy Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Szász Enikő (Vang úr), Dukász Péter (Ma Szing). Forrás: Szász Enikő magángyűjteménye.



2. KÉP

Hunyadi László (Uriah Shelley), Márton Árpád (Katona, tibeti), Szabó Zoltán (Csinifiú Charles Őrmester), Szélyes Ferenc (Jesse Mahonney), Bicskei István (Link Laja), Daróczy Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Dukász Péter (Ma Szing), Szász Enikő (Vang úr), Fülöp Zoltán (Jereiah Jip), Váli Zita (Link Laja felesége), László Zoltán (Polly Baker), Tóth György (Katona, tibeti), Nemes Péter (Katona, tibeti). Forrás: Szász Enikő magángyűjteménye.



3. KÉP

Hunyadi László (Uriah Shelley), Márton Árpád (Katona, tibeti), Szabó Zoltán (Csinifiú Charles Örmester), Szélyes Ferenc (Jesse Mahonney), Bicskei István (Link Laja), Daróczi Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Dukász Péter (Ma Szing), Szász Enikő (Vang úr), Fülöp Zoltán (Jereiah Jip), Váli Zita (Link Laja felesége), László Zoltán (Polly Baker), Tóth György (Katona, tibeti), Nemes Péter (Katona, tibeti).



4. KÉP

Hunyadi László (Uriah Shelley), Daróczi Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Bicskei István (Link Laja), Szélyes Ferenc (Jesse Mahonney).



5. KÉP

Márton Árpád (Katona, tibeti), László Zoltán (Polly Baker), Szélyes Ferenc (Jesse MAhonney), Hunyadi László (Uriah Shelley), Daróczi Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Bicskei István (Link Laja).



6. KÉP

Szélyes Ferenc (Jesse Mahonney), Márton Árpád (Katona, tibeti), Daróczi Zsuzsa (Hocinesze Leokádia), Dukász Péter (Ma Szing), Bicskei István (Link Laja), Nemes Péter (Katona, tibeti), Hunyadi László (Uriah Shelley), László Zoltán (Polly Baker), Tóth György (Katona, tibeti).



7. KÉP

Szász Enikő (Vang úr), Dukász Péter (Ma Szing), Szabó Zoltán (Csinifiú Charles Örmester), Bicskei István (Link Laja), Váli Zita (Link Laja felesége).

Gergely Géza: *Megtorlás, 1977*

ALBERT MÁRIA

Az előadás színházkulturális kontextusa

1977, a bemutató éve, és az 1976–1977-es tanév a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet folyamatos leépülésének kezdete. 1976-ban román tagozat indul az intézményben. A tagozat indítását nem előzi meg hosszabb vagy alaposabb szakmai egyeztetés, így nem alakulhat ki semmilyen módszertan a román és a magyar tagozat együttműködésére. A hirtelen változás a magyar nyelv elvesztéséhez vezet: a vezetőségi gyűlések, szakmai beszélgetések, az intézményen belüli adminisztratív kommunikáció kizárólagos nyelve a román lesz. Az előadás műsorfüzete már kétnyelvű.¹ 1977 novemberében meghal Kovács György, érdemes művész, a Nép Művésze, akit a román és magyar színházi világ egyformán nagyra értékelt. Kovács Györgyöt a kolozsvári Házsongárd temetőben, az intézmény nevét adó Szentgyörgyi István mellé helyezik örök nyugalomra. Bár 1977-ben Romániában hivatalosan megszűnik a cenzúra, az igazi ideológiai nyomás ekkor kezdődik. A kulturális és tanintézmények egyre-másra kapják a történelmi évfordulók, fontos román történelmi és kulturális személyiségek ünneplését célzó rendezvényekre, előadásokra való felhívásokat és a hozzájuk csatolt ajánlott szövegeket. Közben minden művészeti megnyilvánulás fokozatosan becsatornázódik a nacionalista törekvések és a személyi kultusz gyűjtőrendezvényeibe: a *Megéneklünk Románia Fesztiválba* és a *Flacăra Irodalmi Körbe*.²

¹ Lásd az előadás műsorfüzetét a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézetének archívumában.

² NOVÁK Csaba Zoltán, *Holtvágányon. A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája II.*

A kommunista diktatúra visszaéléseit vizsgáló Tismăneanu-jelentés kultúrával foglalkozó fejezetében az 1971–1989 közötti időszak a *kommunista nacionalizmus és a Ceaușescu-féle elszigetelődés* korszaka, míg a nemzeti kisebbségekkel foglalkozó rész romániai magyarokra vonatkozó alfejezetében a *kommunista nacionalizmus* korszakaként jelenik meg.³ Novák Csaba Zoltán először a *nemzeti kommunizmus* kifejezést használja az 1974–1989 közötti időszakra, majd egy későbbi kiadásban az *etnokratikus államszocializmust*.⁴ A kultúra, művészet és oktatás területén az 1971-es júliusi tézisek beérésének és megvalósításának időszaka ez: a nemzeti (értsd: román) gyökerek hangsúlyozása, a néphagyomány (értsd: román népi kultúra) megőrzése és a szocialista ember kialakulását célzó nevelő szándék a legfontosabb meghatározói az oktatás- és kultúrpolitikai gondolkodásnak.

1977 Caragiale emlékévé, a legnagyobb román drámaíró születésének 125., halálának 55. évfordulója. A *Megtorlás* pedig több szempontból is a legalkalmasabb szöveg an-

1974–1989, (Csíkszereda: Pro-Print Kiadó, 2017), 72–81. NOVÁK Csaba Zoltán, *Holtvágányon. A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája. 1974–1989* (Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, Nemzeti Kisebbségkutató Intézet, 2023), 31.; DRAGOȘ PETRESCU, „Communist Legacies in the New Europe: history, ethnicity and the creation of a »socialist« nation in Romania, 1945–1989”, in *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*, szerk. Konrad H. JARAUSCH és Thomas LINDENBERGER (New York, Oxford: Berghahn Books, 2017), 48.

³ „[...] etapa naționalismului comunist și a

⁴ NOVÁK, *Holtvágányon...*, 28–58.

nak jelzésére, hogy a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet és a Stúdió Színház most már minden szempontból román oktatási és művészeti intézmény – vagy az lesz. Falusi környezetben játszódik és hiányzik belőle a szerző egyéb műveit átítató önironikus társadalmi szatíra, ami kényelmetlen rendszerkritikai áthallásokat eredményezhetne esetleg, amelyben a rendszer a saját hibáira ismerhetne.⁵ Ugyanakkor a nemzetiségek békés együttélését deklaráló Romániában a magyarul előadott román klasszikus szöveg értéke és érvényessége alapértelmezett: a két kultúra harmonikus párbeszédének részeként is pozícionálható.

A bemutató évében jelenik meg a *Charta'77*, melynek kevés romániai aláírója lesz. Paul Goma kezdeményezését leszámítva a román értelmiségiek nem reagálnak olyan nagy számban, mint a magyarországiak.⁶ A *Charta'77* kezdeményezői és aláírói által is alapdokumentumnak tekintett Emberi Jogok Helsinki Nyilatkozata a további megnyilvánulások fontos alapja lesz, erre hivatkoznak azok a romániai magyar értelmiségiek is, akik a magyar kisebbség elleni intézkedéseket és gyakorlatokat teszik szóvá.⁷

A Marosvásárhelyi Állami Színház igazgatója 1976–1979 között Dan Alexandrescu színész, a magyar társulat művészeti igazgatója 1977-től 1985-ig Kincses Elemér. 1977 január

⁵ BOROS Kinga, *Kényelmetlen színház. A politikai traktátumtól az észlelés politikájáig* (Marosvásárhely-Kolozsvár: UArtPress – Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2021), 84–87.

⁶ Adrian NICULESCU, „Dizidența românească”, *Observator cultural*, 2002. ápr. 23., hozzáférés: 2025.12.11., <https://www.observatorcultural.ro/articol/dizident-romaneasca/>.

⁷ JÁNOSI Csongor és Corneliu PINTILESCU, „A vasfüggöny átjárhatósága, a Helsinki Platform és a romániai disszidencia. Doina Cornea és Cs. Gyimesi Éva a magányos tiltakozás és a szolidaritási hálózatok között”, *Pro minoritate*, 1. sz. (2023): 103–134.

28-án, egy héttel a *Megtorlás* bemutatója után, a színházban Szabó Lajos *Hűség* című drámájának ősbemutatójára kerül sor Tompa Miklós rendezésében. 1978-tól az intézmény hivatalos neve Marosvásárhelyi Nemzeti Színház. A Stúdió Színház repertoárján ebben az évadban a *Megtorlás* mellett *A tanítónő* (bemutató: 1976. november 5.) és a *Kurázi Mama és gyermekei* (bemutató: 1977. április 17.) szerepelnek. A következő évad nyitó előadása Horia Lovinescu *Utolsó futam* című drámája Kincses Elemér rendezésében. (bemutató: 1977. október 28.)

1977 március 4-én nagy erejű földrengés rázza meg Románia egy részét, pusztító hatása lesz Bukarestben is, súlyos emberáldozatokat követel. Toma Caragiu, a sokoldalú és mindenki által kedvelt színész halála az egész színházi világot megrendíti.

Alexa Visarion 1974-es sikeres színpadi rendezése után 1982-ben elkészül ugyancsak az ő rendezésében a *Megtorlás* filmváltozata.⁸ A filmben Ion szerepét Florin Zamfirescu alakítja, aki bukaresti egyetemi tanulmányai után 1971–1973 között a Marosvásárhelyi Állami Színházban kezdte pályafutását.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A *Megtorlás* különleges helyet foglal el Caragiale életművében. Ez az utolsó drámaszövege, amelyhez ugyanakkor egy plágiumbotrány is fűződik. A helyszín, téma és a szereplők is rendhagyónak nevezhetőek: falusi környezetben játszódó pszichológiai dráma, egy kivétellel (Tanító) paraszt szereplőkkel. Előző szatirikus vígjátékainak helyszíne Bukarest vagy egy kisváros, a szereplők a feltörekvő polgárság köréből kerülnek ki, a társadalomkritikai célzatú témák a megcsalás,

⁸ A színházi előadásról: Florin TORNEA, „Teatrul Giulești. I. L. Caragiale: *Năpasta*”, *Teatrul* 19, 3. sz. (1974): 43–45. A filmről: Ion D. SUCHIANU, „*Năpasta* – cronică de film”, *România Literară* 15, 50. sz. (1982): 9., hozzáférés: 2025. 12.11., <https://aarc.ro/en/articol/napasta>

képmutatás, választási csalás, önhazugság. Ebben a drámában egy szép kocsmárosné, Anca vívódik a nyomasztó múlttal: gyanúja szerint második férje, Dragomir volt első férjének gyilkosa, zaklatott házasságukban pedig azt próbálja kideríteni, hogy gyanúja igaz-e. A dráma nyitásában arról értesülünk, hogy a börtönből megszökött Ion, a gyilkosság vélt elkövetője. A „szoknyás falusi Hamlet” jelzős szerkezetet ebből az alaphelyzetből eredeztethetjük.⁹ A darab értelmezéseiben gyakran vita tárgyát képezi, hogy ki is a főszereplő: a bosszút tervelő Anca vagy az iránta érzett szerelem miatt elkövetett bűnének súlya alatt szenvedő Dragomir. A női szereplő angyali szépségével párosuló démoni ereje komplex értelmezési lehetőséget biztosít.¹⁰ A román irodalomtörténetben anekdota rögzíti a szöveg keletkezésének körülményeit: I.D. Suchianu szerint egy kirándulás alkalmából, az Olt völgyében található Tigveni falu kocsmájában kivételes szépségű lány volt a felszolgáló. Caragiale és kirándulótársai hallották, amint fiatal férfiak beszélgetésében elhangzott, hogy ez a szépség még emberhalált fog követelni.¹¹

A plágium-botrány a román irodalomtörténet egyik leghíresebb jogi eseménye. 1901 november 30-án, a féltékeny pályatárs, Alexandru Macedonski által felbuzdított fiatal író, C.A. Ionescu (Caion) a *Revista literară* (Irodalmi folyóirat) című lapban közli a dokumentumokkal alátámasztott és azok fényében hihető vádat, hogy Caragiale egy Kemény István nevű magyar szerző drámáját másolta le, melyet 1848-ban, Brassóban adtak ki román nyelven. A hosszan tartó per végül Caragiale javára dől el: kiderül, hogy a dokumentumok hamisítványok, Kemény István nevű drámaszerző nem létezik. A máso-

dik tárgyaláson az eredeti vádló helyesbít, szerinte tulajdonképpen Lev Tolsztoj *A sötétség hatalma* című művének cselekményét „lopta el” Caragiale. Első fokon C.A. Ionescut börtönbüntetésre, jelentős pénzbeli és erkölcsi kártérítésre ítélik. Fellebezés után azonban elvetik a becsületsértés vádját és Caion felmentést kap. A közvélemény is inkább áldozatnak, a Macedonski és Caragiale közötti harc tájékozatlan bábjának tekinti a fiatal irodalmárt. Az eset a mai napig kusza és kibogozhatatlan, bár számos kísérlet történt a megértésére és feldolgozására, irodalomtörténeti, színházi és jogi szemszögből egyaránt.¹² A századforduló és a huszadik századi komoly román irodalomtörténeti munkái annyira méltatlannak tekintik a plágiumper, hogy nem is foglalkoznak vele, az utókor azonban érdeklődik iránta és különböző megközelítési módokat talál, melyek gyakran a Caragiale évfordulókhöz kötődnek. 1962-ben David Esrig rendezésében mutatják be Mircea Ștefănescu *Procesul domnului Caragiale (Caragiale úr pere)* című drámáját Bukarestben. A kritikus a Caragiale-típusokat megelevenítő színészi alakításokat emeli ki, a rendezés céljának pedig azt látja, hogy a per korának igazságszolgáltatását, elsősorban annak társadalmi és politikai determináltságát szatirizálja.¹³ 1972 június 18-án, Romulus Vulpescu író kezdeményezésére és az általa írt forgatókönyv alapján, a bukaresti Román Irodalmi Múzeumban megtörténik a per „újrajátszása”. A „szerepeket” írók, irodalomtörténészek, a korszak irodalmi életének jelentős alkotói és elméletírói olvassák fel, Romulus Vulpescu, a szerző önmagára osztja Caragiale három ügyvédjé-

⁹ Grigore Ventura és George Călinescu kifejezését idézi TORNEA, „Teatrul Giulești...”, 43.

¹⁰ Constantin CUBLEȘAN, *Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale* (Bukarest: ALL Educational, 2016), 19–26.

¹¹ Uo., 27.

¹² Részletes összefoglalót, dokumentumokat, jegyzeteket tartalmaz a Román Irodalmi Múzeum Kiadójának kötete: *Procesul Caragiale-Caion* (Bukarest: Editura Muzeului Literar Române, 1998).

¹³ Mircea ALEXANDRESCU, „Teatrul de comedie. Procesul domnului Caragiale de Mircea Ștefănescu” *Teatrul*, 7. sz. (1976): 71–74.

nek szerepeit. Az eredmény Caion elítélése és Caragiale teljes felmentése a plágium vagy „cselekmény-lopás” vádja alól. Tulajdonképpen a szöveg rehabilitációja történik meg, mondhatnánk egy romániai ős re-enactment keretén belül.¹⁴ Bár az utókor Caragiale tisztára mosása szempontjából fölöslegesnek ítéli ezt az eseményt, inkább Vulpescu személyes mítoszépítési törekvéseinek egyik állomását látva benne, azt elismerik, hogy nagyszámú közönséget vonzott, akik rendhagyó módon kerülhettek közel a nagy klasszikus életrajznak egyik döntő mozzanatához: a nézők ugyanis az „esküdtek” szerepét kapták és többszöri felkiáltással mondták ki, majd az elnök kérdésére erősítették meg Caion bűnösségét. Caion vádlója irodalmi, nyelvészeti jellegű, szimbolikus büntetést kért: legyen a továbbiakban a *caion* kisbetűvel írt köznévi, melynek jelentése becsületsértő, gyalázkodó személy, sőt létezzen a *caionizál* ige is, hasonló jelentéssel.¹⁵ Legutóbb 2024-ben jelent meg egy jogász szakember munkája, amely eljárási hibaként értelmezi a per kimenetelét.¹⁶

A *Năpasta* ősbemutatója 1890. február 3-án a bukaresti Nemzeti Színházban nem volt osztatlan siker. A balladai mélység, a falusi környezet és a tragikus megközelítés annyira idegennek tűnt Caragiale addigi színpadi műveihez képest, hogy értetlenség és számonkérés fogadta.¹⁷ Első idegen nyelvű bemutatója Csernovicban volt, ahol Adolf Last német fordítását játszották.¹⁸ A dráma első

¹⁴ Romulus VULPESCU, *Procesul Caragiale-Caion. Dosarul revizuirii* (Bukarest: Editura Muzeului Literaturii Romane, 1972).

¹⁵ Uo., 80–81.

¹⁶ Alexandru ȚICLEA, *Procesul Caragiale – Caion. O eroare judiciară* (Bukarest: Editura Universul Juridic, 2024).

¹⁷ Ion D. SUCHIANU, „*Năpasta*”, in *Amintiri despre Caragiale*, szerk. Ștefan CAZIMIR (Bukarest: Minerva, 1972).

¹⁸ Daniela ȘONTICĂ, *Caragiale exilat de bunăvoie la Berlin*, hozzáférés: 2026.01.06.,

magyar bemutatója 1903-ban volt, *Anca* címmel, Alexics György tanár fordításában, a budapesti Népszínházban, Solymosi Elek erdélyi származású színész növendékeinek vizsgálódásában. A darabot az 1904–1905-ös évadban a budapesti Nemzeti Színház is bemutatta.¹⁹ Következő magyar színrevitelére a Kolozsvári Magyar Színházban került sor 1924. november 13-án Janovics Jenő fordításában, a „kultúrközeledés jegyében, *Szemet szemért, fogat-fogért* címmel.”²⁰

A Stúdió Színház előadásának szövegét Fodor Sándor fordította, külön kötetben is megjelentették.²¹ A fennmaradt példány dramaturgiai változtatásai a történet érthetőségét és a beszédmód egyszerűsítését célozzák.²²

A rendezés

<https://leviathan.ro/i-l-caragiale-exilat-de-buna-voie-la-berlin-de-daniela-sontica/>.

¹⁹ „Caragiale János Lukács román író, sz. 1852-ben, Marginemben. A bukaresti Nemzeti Színház igazgatója volt. *Napasta* c. művét Alexics György fordításában a budapesti Népszínházban előadták *Anca* címmel. *o scrisoara pierduta (sic!)* (Egy elveszett levél) c. színművét Kádár Imre fordításában előadta a Kolozsvári Nemzeti Színház.” *Magyar Színművészeti Lexikon*, szerk. SCHÖPFLIN Aladár (Budapest: Országos Színészegyesület, 1929–1931), 256–257. Lásd még SZEMPLÉR Ferenc, „Caragiale magyarul”, *A Hét* 8, 5. sz. (1977. febr. 4.): 5.

²⁰ Lásd az előadás műsorfüzetét a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézetének archívumában.

²¹ I. L. CARAGIALE, *Megtorlás. Dráma*, ford. FODOR Sándor, Színpadi füzetek (Csíkszereda: Népi Alkotások Megyei Háza, 1970).

²² A Gheorghe szerepét játszó Nemes Péter bejegyzései. 324/b, gépelt példány. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Média Kutatóintézetének archívuma.

A kritikák és a színészi visszaemlékezések egyaránt arról tanúskodnak, hogy Gergely Géza a pszichológiai realizmus eszköztárát alkalmazta. A rendezői figyelem központjában a színészek állnak, hiteles játékukat szolgálja a díszlet, jelmezek és világítás.²³ A román kritika a pedagógiai célkitűzésekre is kitér, megfogalmazva azt, hogy bár egyetlen színrevitel alapján nem lehet az oktatás irányelveit megismerni, úgy tűnik, hogy Gergely Géza rendezése „a színészek fejlődésének harmonikus ösztönzését szolgálja, a színészi előadásmód kifejezőerejének, eleganciájának és kifinomultságának növelése érdekében.”²⁴ Fülöp Zoltán (Ion) és Tóth György (Dragomir) szakdolgozataikban szintén az alapos elemzésre támaszkodó lélektani hitelesség rendezői követelményeit említik.²⁵ Külön figyelmet érdemel Tóth György leírása egy általa javasolt színészi megoldás kipróbálásáról és elvetéséről, melyből kiderül, hogy a rendező nyitott volt a színésznő-

²³ „Gergely Géza, az előadás rendezője, elsősorban az említett pszichológiai folyamat tiszta kirajzolására törekedett; a bűnhődés drámájának fogta fel a *Megtorlást*, igen helyesen, s ily módon kiemelte mulékonyabb érvényű kötöttségeiből.” NAGY Pál, „I. L. Caragiale: *Megtorlás*”, *Előre*, 1977. febr. 11., 5.

²⁴ „Nu se pot trage concluzii, pe marginea unei singure montări, în legătură cu orientarea” în vățămîntului teatral de la Tg. Mureș. Nu ne putem, în același timp, opri de a sublinia, pornind de la acest spectacol (lector Gergely Geza), preocuparea pentru o regie armonios stimulative a evoluției actorilor, pentru expresivitate, eleganță și rafinament în interpretarea actoricească.” V.D., „Institutul de Teatru «Szentgyörgyi István» *Năpasta* de I. L. Caragiale”, *Revista Teatrul* 19, 7. sz. (1977): 59.

²⁵ Fülöp Zoltán vizsgadolgozata, 1977, leltári szám: 66/7, Tóth György vizsgadolgozata, 1977, leltári szám: 66/8, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma.

vendékek egyéni meglátásaira, de ugyanakkor határozottan követte saját értelmezésének irányvonalait. Tóth György arról számol be, hogy kipróbált egy olyan saját értelmezést, mely szerint Anca alakjában az álmából ébredő és bűntudatával harcoló Dragomir a halott Dumitrut látja, ám félelem helyett az indulat hangján szólal meg.²⁶ Szilágyi Enikő (Anca) írásbeli visszajelzésében megerősíti az egyéni képességekre fordított komoly rendezői és tanári figyelem hasznosságát a próbafolyamatban, kiegészítve azzal, hogy a főpróba után Tompa Miklós, osztályvezető tanár változtatásokat javasolt, melyek aztán bekerültek az előadásba.²⁷

Színészi játék

A végzős évfolyamból ketten is a *Megtorlás*-ban alakított szerepüket választják vizsgadolgozatuk témájának: Fülöp Zoltán Ion szerepét, Tóth György pedig Dragomir szerepét elemzi. (1. KÉP) Ezzel az előadással vesz részt az intézmény a *Megéneklünk Románia* Fesztiválon, ahol második díjat nyer a főiskolai előadások kategóriájában.²⁸ A hallgatók színészi teljesítményeit a román kritika szuperlatívuszokban méltatja.²⁹ A három vég-

²⁶ „Egyszer próbáltam meg ezt a lehetőséget. Meggyőződésem, hogy hiteles volt a szándék kifejezése. Egyben a rendező tanár elvtárs elnézését is kérem.” Tóth György vizsgadolgozata, 39.

²⁷ Szilágyi Enikő írásbeli közlése, 2026. január 9.

²⁸ *Évadzárás* címmel közöl aláírás nélküli rövid hírt a helyi újság: „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet idei végzős hallgatói ma és holnap (szombat, vasárnap) este tartják búcsúelőadásukat. Színre kerül I. L. Caragiale *Megtorlás* című darabja, melynek előadásával a »Megéneklünk, Románia« országos fesztivál döntőjén II. díjat nyertek, valamint B. Brecht *Kurázs mama* című darabja.” *Vörös Zászló* 29, 137. sz. (1977 jún. 11.): 2.

²⁹ V.D., „Institutul de Teatru...”, 59.

zós színészhallgató mellett (a harmadik Nemes Péter, a Tanító szerepében), a harmadéves Szilágyi Enikő alakítja Anca szerepét. (2. KÉP) Szilágyi Enikő írásban közölt visszaemlékezése szerint Kovács György javaslatára került be harmadévesként a végzősök vizsgaelőadásába. Ezt a kritikusok többsége szóvá teszi, viszont, Jánosházy György kivételével, mindannyian méltatják a fiatalabb színésznövendék teljesítményét és adottságait.³⁰ A *Teatrul* kritikusa megjegyzi, hogy Szilágyi Enikő alakítása keltette fel leginkább a *Megéneklünk Románia Fesztivál* zsűrijének figyelmét. Ugyanez a kritika hosszan elemzi Fülöp Zoltán rendhagyó Ion alakítását, nagyra értékelve az eredeti és kiforrott megközelítést, melyben valós érzékenységgel és hiteles drámaisággal sikerül a szöveg komor költőiségét megragadnia. (3. KÉP) Tóth György jól hasznosított remek hangját és feszültséggel teli komplexitását méltatja, míg Nemes Péterről azt állapítja meg, hogy meggyőző természetességgel illeszkedik be a produkció egészébe. (4. KÉP) Metz Katalin Szilágyi Enikő meglepő érettségű, sodró alakítását emeli ki, míg a férfi alakításokban több sablonos megoldást észlel, de összességében, elsősorban Gergely Géza rendezésének köszönhetően, úgy látja, a színészeknek „sikerül az előadást zaklatóvá fogalmazniuk.”³¹ Jánosházy György kritikája a legin-

³⁰ „Ancát a harmadéves Szilágyi Enikő játszotta. (Nehéz megérteni, hogy angyedéven miért nem akadt egyetlen leány sem erre a szerepre? Mert hát a Stúdióban mégiscsak leginkább a végzősöknek kellene színpadra lépniök!) Ígéretes tehetség bemutatkozásának lehattünk tanúi; Szilágyi Enikő minden jel szerint vérbeli tragikai képességekkel rendelkezik, s ugyanakkor van benne elegendő természetes nőiesség is, hogy majd végig fenntartsa a néző érdeklődését.” NAGY, „I. L. Caragiale: *Megtorlás*”, 5.

³¹ METZ Katalin, „*Megtorlás*. A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet bemutató

kább elmarasztaló a színészi játékot illetően, elhibázottnak tekintve a szereposztást. Szilágyi Enikőnél hiányolja a „a végzet szálait bonyolító bosszúálló félelmetes vonásait”, Nemes Péter esetében az eltökélt férfiasságot, Fülöp Zoltán alakítását pedig „külsőségekbe veszőnek” látja.³²

Színházi látvány és hangzás

A fotók tanúsága szerint a színpadkép finoman absztrakt módon követi a szöveg utasításait, a gerendás kocsmáépület ívóját, a padokat és falakat rácsos faszerkezet jelzi, melyet népies agyagedények és a falusi gazdaságokra jellemző használati tárgyak tesznek rusztikussá. (5. KÉP) A fából faragott gyertyatartókban égő gyertyák egészítik ki az ellenfényeket hasznosító világítást. A szereplők hagyományos román népviseletben játszanak. (6. KÉP) Fülöp Zoltán sminkje a többi szereplőénél erősebb, expresszívabb, ezt a börtönből megszökött és az örület határára kerülő szereplő állapota, az alakítás megközelítése is indokolja. (7. KÉP)

Nagy Pál kritikájában az absztrakciót hiányolja, amely talán tágabb értelmezési lehetőséget adhatott volna a drámának.³³ Jánosházy György a művészi funkcionalitás igényének mellőzését véli felfedezni a díszlet kialakításában is, szerinte

„Kemény Árpád díszlete önmagában tekintve szép, dekoratív alkotás, csak-hogy nem alkalmazkodik a darab kívá-

előadása”, *Vörös Zászló* 29, 23. sz. (1977. jan. 29.): 5.

³² JÁNOSHÁZY György, „*A Megtorlás*”, *Utunk* 32, 1467. sz. (1977. febr. 17.): 8.

³³ „Lehetséges, hogyha kevésbé rusztikus miliőbe helyezi át a cselekményt és a szereplőket stilizáltabb kosztümökbe öltözteti, méginkább kifejezésre jut a caragialei mondanivaló formai jegyeiktől független, időtálló lényege.” NAGY, „I. L. Caragiale: *Megtorlás*”, 5.

nalmaihoz, fülledt, fullasztó hangulathoz: nem érzékelteti a robbanásig feszült mikrovilág nyomasztó magába zártságát, de nem tárul az egyetemes emberi drámák végtelen terébe sem.”³⁴

Hasonlóan vélekedik a díszletről Metz Katalin, aki szerint „a módos parasztház-díszlet túlon túl szép, dekoratív és vadonatúj”.³⁵

Az előadás hatástörténete

Az előadás kiváló példája annak az igyekezetnek, hogy a kötelező darabokból is a maximumot próbálja kihozni a rendező-tanár a színinövendékek legnagyobb hasznára. Az ideológiai megszorítások, a nemzetek közötti barátság látszatába burkolt nacionalizmus azonban egyre nyilvánvalóbb lesz. Két évvel később, Metz Katalinnak a romániai magyar színészképzésről szóló összefoglaló írása már ideológiailag fegyelmezett nyelven íródik, ekkor működik már a sorok között olvasás és az utalásos kommunikáció.³⁶

³⁴ JÁNOSHÁZY, „*A Megtorlás*”, 8.

³⁵ METZ, „*Megtorlás...*”, 5.

³⁶ „A marosvásárhelyi színiakadémia, a magyar nyelven történő főiskolai oktatás, az intézet házi stúdiószínpada, az egész intézeti élet a hazai politikai valóságot tükrözi, szerves része a szocialista hazánkban születő új kultúrának, a Román Kommunista Párt igazságos, a haza minden állampolgára számára a teljes egyenlőséget biztosító nemzeti politikájának beszédes eredménye. Mert a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet munkája és tevékenysége nem pusztán színháztörténetet, hanem sokkal inkább történelem, az elmúlt 35 év szocialista építésének egy fejezete, a román nép és az együttélő nemzetiségek testvéri összefogásának tanulságos példája. A korszerű színészképzés, a hagyománytisztelet, az újabb művészi kifejező eszközök keresése, egy-egy forró színházi est nálunk mind-mind társadalmi ügy, a szocialista humanizmus, a legmagasabb-

Az 1977-es *Megtorlás* ifjú szereplői azonban a színészi pályán való elindulás fontos és hasznos tapasztalataként élik meg a próbafolyamatot és az előadást.³⁷ A romániai magyar néző számára Caragiale egyszerre kihívás és elégtétel: vígjátékaiban kajánul lehet a romániai aktualitást helyezni a pellengérré állított burzsoá társadalmi viszonyok helyére, sajátos nyelvi humora viszont nehezen fordítható, a *Megtorlás* román népi jellege pedig akár az elrománosítási törekvések kifejezéseként is értelmezhető. Az 1977-es *Megéneklünk Románia Fesztiválon* való sikeres szereplés és a díj is ebbe az irányba mutat. A következő évben, 1978-ban a *Megéneklünk Románia Fesztiválon* Szilágyi Enikő elnyeri a legjobb női alakítás díját, *Az utolsó futam* című előadás Cristina szerepéért. Ekkor figyel fel rá a román filmes szakma is. Marosvásárhelyen a *Megtorlás* magyar nyelven legközelebb Kincses Elemér rendezésében kerül színpadra 2012. szeptember. 22-én, a szerző születésének 160., halálának 100. évfordulója és a Caragiale-év alkalmából.³⁸ A kerek évfordulók sorakoznak, az iga-

rendű eszmények, mindnyájunk szellemiekben gazdagabb holnapjának szolgálatában” METZ Katalin, „Harminc évfolyam Thália hajlékának”, *Előre*, 1979. aug. 5., 5.

³⁷ FÜLÖP Zoltán vizsgadolgozata, 1977, leltári szám: 66/7, TÓTH György vizsgadolgozata, 1977, leltári szám: 66/8, Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma; SZILÁGYI Enikő írásbeli közlése; FÜLÖP Zoltán szóbeli közlése. (2025. szept.10)

³⁸ Ion LUCA CARAGIALE: *Megtorlás*, 1977. Rendező: Kincses Elemér, Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, Kisterem. Bemutató: 2012. szeptember. 22. Fordító: Seprődi Kiss Attila. Díszlet- és jelmeztervező: Lia Dogaru. Díszlet- és jelmeztervező asszisztens: Szabó Annamária. Hozzáférés: 2026.01.11.,

<https://nemzetiszinhaz.ro/play/megtorlas/>.

zi „kultúrközeledés” még ma sem zökkenőmentes.

Az előadás adatai

Cím: Megtorlás. Bemutató dátuma: 1977. január 21. *A bemutató helyszíne:* Stúdió Színház, Marosvásárhely. *Szerző:* Ion Luca Caragiale; *Fordította:* Fodor Sándor. *Díszlet- és jelmeztervező:* Kemény Árpád. *Rendező:* Gergely Géza. *Osztályvezető tanár:* Tompa Miklós. *Színészek:* Tóth György (Dragomir, kocsmáros), Nemes Péter (Gheorghe, a falu tanítója), Fülöp Zoltán (Ion, fegyenc), Szilágyi Enikő (Anca, Dragomir felesége).

Bibliográfia

ALEXANDRESCU, Mircea. „Teatrul de comedie. Procesul domnului Caragiale de Mircea Ștefănescu”, *Teatrul*, 7. sz. (1962): 71-74.

BOROS Kinga. *Kényelmetlen színház. A politikai tartalomtól az észlelés politikájáig*. Marosvásárhely – Kolozsvár: UArtPress – Kolozsvári Egyetemi Kiadó, 2021.

CARAGIALE, I. L.: *Megtorlás. Dráma*, fordította FODOR Sándor, Színpadi füzetek. Csíkszereda: Népi Alkotások Megyei Háza, 1970.

CUBLEȘAN, Constantin. „Dicționarul personajelor din teatrul lui I.L. Caragiale”. Bukarest: ALL Educational, 2016.

JÁNOSI Csongor és CORNELIU PINTILESCU. „A vasfüggöny átjárhatósága, a Helsinki Platform és a romániai disszidencia. Doina Cornea és Cs. Gyimesi Éva a magányos tiltakozás és a szolidaritási hálózatok között”. *Pro Minoritate*, 1. sz. (2023): 103–134.

JÁNOSHÁZY György. „A Megtorlás”. *Utunk* 32, 1467. sz. (1977. febr. 17.): 8.

METZ Katalin. „Harminc évfolyam Thália hajlékának”. *Előre*, 1979. aug. 5., 5.

METZ Katalin. „Megtorlás”. *Vörös Zászló* 29, 23. sz. (1977. jan. 29.): 5.

NAGY Pál. „I. L. Caragiale: Megtorlás”, *Előre*, 1977. febr. 11., 5.

NICULESCU, Adrian. „Dizidența românească”, *Observator Cultural*, 2002. ápr. 23., hozzáférés: 2025.12.11., <https://www.observatorcultural.ro/articol/dizidenta-romaneasca/>.

NOVÁK Csaba Zoltán. *Holtvágányon. A Ceaușescu-rendszer magyarságpolitikája II. 1974–1989*. Csíkszereda: Pro-Print, 2017.

PETRESCU, Dragoș. „Communist Legacies in the New Europe: history, ethnicity and the creation of a »socialist« nation in Romania, 1945–1989”. In *Conflicted Memories: Europeanizing Contemporary Histories*, szerkesztette KONRAD H. JARAUSCH és THOMAS LINDENBERGER, 37–55. New York – Oxford: Berghahn Books, 2011.

SUCHIANU, Ion D. „Năpasta”. In *Amintiri despre Caragiale*, szerkesztette Ștefan CAZIMIR. Bukarest: Minerva, 1972.

SUCHIANU, Ion D. „Năpasta – cronică de film”, *România Literară*, 50. sz. (1982. dec. 9.), hozzáférés: 2025.12.11., <https://aarc.ro/en/articol/napasta>.

SZEMLÉR Ferenc. „Caragiale magyarul”, *A Hét* 8, 5. sz. (1977. febr. 4.): 5.

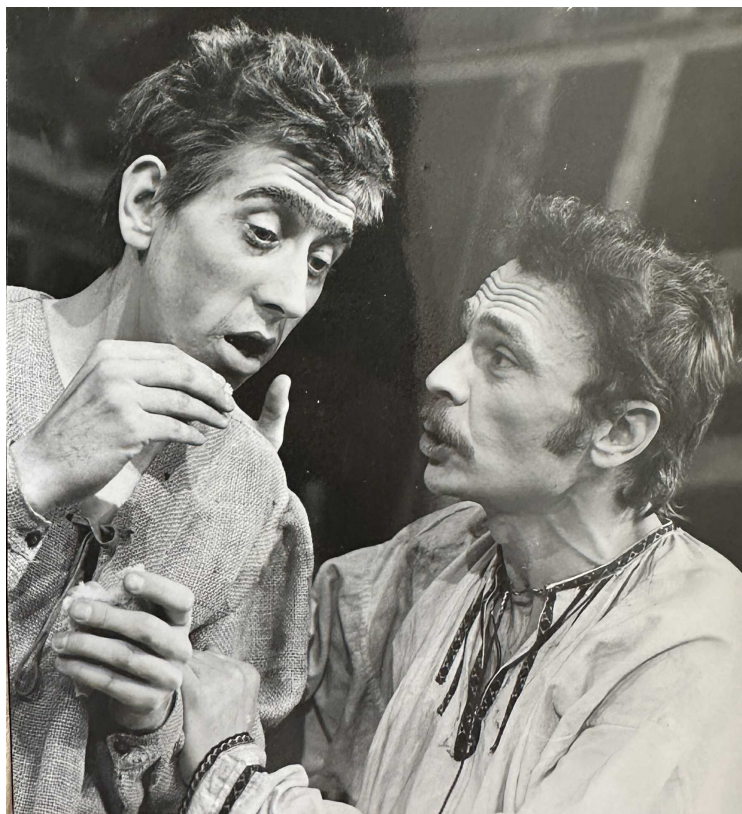
ȘONTICĂ, Daniela. *Caragiale exilat de bunăvoie la Berlin*, hozzáférés: 2026.01.06., <https://leviathan.ro/i-l-caragiale-exilat-de-buna-voie-la-berlin-de-daniela-sontica/>.

TORNEA, Florin. „Teatrul Giulești. I. L. Caragiale: Năpasta”, *Teatrul* 19, 3. sz. (1974): 43–45.

ȚICLEA, Alexandru. *Procesul Caragiale-Caion. O eroare judiciară*. Bukarest: Editura Universul Juridic, 2024.

V.D. „Institutul de Teatru «Szentgyörgyi István» Năpasta de I. L. Caragiale”. In *Teatrul* 19, 7. sz. (1977): 59.

VULPESCU, Romulus. *Procesul Caragiale-Caion. Dosarul revizuirii*. Bukarest, Editura Muzeului Literaturii Române, 1972.



1. KÉP

Fülöp Zoltán (Ion), Tóth György (Dragomir).

Fotó: Marx József . Forrás: Fülöp Zoltán magángyűjteménye.



2. KÉP

Szilágyi Enikő (Anca), Tóth György (Dragomir). Fotó: Marx József.

Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete.



3. KÉP

Tóth György (Dragomir), Fülöp Zoltán (Ion).
Fotó: Marx József. Forrás: Fülöp Zoltán magángyűjteménye.



4. KÉP

Tóth György (Dragomir), Nemes Péter (Gheorghe). Fotó: Marx József.
Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Színház és Multimédia Kutatóintézete.



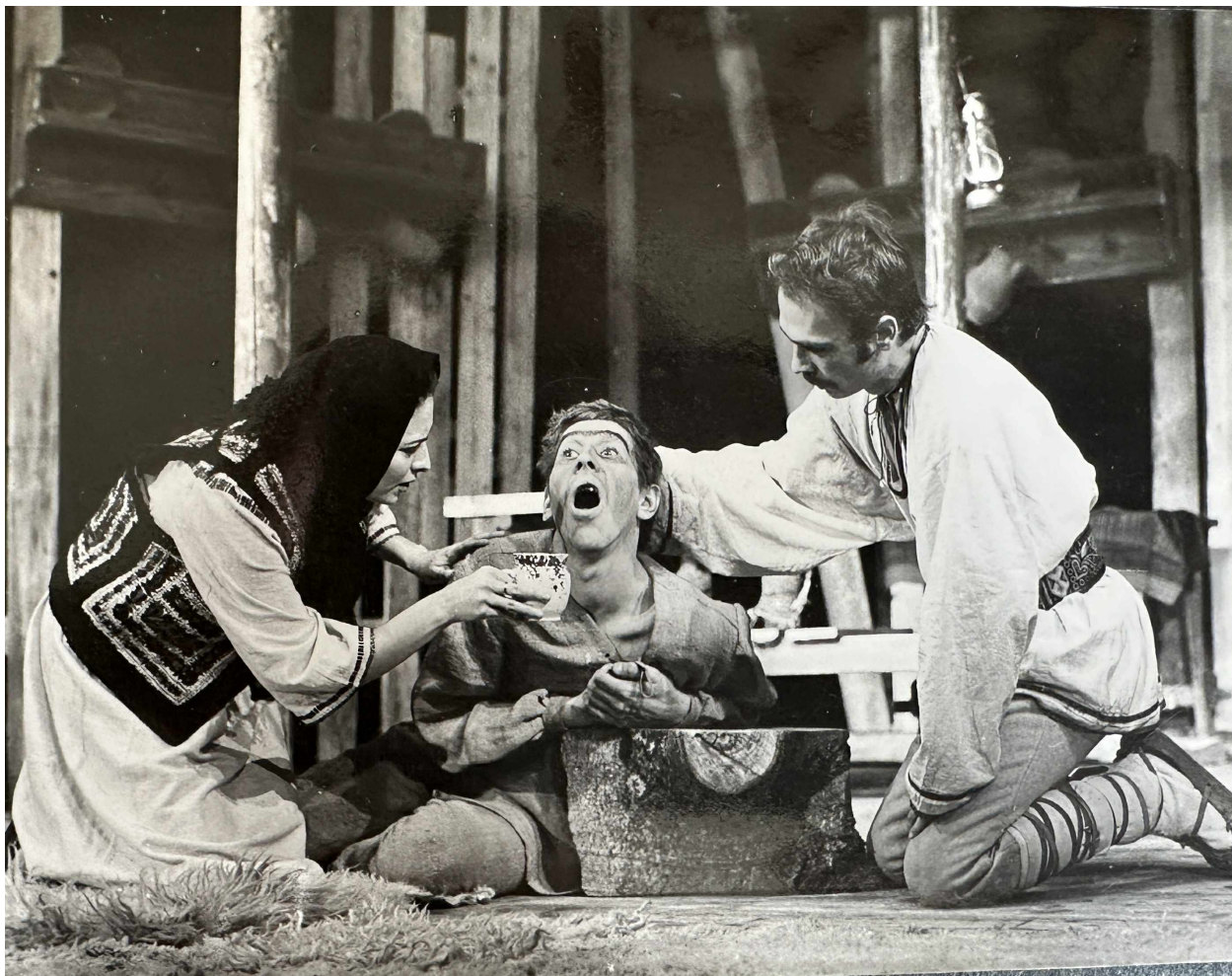
5. KÉP

Fülöp Zoltán (Ion), Szilágyi Enikő (Anca), Tóth György (Dragomir).
Fotó: Marx József. Forrás: Fülöp Zoltán magángyűjteménye.



6. KÉP

Szilágyi Enikő (Anca), Tóth György (Dragomir), Fülöp Zoltán (Ion).
Fotó: Marx József. Forrás: Fülöp Zoltán magángyűjteménye.



7. KÉP

Szilágyi Enikő (Anca), Tóth György (Dragomir), Fülöp Zoltán (Ion).
Fotó: Marx József. Forrás: Fülöp Zoltán magángyűjteménye.

Kovács Levente: *Káin és Ábel, 1979*

BOROS KINGA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1979–1980-as évadra a marosvásárhelyi Köteles Sámuel utca 6 szám alatt működő Stúdió Színházat „a közönség a »hetedik magyar színháznak« is nevezi”,¹ és a helyi sajtóban rendszeresen megjelenő tanári és hallgatói interjúknak,² beharangozóknak,³ napi kritikáknak köszönhetően közel érzi magához. A harmincadik egyetemi évét maga mögött tudó, akkori nevén Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet 1954-től kezdődően működik Marosvásárhelyen,⁴ 1962-től saját gyakorlószínpaddal rendelkezik, ahol a mindenkori végzős színészosztály játssza vizsgálóelőadásait, tudatos pedagógiai elvektől irányítva, hiszen „biztosítani kell mindenkinek egy fő-

vagy nagy szerepet”,⁵ ismerkedni a repertoárszínházi munkarenddel, felkészülni az akkori színházi rendszerben egyedüli lehetséges társulati létezésre. A Stúdió Színház megnyitása mérföldkő a képzés történetében: ettől fogva „az évente búcsúzó színész-nemzedék a mai város dédelgetett fiatal társulata.”⁶ Nem kis elismerés ez a státusz, amelybe a közönség a hallgatókat a Székely Színház legendás színészalakjai mellé emeli.⁷

A hatvanas-hetvenes évek Marosvásárhelye ideális közege a magyar színjátszásnak, „nézettség szempontjából a[z Állami S]zínház aranykora. [...] [Az 1960-1961-es évadban a]z előadásokat 130 ezer néző látogatta”,⁸ s ebből a nézői figyelemből bőven jut a Köteles utcai színpadnak is. A hetvenes évekre, az

¹ KOCH Mária, „A »Szentgyörgyi István« Színművészeti Intézet – anyanyelvi művelődésünk vívmánya. Beszélgetés Tompa Miklóssal”, *Vörös Zászló*, 1979. júl. 31., 2.

² KOCH Mária, „Körinterjú a hetedik magyar nyelvű színházban”, *Vörös Zászló*, 1980. máj. 31., 3.

³ PERIS Teréz, „Bemutató a Stúdió Színházban. Sütő András: *Káin és Ábel*”, *Vörös Zászló*, 1979. nov. 29., 2.

⁴ Az egyetem jogelődje, a Zene- és Színművészeti Konzervatórium 1946-ban jön létre Kolozsváron. 1948-ban Magyar Művészeti Intézetté alakul át, majd 1950-ben Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet néven egyazon intézmény alá szervezik a román és a magyar színészképzést. Négy évvel később ismét különválnak, és a magyar nyelvű színművészeti szakok a SZISZI nevet megtartva Marosvásárhelyre költöznek.

⁵ JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, *Egy filozófus Székelyvárosból*. (Budapest: L’Harmattan – Theatron Műhely Alapítvány, 2022), 71.

⁶ METZ Katalin, „Harminc évfolyam Thália hajlékának. A romániai magyar színészképzés három évtizede”, *Előre*, 1979. aug. 5., 5.

⁷ Marosvásárhelyi kőszínháza 1946-ban alakul Székely Színház néven, az 1948-as államosítás után az Állami Székely Színház, majd Állami Színház elnevezést kapja, 1978 óta pedig Marosvásárhelyi Nemzeti Színházként működik. A román társulat 1962-ben jön létre.

⁸ A színház 1960-1961-es nézettségi adatait a belső jelentésből idézi: GÁSPÁRIK Attila: „1961–1978”, in *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961–1978. A magyar tagozaton bemutatott előadások történetének legfontosabb adatai*, szerk. FERENCZ Éva és KERESZTES Franciska, (Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2017), 13, 14.

évadonkénti négy vizsgabemutatóból heti rendszerességgel tartott négy-öt előadásnak, a harminc év alatt összesen 126 produkciónak és 1728 színházi estének köszönhetően a színészhallgatók jelenléte a központi elhelyezkedésű utcában meghatározóvá nő a városközösség körében.⁹ Szimbolikus helyé válik a SZISZI, méghozzá nem akárhol: azt az utcát „írja át”, amely előzőleg kétszáz éven keresztül a matematikus Bolyai Farkas házának utcájaként élt a köztudatban, alig néhány méterre a róla elnevezett iskola 1908-ban átadott, ikonikus, szecessziós épületétől. Ehhez a folyamathoz nemcsak maguk az előadások, mint a közönség és a művészek találkozásának kitüntetett pillanatai járulnak hozzá, hanem a hallgatók és tanárok a mindennapokban is jól érzékelhető, fizikai jelenléte.

Ezekben az évtizedekben valóságos humanértelmiségi tartomány a Köteles utca. Itt lakik Molter Károly író¹⁰ és Marosi Barna, valamint felesége, Marosi Ildikó újságírók, Bartis Ferenc író, a SZISZI számos tanára: az 1976–1981 közt rektori feladatokat ellátó Tompa Miklós rendező és felesége, Mende Gaby színésznő, Harag György rendező, Lohinszky Lóránd színész-tanár és felesége, Farkas Ibolya színésznő, Illyés Kinga színész-

⁹ Marosvásárhely lakossága Nicolae Ceaușescu betelepítési politikája következtében 1966-tól 1977-ig a másfélszeresére nő, 86.000 fő-ről 130.000 főre, amelyből a magát magyarnak valló lakosság aránya közel háromnegyed (1966-ban), illetve kétharmad (1977-ben).

¹⁰ „[V]együk csak ama Köteles Sámuel utca 5. szám alatti házat (és ki merné állítani, hogy a Súrlott grádics és nem ez a ház jelentette az igazi Marosvásárhelyt!?) a Bolyai-házat, a második világháború éveiben. A helyen, hol a lángelméjű matematikus a maga harcát vívta a paralellák problémájával, most Molter Károly írógépén kopog.” SÓNI PÁL, „Egy város és írói”, *Utunk*, 1973. jún. 1–2. 2.

tanár, Kovács György színész-tanár, illetve a nyolcvanas években már Kincses Elemér rendező,¹¹ valamint Béres András filozófus, tanszékvezető, a későbbi rektor is. A Kovács Györgyre emlékező Sütő András írja:

„Akkoron mi Marosvásárhelyt a Molotov téren [2025-ben: Egyesülés terén] laktunk, Gyurka pedig tőlünk kőhajításnyira, a Köteles Sámuel utcában. Ha délután öt óra körül kiléptem a kapun, gyakorta invitált engem közös sétára a csendes, bokros-virágos téren, amely zordon neve ellenére is léleknyugtató volt mindkettőnk számára.”¹²

A színpadi reflektorok fényköre szimbolikusan kiterjed a művészek civil életére, és Kovács György, kétszeres Állami díjas, a Nép művésze esetében összeforr a Köteles utcai lakosával.¹³ A művész nimbuszát egy egész lokális társadalom tekinti magáénak, Kovács

¹¹ Kincses nem főállású a SZISZI-n, de gyakorlatilag állandó munkatársként, szinte évente rendez. Az 1979/1980-as végzős évfolyammal a *Tótékat* viszi színre.

¹² SÜTŐ András, „Kovács Györgyről, akinek szerzője lehettem”, *Korunk* 3 sz., (1995): 45–49, 45.

¹³ A Szegedi Állami Nemzeti Színház főrendezője, Ádám Ottó jegyzi meg négyhetes, romániai szakmai körútja beszámolójában a *Fáklyaláng* előadásáról szólva, hogy „Illyés Gyula drámáját megrázóan szép előadásban játszották Kovács Györggyel, a Román Népköztársaság Állami díjas érdemes művészevel Kossuth szerepében. Ez a kis erdélyi színház a Román Népköztársaság legjobb színházai közé tartozik. Három Állami díjas, érdemes művésze van. (Egyébként a romániai vidéki művészek között nem ritka az érdemes művész, és az Állami díjas, sőt akad olyan is, akit a Nép művésze címmel tüntettek ki.)” ÁDÁM OTTÓ, „Romániai színházi élmények”, *Művelt nép*, 1955. máj. 1. 4.

1977-ben bekövetkező halála után „nemcsak színpadon, de a Szentgyörgyi István nevét viselő főiskolán, a Köteles Sámuel utcában sem láthatjuk többé egyenes tartású, sudár alakját.”¹⁴ Mintha ez az alak egyanyagú volna a szimbolikus jelentőségű térrel, maga is egy fa az utcában, ahol „e falak mögött, a dús lombú fák árnyékában nem mindennapi munka folyik.”¹⁵

A színházi publicisztikák továbbélő retorikája jelzi a mítoszépítés igényének folytonosságát, a cikkekben nyomon követhető, ahogy a kisebbségi közösségét saját nagysága által felemelő színészsóriás szerepét Kovács Györgyről halála után Lohinszky Lórándra ruházza át Marosvásárhely:

„Mondják, hogy otthon vagy a színházban található. Otthon, a Köteles Sámuel utcában, ahol a Molter-Marosi család él, ahol katedrája, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet is működik. A Bolyaiakat idézi ez az árnyas kis utca, s ő Németh László drámájában Farkast játszotta; művészetének tanulságával, hogy lám készültséggel, érzékeny együteműséggel *akárminő eldugott zugban mi is a világ lehetünk.*”¹⁶

Lohinszky tudatosan él is a goethei színész-identitás jegyeivel:¹⁷ „ne vicceljünk, a szí-

¹⁴ OLÁH Tibor, „Kovács György”, *A Hét évkönyve*, (1982): 24–28. 27.

¹⁵ MAROSI Ildikó, „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet”, *Új Élet*, 1975. márc. 25. 18.

¹⁶ ABLONCZY László, „Lohinszky Lóránd tekintetei”, *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 7., 14. [Kiemelés tőlem – B.K.]

¹⁷ „A színész tartsa szem előtt mindennapi életében is, hogy a nyilvánosság színe előtt fog fellépni. [...] Mivel elvárjuk, hogy a színen minden igazul, s mi több: szépen ábrázolassék, hogy a nézők szemét kecses csopor-

nésznek úgy kell járnia az utcán, mint a színpadon. A színész az örök és csalhatatlan pap. [...] Lohinszky Loránd nyílt órán ad tartásból leckét. Mindegy, mikor fordul ki a Mester a Köteles Sámuel utcából.”¹⁸ Ez a Köteles utcai elit ugyanakkor pontosan azért nem meredik életidegen szoborparkká, mert mint cselekménytársulásba a mindenkori, mindig fiatal színészosztályok is organikusan beletartoznak. Ők a szó szoros értelmében kiválasztottak: a hetvenes évek hét-nyolc fős osztályaiba tízszeres a túljelentkezés,¹⁹ s a bejutottak közül is, előfordul, hogy eltanácsolnak egy-egy hallgatót első év után. A kötelező beiskolázási tervszám visszaszorítja az ennél szigorúbb rostavizsgát, „a tehetségkutató, ahogyan az első években végeztük, ma már nem járható út”, állapítja meg a hetvenes évek közepén Szabó Lajos rektor, egyszersmind regisztrálva azt az elitizálódási tendenciát is, amit a felvételizés feltételévé tett érettségikötelezettség hoz létre: „a felvételi vizsgára jelentkezők túlnyomó többsége évek óta színházzal rendelkező város-

tozatok s pózok gyönyörködtessék, törekedjék a színész színházon kívül is ilyenekre; képzelje mindig maga elé a nézőteret.” GOETHE, *Antik és modern*, fordította: GÖRÖG Lívia, TANDORI Dezső, et al. (Budapest: Gondolat Kiadó, 1981), 326, 327.

¹⁸ LOKODI Imre, „A Mester nyílt órái. Lohinszky Lóránd UNITER-díjas művész”, *Erdélyi Riport*, 2006. jún. 29. 4.

¹⁹ A tanulmányait 1976 őszén megkezdő évfolyam felvételijén 63 jelentkező mutatkozik be, a hét bejutó mellett olyanok is, mint Fábrián Enikő vagy Kilyén László, akik a későbbi években nyernek felvételt, vagy a költőként ismertté váló Veress Gerzson. Forrás: Registru alfabetic pentru înscrierea la examenul de admitere 1970–1976. [Felvételi vizsgára iratkozók alfabetikus jegyzéke 1970–1976] Leltári jegyzék: 65. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma.

okból való.”²⁰ Az intézmény is az elitképzés intézményeként tekint magára, ezt kiolvashatjuk a hallgatók és tanárok arányából: 1979-ben 46 tanerő foglalkozik az 57 diákkal.²¹ A város szeme és füle ezeken a válogatott fiatalokon van: mustrálja őket, hogy kellően „impozáns, vonzó, »szép« nők meg férfiak” alkotják-e az új évfolyamot,²² hallgatja a „véletlenül nyitott ablaknál próbált családi jelenet[et]”,²³ „amikor Panek Kati (1. KÉP) valamelyik próbateremben énekel”,²⁴ „aztán valahol az emeleten fennkölt tirádák következnek, kardpengék csattognak”,²⁵ és mindent, amit a közeli kávézó, törzshelyük, a Tutun vidáman kultúrsznob vendégeinek a kulisszatitkaikból felfednek.²⁶

²⁰ NAGY Pál, „A sokoldalú színésze a jövő. Beszélgetés Szabó Lajossal, a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet igazgatójával”, *Igaz Szó* 1. sz., (1976): 62–67., 66.

²¹ KOCH Mária. „A »Szentgyörgyi István«...”, 4. Az 57 hallgató közül 27 tanul a magyar tagozaton. MAROSI Barna, „Orvosjelöltek, színiakadémisták Marosvásárhelyen”, *Előre*, 1980. márc. 19., 5.

²² NAGY Pál. „A sokoldalú...”, 66.

²³ MAROSI Ildikó. „A Szentgyörgyi...”, 18.

²⁴ MAROSI Ildikó, „Helyet a nap alatt”, *Dolgozó Nő* 8. sz., (1980): 14.

²⁵ MAROSI Barna, „Orvosjelöltek...”, 5.

²⁶ „Ott van például Kincses Elemér. A fiatalok szeretik. Elemér bejön, beül közéjük, mégis csak színházi rendező és miegymás, szóval, Elemér bejön, vele mindenki szóba áll. Elemér az az ember, akinél mindig látsz néhány csodálatos, új, művészi reprovál teli könyvet, és azt mutogatja mindenkinek, és körbejár, és elmondja neked a dolgokat, akár halálos-komolyan is. Vagy Hunyadi Lacika, nyíltan beszél neked, hogyan formálja meg a szerepét, és mit szeretne... Itt megtudod az egész színiakadémia belső ügyeit. Egyáltalán mindazt, amit színházról és színészetéről Vásárhelyen lehet tudni, még komoly színházelméleti bulit is, azt innen megtudod.” MOL-

A Metropol Group beatzenekar,²⁷ a Barozda együttes és a táncházmozgalom, a harmadik *Forrás-nemzedék*,²⁸ az erdélyi neoavantgárd képzőművészek,²⁹ Bretter György filozófus holdudvarának generációs társai ők, a hetvenes évek második felének marosvásárhelyi színművészeti hallgatói. (2. KÉP)

Előadásaik medialitása minden más fölött érvényesül, a sajtó úgy érzékeli, „gyakran annyira dinamikusak, hogy a nézők figyelmét sokkal inkább a *játék*, s nem a darab mondanivalója, értelme stb. köti le.”³⁰ Ezzel a felütéssel indul az 1979–1980-ban diplomázó évfolyam számára évaduk a Stúdió Színházban. Megbabonázóan dinamikusnak ítélt első bemutatójuk egy kortárs román darab, Ecaterina Oproiu tévéjátékként népszerűvé vált műve, a *Nem én vagyok az Eiffeltorony két, szerelemkereső fiatalról*.³¹

NÁR H. Lajos, „Visszajátszás”, *Igaz Szó* 9. sz. (1978): 20–27. 25.

²⁷ JÓZSA Erika, *Beat nemzedék. A METROPOL-sztori. Egy tegnapi rockbanda a Holnap városából* (Sepsiszentgyörgy: Médium Kiadó, 2003.)

²⁸ BALÁZS Imre József, „A harmadik *Forrás-nemzedék* irodalomtörténeti szerepe”, *Látó* 2. sz., (2022): 93–101.

²⁹ VÉCSI NAGY Zoltán, „IttMást – Romániai magyar képzőművészet 1975 és 1989 között”, *Háromszék*, 2022. jan. 7. 8.

³⁰ FÁBRI Sándor, „Jelkép és játék”, *Vörös zászló*, 1979. nov. 6. 2. [Kiemelés tőlem – B.K.]

³¹ Oproiu 1963-tól 1989-ig a *Cinema* filmmagazin főszerkesztője, a Román Televízió munkatársa. A rendszerváltás után a Nemzeti Audiovizuális Tanács tagja. Egykori szerkesztőtársa, Neculai Constantin Munteanu 2007-ben megjelent kötetében (*Ultimii șapte ani de-acasă. Un ziarist în dosarele Securității* [Utolsó hét évem otthon. Egy újságíró a Szekuritáté aktáiban] Curtea Veche Publishing, 2007) a róla jelentéseket író ügynökök egyikeként azonosítja.

A magyar tagozat Oproiu-bemutatóját az 1976-ban újraindított román tagozat Stúdióbeli bemutatkozásának másnapján tartják. A sorrend kultúrpolitikai gesztus. A román bemutató előtt ünnepi beszédek hangzanak el többek közt a megyei pártbizottság első titkárától, ám bár a sajtó nem írja le expliciten,³² hogy mi adja ennek az évadnyitásnak a rendkívüliségét az előzőkhez képest, és egyáltalán semmi módon nem tematizálja azt a kérdést, hogy ettől fogva két osztály, egy román és egy magyar osztozik a Stúdió infrastruktúráján, próba- és játékidején. Az évfolyamok és a velük dolgozó rendezők problémamentesen rendezkednek be az új helyzetre.³³

Tompa Miklós rektorral obligát módon két interjú, egy magyar- és egy románnyelvű jelenik meg 1979 október 26-án a két helyi napilapban.³⁴ A román nyilatkozat az intézmény- és tagozatalapítás örömét,³⁵ a Román Kommunista Párt igazságos nemzetpolitikáját fogalmazza meg a kötelező formalitásokat ügyesen betartva; a magyar nyilatkozat ugyanezekről említést sem téve szakmai kérdéseket, a gyakorlószínház repertoárpolitikáját tárgyalja: a Stúdió feladata olyan előadásokat létrehozni, „amelyekben mindenki diák a legjobb önmagát tudja adni.” Ennek

³² n.n., „Început de stagiune studentească” [Egyetemisták évadnyitója]. *Steaua Roşie*, 1979. okt. 27., 3.

³³ Kovács Levente közlése. 2024.12.04.

³⁴ V.S., „Jó hagyományok ápolása”, *Vörös Zászló*, 1979. okt. 26., 4.; Olga APOSTOL, „Un important act de cultură. Interviu cu prof. univ. Tompa Miklós, maestru emerit al artei, rectorul Institutului de teatru din Tg.-Mureş”, *Steaua Roşie*, 1979. okt. 26., 2.

³⁵ Tompa Miklós nemcsak a Székely Színház alapítója (Kemény János és Pittner Olivér társaságában), hanem a román tagozat is az ő igazgatása alatt jön létre, akárcsak később a színművészeti intézetben.

érdekében „olyan darabokat kell játszunk, amelyek már átmentek a tűzpróbán.”³⁶

Sütő András drámatrilógiájának záródarabja, noha friss mű, többször átmegy a színház tűzpróbáján, mire a Stúdióba érkezik. A *Káin és Ábel* bemutatásának tervét gyors egymásutánban jelenti be 1977-ben két színház, a Bisztrai Mária által igazgatott kolozsvári,³⁷ néhány hétre rá pedig a budapesti Nemzeti.³⁸ Az ősbemutatót végül Magyarország tartja,³⁹ akárcsak a trilógia első két darabjának esetében – ám bár eseményszámba menő Sütő-bemutató Magyarországon majd csak az 1986-os *Advent a Hargitán* lesz.⁴⁰ „Otthon”, Kolozsváron a *Káin és Ábel* 1978 júniusában kerül színre Harag György rendezésében,⁴¹ majd mindjárt a következő évadban Erdély egy másik színházán, a Sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színházban; ez utóbbi, az 1979 márciusi előadást Völgyesi András jegyzi.⁴²

³⁶ V.S., „Jó hagyományok...”, 4.

³⁷ MORVAI István, „Beszélgetés Bisztrai Máriával”, *Esti Hírlap*, 1977. máj. 28., 2.

³⁸ (b.j.), „Évad után, évad előtt. A Nemzeti Színház tervei”, *Film Színház Muzsika*, 1977. júl. 23., 20.

³⁹ Sütő András: *Káin és Ábel*. Rendező: Marton Endre. Nemzeti Színház, Budapest, 1978.03.16., hozzáférés: 2024.12.27., <https://resolver.szhaztortenet.hu/collectio/n/OSZMI48894>

⁴⁰ JÁKFAI Magdolna, „A kettős beszéd hatalma: az *Advent a Hargitán* premierje” in (M)ilyen gazdagok vagyunk(?) Sütő András-műhelykonferencia, szerk. LÁZOK János, (Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis-UArtPress, 2015), 129.

⁴¹ LÁZOK János, „Harag György: *Káin és Ábel*, 1978”, *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2024.12.27.,

<https://theatron.hu/philther/kain-es-abel/>

⁴² Sütő András: *Káin és Ábel*. Rendező: Völgyesi András. Sepsiszentgyörgyi Állami

Dramatikus szöveg, dramaturgia

„[E]z színészyilkos darab. Ezek a mondatok nemcsak loknik, hanem szájpenészük is van” – indokolja Cserhalmi György, hogy miért adta vissza az ősbemutatón Ábel szerepét.⁴³ „[E]lolvastuk, megszerettük”⁴⁴ – mondják tőle eltérően Lohinszky Lóránd és Kovács Levente színész-növendékei, akik másodévesen, az *Igaz Szó* 1977. novemberi számában találkozunk a darabbal, és egy felvonást, majd következő évben még egyet osztályvizsgaként színre visznek még azelőtt, hogy Harag vagy Völgyesi előadását láthatnák. A negyedéves próbafolyamatnak saját külön szövegpéldánya sincs, az *Igaz Szóból* dolgoznak,⁴⁵ és nem eszközölnék változtatásokat Sütő szövegén, ami a korábbi bemutatók kontextusában feltűnő: a szakmai visszajelzések az ősbemutatónak épp azt róják fel, hogy „a műnek alig van cselekménye, s ennek a nézőre tett hatását fokozza a rendezés – Marton Endre munkája – tempótlansága”,⁴⁶ és hogy Harag, épp ellenkezőleg, a „csiganyálás” replikákat „ritka tudatossággal és könyörtelenséggel” metszve vissza keményen koppanó dialógusokká csupaszítot-

Színház, 1979.03.20., hozzáférés: 2024.12.27., <https://star.cimec.ro/productions/view/24220>

⁴³ CSÁKI Judit, „A világ vége, az taxival 10 perc. Az életműdíjas Cserhalmi Györggyel Csáki Judit beszélgetett”, *Színház* 10. sz., (2022): 16–22. 22.

⁴⁴ KOCH Mária, „Eddigi legkedvesebb rendezésem: *Káin és Ábel*”, *Vörös zászló*, 1979. dec. 1., 3.

⁴⁵ Kovács Levente közlése. 2024.12.04. Meleg Vilmos közlése. 2025.01.20.

⁴⁶ BÉCSY Tamás, „A szavak és viszonyok szintje Sütő András két drámájában”, *Színház* 7. sz., (1978): 1–7. 1.

ta a művet, és markáns olvasatot érvényesített kihúzával Az Úr hangját.⁴⁷

A Köteles utcai negyedéveseket nemcsak a nagy elődök,⁴⁸ hanem „a hosszú mondatok bibliás szépsége, Károli Gáspárban és a régi magyar nyelv egyéb témáiban megmerülő terjengőssége”⁴⁹ sem riasztja, „a darabot nagyon közel érzik magukhoz a fiatalok.”⁵⁰ A bibliai kiűzetés, pontosabban a Paradicsom utáni emberi lét mitikus idejéből vett történetben a szerző nem konkretizálja a szereplők életkorát. A cserjepálinka bódulatába menekülő Ádám és az Éden illatelemlekeitől kísértett Éva ugyan a szülei a – Sütőnél egy nő miatt – testvérgyilkossá váló két fiúnak (3. KÉP), tehát szigorúan értelmezve két generációhoz tartoznak a szereplők, de az emberiségköltemény nem igényli ezt a fajta ragaszkodást a valóság logikájához. Kivált, ha a szerző teremtett nyelve mögött „a valóság is eltűnik”.⁵¹ Sütő maga veti fel a műsorfűzetben: „Ki tudná megmondani, hány éves lehetett Ádám, amidőn kőszültotta fiát eltemette – hány éves lehetett a szerelmes ikerpár!? [...] Hajnal-emberek, hajnal-szerelmek és hajnal-szenvedések – az időknék hajnalán.”⁵² Az érzéki csábítás és „a lázongó indulat” életérzése,⁵³ amelyek fontos motívumai a drámának, maradéktalanul megmagyaráz-

⁴⁷ SZAKOLCZAY Lajos, „A *Káin és Ábel* Kolozsvárott”, *Színház* 10. sz., (1978): 40–45. 43.

⁴⁸ Kolozsváron Héjja Sándor és Csíky András, Sepsiszentgyörgyön Visky Árpád és Bálint Péter játsszák a címszerepeket.

⁴⁹ SZAKOLCZAY Lajos, „A *Káin...*”, 42.

⁵⁰ KOCH Mária, „Eddigi...”, 3.

⁵¹ VIDA Gábor, „Én lenni perzsa – Nem!”, in (M)ilyen gazdagok vagyunk(?) *Sütő András-műhelykonferencia*, szerk. LAZOK János, (Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis-UArtPress, 2015): 80–82. 82.

⁵² *Káin és Ábel*. Műsorfűzet, 1979. 2. Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.

⁵³ BÍRÓ Béla, *A tragikum tragédiája*, (Bukarest: Kriterion, 1984), 113.

zák, hogy mi foghatja meg a felnőttéletüket kezdő, huszonkét-huszonhárom éves hallgatókat a darabban. Az előadás elmúlt pillanatának felidézéséhez gyűjtögetve a forrásokat könnyedén áll fel az az értelmezési mező, amelyben a *Nem én vagyok az Eiffel-torony* és az egy hónappal később bemutatott *Káin és Ábel* egyaránt a fiatal nemzedék drámái, amelyeket kézenfekvő a végzősök repertoárjába illeszteni, hiszen „diákszínész belső, érzelmi-értelmi kapcsolatot a korosztályához tartozó hőssel tud létesíteni.”⁵⁴

A rendezés

A fölvetett fejű Káin és a „kétségbeesett örömmel”,⁵⁵ bármi áron élni akaró Ábel, az egymástól elválaszthatatlan két ellenpólus vitája színpadi helyzetként inspiráló az osztály számára. Harmadéves drámai gyakorlat vizsgájukban Schiller *Stuart Mária*ján dolgozva találkoztak a státuszjátékra fordítható összecsapás dramaturgiai helyzetével, s ezt a szituációt kívánják tovább gyakorolni.⁵⁶ Tanáruk és társuk ezen az úton a harmincas éveit végig járó Kovács Levente.

A rendezői diplomát később szerző Kovács 1963-tól kezdődően tanít a Köteles utcai intézményben, s ugyanabban az évben a zömében pedagógia szakos és orvostanhallgatók alkotta marosvásárhelyi egyetemisták színjátszókörének is élére áll.⁵⁷ A színjátszó-csoport vezetése paradox módon egyszerre fonódik össze és marad párhuzamos akadémiai karrierjével. A művészszínházi és akadémiai megítélés szerint az egyetemi színpad a műkedvelés körébe tartozik. Ezt a

⁵⁴ V.S., „Jó hagyományok...”, 4.

⁵⁵ SÜTŐ András, *Káin és Ábel, Igaz Szó* 11. sz., (1977): 498–542., 502.

⁵⁶ Kovács Levente közlése. 2024.12.04. Meleg Vilmos közlése. 2025.01.20.

⁵⁷ KÁDÁR-DOMBI Katalin, *Ránézek az életemre. Beszélgetések Kovács Leventével*, (Marosvásárhely: Silver Tek, 2011), 63.

címét Kovácsnak sokáig kell hordania magán, 1980-ig egyetlen alkalommal kap megbízást kőszínházi rendezésre.⁵⁸ Ugyanakkor a számos díjat bezsebelő csoport 1980-ig a Stúdió színpadán játszik, tehát a közönség percepciók mezőjén akkor is ráíródik a befogadóhely saját előadásai közé, ha a SZI-SZI ezt tevékenyen nem támogatja.

Kovács csapatának munkája elképesztő vonzerővel bír mind a színművészetire készülő, mind a már bejutott hallgatókra. „[A] színészek valósággal rákaptak a színjátszó csoportra.”⁵⁹ A *Káin és Ábel*-osztályba az egyetemi színpad vonzza be Keresztes Sándort,⁶⁰ a csoportból érkezik Zakariás Klára,⁶¹ két éven át együttműködik velük a már SZI-SZI-hallgató Panek Kati.⁶² Aligha véletlen, hogy 1978-ban, Kovács adjunktusi előléptetésének tanszéki megbeszélésén munkabírása, terhelhetősége mellett kollégái azt emelik ki, hogy „lelkesítően foglalkozik a diákokkal.”⁶³ Lohinszky Lóránd lehúti az osztályt, „[m]agukból nem lesz színész”, mondja nekik, Kovács ezzel szemben „pedagógus,

⁵⁸ Iosif Naghiu: *Pillangók a bőröndben*. Rendező: Kovács Levente. Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 1975., hozzáférés: 2024. 12.27.

<https://star.cimec.ro/productions/view/27708>

⁵⁹ KÁDÁR-DOMBI, *Ránézek...*, 67.

⁶⁰ NÁSZTA Katalin, „Interjú Keresztes Sándorral”, in NÁSZTA Katalin, *Thália erdélyi nap-számosságai*, (Árkos: Tinta Kiadó, 2017), 237–243., 238.

⁶¹ Zakariást a Sütő-darabról elengedik egy filmszerepre. Helyét a szereposztásban Papp Éva harmadéves hallgató veszi át.

⁶² MAROSI Ildikó, „Helyet...”, 14.

⁶³ Gergely Géza hozzászólása az 1978 október 31. ülésen. *Catedra nr.2. Procese verbale 1977/78/79/80*. 63. Forrás: Béres András magángyűjteménye

barát, nem csak tanár”,⁶⁴ így egészítik ki egymást az osztályvezetésben. Kovács a színészpédagógia, nem pedig a *Regietheater* felől felépített rendezői pályáján a hetvenes évek vége hoz fordulatot, és éppen a *Káin és Ábel* a mérföldkő. Az előadás „eddigi pályájának talán legmélyebben és legkövetkezetesebben átgondolt művészi teljesítmény[e]”.⁶⁵ A kritikák szuperlatívuszaiból kiolvasható, hogy a rendezés tétje a játékintenzitás maximálisra növelése a sütői indulatdramaturgia talaján. Amelyik szakíró ezt teljesülni látja, az a dráma szövegatoriummá emelt költői erejéhez társuló „dinamikus mozgáskoreográfiá[t]” emeli ki, s az ebből a kombinációból megszülető „szakrális színház[at].”⁶⁶ Amelyik bizonyos hiányérzeteknek ad hangot, a maga során az is megerősíti, hogy a rendező „komponáló készsége kimagasló”.⁶⁷ A darab „emberi dimenzió[jának]” kibontásából életérzés születik a színpadon, és a nézőtér az önmagára ráismerés ujjongó örömeivel üdvözli ezt a „sajátos minőség[et] (...), amit csak egy bizonyos nemzedéktől várhatunk, attól a nemzedéktől, amelyik számára az eszmélés tényezője volt a farmer, a pop-zene, a táncház... amely, ha ideig-óráig is, de abban a káprázatban élt,

⁶⁴ NÁSZTA Katalin, „Interjú István Mártával”, in NÁSZTA Katalin, *Thália erdélyi napszámossai*, (Árkos: Tinta Kiadó, 2017), 468–474. 470.

⁶⁵ JÁNOSHÁZY György, „*Káin és Ábel* a színiakadémisták előadásában”, *Utunk*, 1980. jan. 25., 7.

⁶⁶ KACSIR Mária, „Sepsiszentgyörgy ’80. A fesztivál hőse: az irodalom”, *A Hét*, 1980. máj. 9., 5.

⁶⁷ OLÁH Tibor, „*Káin* igaza”, *A Hét*, 1980. jan. 11., 6–7. 7. Oláh Tibor színháztörténész, aki 45 év távlatából problematikusnak mutató kettős pozícióból értékel: egyszerre *A Hét* című kritikai fórum szerzője és a SZISZI tanára.

hogy látta »az Éden kristályfáit«.»⁶⁸ Így értelmezhetjük azt a megállapítást, hogy a *Káin és Ábel*ben ritualizálódik a színház:⁶⁹ az időn kívül helyezett történet által rendezőtanárról és hallgatói úgy tudnak a nézőtérben ülők nevében szólani, hogy a képviseletnek, összelélegzésnek, azonosság és önazonosság elementáris erejű megélésének ezúttal nem a politikai allegória, az összekacsintó kettős beszéd az alapja, mint ahogy a kor erdélyi színjátszásában az jellemző. A marosvásárhelyi *Káin és Ábel* ember és hatalom viszonyára reflektál, de nem kínálja oda az erkölcsi fölény pozícióját a nézőnek, „hanem arra [törekszik], hogy élet legyen a színpadon.”⁷⁰ A befogadói olvasat találkozik az alkotói szándékkal.

A rendező Kovács Levente a színésztanár szempontjait érvényesíti, amikor „a képzés tréningbeli alapjait összefut[tatva] a produkcióban (...) a rituális, a kegyetlen színház elemeivel” él.⁷¹ Artaud és Grotowski színházi kísérletei ekkor már ismertek az erdélyi színházban és a SZISZI-n, ahová járnak külföldi színházi folyóiratok. Ezeket szemlézni éppen Kovács Levente feladata.⁷² A román szakírás a hatvanas évektől szintén rendszeresen foglalkozik Grotowski munkásságával,⁷³ s a *Kor-*

⁶⁸ ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás – popritmusban”, *Ifjúmunkás*, 1979. dec. 23., 6.

⁶⁹ „[Kovács Levente rendezéseiben] a színház ritualizálása, egy »általánosabb metafora szintjére való emelése« jó idő óta követhető törekvés (gondoljunk *Káin és Ábel* rendezésére).” BÍRÓ Béla, „Találkozások”, *Brasóvi Lapok*, 1981. febr. 28., 3.

⁷⁰ ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás...”, 6.

⁷¹ SZENTMIKLÓSI József, „Könyörgés telt házáért!”, *Vörös Zászló*, 1979. dec. 12., 3.

⁷² Kovács Levente közlése. 2024.12.04.

⁷³ Például Margareta Bărbuță kritikus a *Teatrul* színházi lap 1963 szeptemberi számában tudósít a toruni fesztiválról, azon belül a *Doktor Faustus tragikus történetéről* (Margareta Bărbuță, „Prin teatrele din R.P.

társ színházi tendenciák nevű tantárgy leírásának tanúsága szerint a negyedéves marosvásárhelyi színészhallgatók Peris Teréz teatrológus tanárnővel elméleti szeminárium keretében tárgyalják azt.⁷⁴ Mindezek fényében nem meglepő, hogy noha a forrásszövegek magyar (és román) fordítására éveket kell még várni, a *Káin és Ábel* körüli szakmai diskurzusban megjelenik a rituális színház kifejezés. Az előadás fogalmi keretezésének másik pillére a román színház felől érkezik. A rendezői nyilatkozat általánosságban beszél arról, hogy „az igazi szenvedélyesség” keresésének színészpédagógiai folyamatában fontos ihletadó a román színház.⁷⁵ Az esetleges ráhatások ennél konkrétabb megragadására a kritikának sincs nyelve, a gondolatársítás viszont megtörténik: a Zsehránszky István által az előadásra használt „mágikus színház”⁷⁶ közvetlenül utal Lucian Pintilie, a román reteatralizáció képviselőjének mágikus realizmusára.⁷⁷

Polonă”, *Teatrul* 9. sz., (1964): 86.), 1966-ban Dinu Cernescu rendező a *Contemporanul* hetilapban ír a prágai szakmai látogatása során megismert alkotókról és irányzatokról, pontos összefoglalását adva Grotowski szegény színházának (Dinu Cernescu, „Interscena 1966”, *Contemporanul*, 1966. júl. 8., 4.).

⁷⁴ *Disciplina: Tendințe și orientări în teatrul contemporan. Anul: IV. Plan calendaristic. Sem. I. 1977/78.* [Tantárgy neve: Kortárs színházi tendenciák és irányzatok. Negyedév. Óraterv. I. félév 1977/78] Forrás: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakának archívuma.

⁷⁵ „[A] román tagozat megalakulásával a román színészképzés olyan módszerei kerültek hozzánk közelebb, amelyeket csak áttételesen ismertünk” Kovács Levente, „Drámairódmunk megtalálta a korszerű hangot”, *A Hét*, 1980. máj. 2., 7.

⁷⁶ ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás...”, 6.

⁷⁷ „Sunt un creator realist. Când spun că, în teatru, vreau să depășesc limitele realismului

Színészi játékok

A SZISZI tanári megbeszéléseinek jegyzőkönyvei a Stúdió színpadán megvalósuló vizsgálódások nyomait is rögzítik, ilyenként gazdag színháztörténeti forrásul szolgálnak. Ám nem a *Káin és Ábel* esetében. Az 1977 és 1980 közötti időszak tanszéki gyűléseit dokumentáló, kézzel írt füzet egyaránt tartalmazza az Intézetben zajló oktatási folyamatok szervezésére, a Stúdióban történő munkára, például a technikai személyzetnél jelentkező munkafegyelmi problémákra, a készülő előadások ideológiai szempontú bemutathatóságára és a hallgatóknak az osztályvizsgákon megfigyelhető fejlődésére vonatkozó értekezleteket.⁷⁸ Az 1976-1980 közt tanulmányait végző osztályról az első feljegyzéseket másodéves drámai gyakorlat

e vorba de o dilemă pur semantică. Aspir spre un realism magic; fragmente concludente se puteau găsi în *Livada de vișini*. Până acum, eu nu am fost preocupat, deși atâtea vânturi moderne mi se clătină în față și mă îmbiau, decât de a poseda perfect alfabetul realist. Acum silabisesc bine. Vreau să articulez.” [„A realizmus jegyében alkotok. Ne tévesszen meg, amikor a színpadi realizmus meghaladásának szándékáról beszélek. Mágikus realizmusra vágyom, ahogy a *Cseresznyés kert* bizonyos részei is mutatják. Noha annyi modern stílus szele csapott meg és csábított, engem eddig csak az érdekelt, hogy tökéletesen elsajátítsam a realizmus ábécéjét. A betűket megtanultam most már. Írni akarok.”] Adrian Păunescu, „»Cred în destinul filmului românesc.« Interviul nostru cu Lucian Pintilie”, *România literară*, 1970. jan. 8., 6–7. 6.

⁷⁸ „Catedra nr. 2. Procese verbale. 1977/78/79, 80” Forrás: Béres András személyes gyűjteménye.

vizsgáljukról találjuk.⁷⁹ „Olyan ember, amelyért aggódni lehetne, ebben az osztályban NINCS!” – szögezi le mindjárt első megszólalásában Tompa Miklós rektor.⁸⁰ A következő szemeszterek végén rendre az osztály tagjainak fejlődéséről számolnak be a tanárok. Negyedéven azonban csak a *Dobszó az éjszakában* 1980 márciusi értékelője kerül be a füzetbe, az azt megelőző, október végi Oproiu- és december eleji Sütő-bemutató belső megvitatása, noha rögzítik a dátumokat, kimarad.⁸¹ A sajtóvisszhang gazdag, de nem lehet mindentudó: az Évát másodszeresposztásban játszó Miklós (Costea) Tamara, valamint az Arabella szerepében szekundáló, harmadéves Papp Éva alakításáról egyetlen cikk sem ejt szót. A két szereposztás felváltva játszotta az egymás után következő előadásokat,⁸² a kritika lemaradt Miklós és Papp estéiről, Pappról előadásfotó sem készült. A szereposztás többi tagjáról bőszéggel, egyenként is írnak, érezhető az újságírói hozzáálláson a felelősségtudat, hogy a pályára lépő színészeknek visszajelzést adjon. Panek Kati mint Éva „az örök asszonyi sors rejtelseinek húrjait szólaltatja meg bensőségesen, vonzó

⁷⁹ A marosvásárhelyi képzésben ez időben *Drámai gyakorlat* címen folyt a színészmesterség oktatása.

⁸⁰ Jegyzőkönyv a II. év drámai gyakorlat vizsga értékeléséről. 1978. január 31. „Catedra nr. 2. Procese verbale. 1977/78/79, 80”, o.n. Forrás: Béres András személyes gyűjteménye.

⁸¹ „Október 23-án a IV. éves produkció [*Nem én vagyok az Eiffel-torony*] vizionálása lesz. [...] November 26-án 9 órakor [...] lesz [...] a *Káin és Ábel* vizionálása.” Jegyzőkönyv a 2. számú tanszék 1979. október 5. üléséről. „Catedra nr. 2. Procese verbale. 1977/78/79, 80”, o.n. Forrás: Béres András személyes gyűjteménye. A tanévkezdő, októberi bejegyzést a füzetben a december 20-i ülés követi.

⁸² Kovács Levente közlése. 2024.12.04.

művészi intelligenciával.”⁸³ „Hogy egyszerűen honnan volt ennek a húszéves leánynak élményanyaga Éva megformálásához – a színház nagy rejtélyei és csodái közé tartozik.”⁸⁴ Az Ádámot játszó Tatai Sándor „[t]öprengései és kitörései egyaránt hitelesek, kiegyensúlyozottak,”⁸⁵ „gondolkozva játszik, tisztán beszél, jól mozog...: színész.”⁸⁶ A szuperlatívuszok írói azonban nem elfogultak, az írásokra nem jellemző, hogy más, megengedőbb mércével mérnék a hallgatói teljesítményt, mint a már diplomás művészekét. A negatív visszajelzés ugyanolyan expliciten megfogalmazott, mint a dicséret. Zsehránszky István szerint Tatai „csupán egy karakter – egyébként jól kimunkált – külső jegyeinek a summájá[t]” nyújtja,⁸⁷ Panek Éva-alakítása pedig Oláh Tibor szerint „alakul”. A bibliai testvérpár alakítói, Keresztes Sándor és Meleg Vilmos fogadtatása a legszigorúbb, „Káin meg nem alkuvó szellemiségét, robbanékonyságát meggyőzően fejezi ki” Keresztes,⁸⁸ de minden recenzens szóvá teszi hol támogatóbb, hol, mint Oláh Tibor, nyersebb megfogalmazásban, a „fogyatékos szövegmondásá[t]”.⁸⁹ Az összes szerző közül Oláh, aki a SZISZI egyetemes színháztörténetet oktató tanáraként néhány hónappal korábban még tanította a színészhallgatókat, a legironikusabb, kíméletlen a szavai megválasztásában, s néhol összezavaró, mint például amikor egymásnak ellentmondó jelzőkkel (patetikus és hiteles) illeti Meleg Vilmos Ábel-alakítását, akinek „fel-

⁸³ NAGY Pál, „Bizonyítanak a negyedévesek. Sütő András *Káin és Ábele* a Stúdió színpadán”, *Új élet* 15. sz., (1980), 17.

⁸⁴ BOGDÁN László, „Visszajátszás”, *Megyei tükkör*, 1980. ápr. 30., 2–3.

⁸⁵ NAGY Pál, „Bizonyítanak...”, 17.

⁸⁶ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

⁸⁷ ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás...”, 6.

⁸⁸ NAGY Pál, „Bizonyítanak...”, 17.

⁸⁹ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

szereléséből egyedül a hangfogó hiányzik.”⁹⁰ Vele ellentétben a bukaresti kritikus Teodor SUGAR a hév mellett a szubtextust is látja érvényesülni Meleg játékában.⁹¹

A negatív kritika senkit nem kerül el: István Márta „markírozza” Arabella szerepét, „amelyről pedig azt mondhatnánk, hogy arra született”.⁹² Hatása végsősoron mégis az, hogy hitelesíti a záporozó dicséreteket, mert bizonyítja, hogy azok nem vakon hullanak a végzősökre. Arabella kulcsszereplő a sütői dramaturgiában, hiszen megjelenése a két fiú világában szituációteremtő. Ahogy Görömbei András darabelemzésében megállapítja, Arabella „a nemiség, a szerelem révén természettörvényé emeli a választás-kényszert”.⁹³ Erre épít Kovács rendezői koncepciója, és ez szolgál ugródeszkául István Mártának (4. KÉP), hogy az Istentől érkezett csillaglány szerepéből „vonzó művészi intelligenciával” teremtsen a „főiskolai szintet messze meghaladó jelenség[et]”.⁹⁴ „Légies tüneményből válik eleven nővé”,⁹⁵ alakítása „az előadás meglepetése”,⁹⁶ írják róla. „István Márta és Panek Kati – ritka alkalom van ilyesmit leírni – már ezzel az első nagy nyil-

vánosságú szerepléssel a Jászai Marik útján indult.”⁹⁷

A színészi eszközökről, a játékmódról azt tudjuk meg a recenzensek leírásaiból egybehangzóan, hogy az érzelmek, indulatok intenzitását a végzősök hajlamosak a hang és a fizikai cselekvések intenzitásával abszolválni. „Egyetlen dolgot róhatunk fel csak a rendezőnek: az előadás túlságosan harsány hangszerelését”,⁹⁸ írja az *Utunk*, „az előadás érdeme a drámai erő és a megható, lírai pillanatok, ugyanakkor az eszmei alapot elnyomja a túlzásba vitt erőszakosság”,⁹⁹ fogalmaz Margareta Bărbuță, a kor egyik fontos román kritikusa, az 1980-as Nemzetiségi Színházi Kollokvium zsűritagja. A pozitív ellenpéldák is az intonációt emelik ki: „[István Márta és Panek Kati] úgy játszanak hangszalagjaikkal, mint egy orgonán, halkságuk is átható, hangosságuk sem veszíti el a minőséget.”¹⁰⁰ A fizikalitásra érzékletesebb leírást a helyi napilap szerzőjétől kapunk: „Ádám [...] kőasztalra felugorva táncol, majd botját a nyaka köré véve, olyan, mint egy megkínzott szent, de madárijesztőhöz is hasonlít” (5. KÉP), a két fiú verekedése „wesztern filmből vagy krimiből ellesett[nek]” tűnik, „a nézőteret sziszegésre készíti [...] Káin ön-

⁹⁰ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

⁹¹ „Meleg Vilmos (Abel), sinuos, răbdător, temător, bun, atunci când trimite la subtext, mai puțin convingător, când cade în patos.” [„Meleg Vilmos mint Ábel alattomos, szívós, gyanakvó, jó, amikor a szövegmögöttit játsza, kevésbé meggyőző, amikor elragadja a hév.”] Teodor SUGAR, „Cain si Abel”, *Teatrul* 6. sz., (1980), 20.

⁹² ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás...”, 6.

⁹³ GÖRÖMBEI András, „Káin és Ábel. Sütő András felszólalása fejtartásunk ügyében”, *Tiszatáj* 2. sz., (1979), 68–75., 72.

⁹⁴ NAGY Pál, „Bizonyítanak...”, 17.

⁹⁵ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

⁹⁶ JÁNOSHÁZY György, „Káin...”, 7.

⁹⁷ PÁLFY G. István, „...ha igazul játszunk...» Nemzetiségi Színházak Találkozója Sepsiszentgyörgyön”, *Tiszatáj* 7. sz., (1980), 84–90., 89.

⁹⁸ JÁNOSHÁZY György, „Káin...”, 7.

⁹⁹ „[...] spectacolul, meritoriu prin vigoarea dramatică și momentele de lirism emoționant, diminuând totuși fondul ideatic al piesei prin excesul de violență fizică [...]” Margareta BĂRBUȚĂ, „La Sfîntu Gheorghe: Colocviul teatral al naționalităților conlocuitoare”, *Contemporanul*, 1980. máj. 16., 9.

¹⁰⁰ SZŐCS István, „Színházi ünnepek és köznap gondolatok”, *Előre*, 1980. máj. 4., 3.

korbácsolása, Arabella megverése, vagy a vízzel való szembeöntés.”¹⁰¹

Színházi látvány és hangzás

Az előadások szcenikája és akusztikus világa kevés értő figyelmet kap a korszak recenseitől. A *Káin és Ábel* sem kivétel ez alól annak ellenére, hogy a szerzők érzékelik a „szemnek-fülnek egyidejűleg szánt crescendo[t]”.¹⁰² Hat kritika jelenik meg róla, továbbá számos említés a sepsiszentgyörgyi Kollokviumot követően, amelyekben látvány és a hangzás leírása és elemzése alig néhány, az idő távlatából is értelmezhető említésben merül ki. Többnyire csak azt tudjuk meg, hogy Papp Judit díszlete „sallangmentes”, jelmezei „a célszerűség igényével készültek”.¹⁰³ A SZISZI alkalmazottjaként az 1979–1980-as évadban hét előadás díszlet- és jelmeztervét készítő Pappról egyetlen előadás sajtóvisszhangja sem közöl a színlapinformációnál többet, tervezői stílusát, művészi habitusát, feltűnő, hogy egyáltalán nem tárgyalják a kritikák.¹⁰⁴

A fotók és alkotói visszaemlékezések alapján rekonstruálható, hogy a *Káin és Ábel* édenkert utáni tér-idejét az anyag- és színhasználat hivatott megidézni: kötözött nád színpalak, kőasztal, vízforrás, natúrszínű, stilizált rongyos vászonruhák. (6. KÉP) Az „egyszerű és változatlan játéktér”¹⁰⁵ a proxemika

¹⁰¹ VARGA Sándor, „Az édenkert után”, *Vörös Zászló*, 1979. dec. 18. 2.

¹⁰² OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

¹⁰³ NAGY Pál, „Bizonyítanak...”, 17.

¹⁰⁴ Papp Judit textilművész 1978-tól dolgozik a SZISZI díszlet- és jelmeztervezőjeként. Férjét, Kemény Árpádot követi ennek az állásnak a betöltésében, aki 1978-ban szerződik át a Köteles utcából a szatmárnémeti színházba. Papp 1991-ig, a házaspár Magyarországra településéig marad az Intézet alkalmazottja.

¹⁰⁵ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

által válik dinamikussá, valamint a kellékhelyhasználat – például a dulakodás eszközei, a botok, kövek (7. KÉP), a korbácskötél (8. KÉP), a „gyúrogatás által [...] »megfojtott kígyóvá« [váló] vastag kötél”,¹⁰⁶ – által, és az olyan effektek által, mint az eső, fények és zajok.¹⁰⁷ A hanghatásokat a színpalak mögött, élőben játssza alá ütős hangszereken és cimbalmon Hána László dobművész, aki a korszakban nem jellemző módon meghívott művészként dolgozik a Stúdióban. „Zúg a szélvihar, dörgés-dob-pergés hallatszik, vilámlik a fény”,¹⁰⁸ falevélés hull az égből. „Nincs néző, akit ez a befejezés – amely összegezi az írói-rendezői mondanivalót – le ne nyűgözne.”¹⁰⁹

Az előadás hatástörténete

A *Káin és Ábel* Köteles utcai bemutatójára 1979. december 1-én kerül sor, és vizsgaprodukció lévén viszonylag kevés életidő adatik az előadásnak. Decembertől júniusig, az osztály diplomázásáig mégis harminc alkalommal játsszák a 200 férőhelyes nézőtér előtt a Stúdió (akkori) repertoárműködésének köszönhetően.¹¹⁰ Az évad kontextusába helyezve: az októberben bemutatott Oproiudarab huszonnégy, a márciusi *Dobszó...* tizenhárom, a május végi *Tóték* öt előadást ér meg. A nézői érdeklődés és bevétel a román tagozattal összehasonlításban is a legmagasabb: a Sütő-darab az évad végéig összesen

¹⁰⁶ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

¹⁰⁷ „[T]ud jelképes záporosít fahasztani a... zsinórpadlásról, ért a hangfogós zenei aláfestéshez (jobb keze ilyen téren Hána László), dúskál a külső zajokat és fényhatásokat beintő ötletekben.” OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

¹⁰⁸ VARGA Sándor, „Az édenkert...”, 2.

¹⁰⁹ OLÁH Tibor, „Káin...”, 7.

¹¹⁰ Huszonöt előadás volt a székhelyen, egy Csíkszeredában, kettő a sepsiszentgyörgyi Kollokviumon, egy Székelyudvarhelyen és egy Kolozsváron.

5418 nézőt és 33139 lej bevételt hoz, a román tagozaton január elején bemutatott Caragiale: *O noapte furtunoasă (Zűrzavaros éjszaka)* 4196 nézőt és 18352 lejt.¹¹¹ Még szélesebb kontextusban: „a Stúdióknak jelen évad kezdetén nagyobb volt a vonzása, mint a helyi Nemzeti Színház magyar tagozata bemutatóinak. Nem utolsó sorban a színvonalasabb repertoár folytán.”¹¹²

Az előadás szakmai és közönségsikerét az 1980 áprilisában Sepsiszentgyörgyön második alkalommal megszervezett Nemzetiségi Színházi Kollokvium vési kőbe. Profilja értelmében a rendezvény a romániai kisebbségi (magyar, német és zsidó) színházak szemléje, a második széria ezen felül a hazai drámairodalomra is fókuszál, a tizennégy előadás szerzője egy kivétellel romániai író.¹¹³ Másféle kivételt képez a meghívottak közt a Bulandra Színház, egy többségi, román társulat, akik viszont magyar szerzőt játszanak: az *Egy lócsisár virágvasárnapját* Taub János rendezésében. Sütő így három szövegével szerepel a sepsiszentgyörgyi programban, a SZISZI és a Bulandra mellett az *Anyám könnyű álmodt ígér* temesvári német előadásával, s ez jól mutatja, hogy 1980-ban jócskán befutott színpadi szerzőnek számít, aki a nyelvi határokat is áttörte, és akit a legfontosabb bukaresti művészszínháztól a legfiatalabb színházcsinálókig játszanak. A *Káin és Ábel* Sepsiszentgyörgyön plusz egy, „menet közben beiktatott délutáni előadás[t]” kap,¹¹⁴ hogy az érdeklődők beférhessenek, és román közszolgálati televízió stábjá felvé-

telt készíti róla.¹¹⁵ A zsűri különdíja és az *Iffjúmunkás* szerkesztőségi díja a szakmai elismerést dokumentálja.¹¹⁶ A fogadtatás az előadás mint közösségi esemény jelentőségét: „több mint húsz percig zúgott a fergeteges vastaps [...], s tegnap délfelé a sepsiszentgyörgyi utcákon összevillant két szem, követte a kérdés: »Ott voltál az este?«”¹¹⁷ Az ováció egyértelműen a színészhallgatóknak és rendezőjüknek szól, hiszen a sepsiszentgyörgyi közönség ismeri a darabot Völgyesi András 1979 márciusi rendezésében, amely 1980 tavaszán még műsoron van. Azt írja felül a SZISZI vendégjátéka. „Ilyen szerencsés tehetségű évfolyam évtizedenként egyszer vagy kétszer találkozik össze”.¹¹⁸ A Kollokvium után írt szakmai visszajelzések már nem babrálnak az egyes alakítások és részletek kritikai analízisével, értékeléseik általános érvényű, verdikt jellegűek. Az osztályra kimondatik a siker. A rájuk hulló szimbolikus reflektorfény erejét lemérhetjük az árnyékon, amely a következő osztályra borul: az 1980–1981-es promóciót „csendes évfolyamnak” nevezi a sajtó annak ellenére, hogy *Jó estét, nyár, jó estét, szerelem* vizsgálóadásuk szintén Kovács Levente rendezésében negyven előadást ér meg, és a Stúdió évados bevételének 80%-át adja.¹¹⁹ Az 1979-es előadás eleven emlék a kilencvenes években is, amikor Kincses Elemér a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar társulatával, a színház alapításának 50. évfordulójára viszi színre a darabot.¹²⁰

¹¹¹ Forrás: 1979–1995 Regstru evidentă spectacole. [1979–1995 Előadásszámok jegyzéke] Leltári jegyzék: 68., 19. dosszié. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma.

¹¹² NAGY Pál, „Bizonyítanak...”, 17.

¹¹³ n.n., „A Nemzetiségi Színházi Kollokvium műsora”, *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 19., 2.

¹¹⁴ VARGYASI Miklós, „Színházi Kollokvium – 1980”, *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 23., 1.

¹¹⁵ A felvétel a bukaresti archívumban elhalódott vagy megsemmisült, 2025-ben már nem megtalálható.

¹¹⁶ n.n., „Színházi Kollokvium – 1980. Díjazottak”, *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 28., 4.

¹¹⁷ VARGYASI Miklós, „Színházi...”, 2.

¹¹⁸ PÁLFY G. István, „»...ha igazul...”, 89.

¹¹⁹ ZSEHRÁNSZKY István, „A »csendes« évfolyam”, *Új Élet*, 1981. aug. 25., 17.

¹²⁰ „Sok néző emlékszik a színiakadémisták által Kovács Levente rendezésében tolmá-

A *Káin és Ábel* egyéni szinten is nagy hatással bír az osztály néhány tagjára. A sepsiszentgyörgyi, hazaszerződő István Márta *A szúzai menyegző* női főszerepében debütál, és Éanna alakításának kézenfekvő referenciája Arabella.¹²¹ Meleg Vilmos másodszor is eljátssza Ábelt Nagyváradon, amikor 1983-ban Kovács Levente az ő unszolására ismét megrendezi. Meleg később is visszavisszatér ehhez a Sütő-szöveghez, felolvasóesteken ad elő belőle.¹²² A színpadról apránként kopik ki a dráma, az erdélyi magyarról gyorsabban, egyértelműbben (az 1996-os után 2000-ben készült új bemutatója, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színházban),¹²³ míg a politikával tüzelt magyarországi vissza-visszanyúl hozzá a Sütő András személyéhez tapadó ideológiai tőke miatt.¹²⁴

csolt szép sikerű előadására” (nk), „Sütődráma a jubileumon”, *Népújóság*, 1996. jan. 31., 2.

¹²¹ „István Márta a lélek mélységeiből kibugyanó lírai szenvedélyességgel, széles skálán tolmácsolta Éanna örömét és fájdalmát. Nagy művészi erő munkál benne; erről győzött meg annak idején a főiskolások *Káin és Ábel*-előadásának Arbellájaként is.” NAGY Pál, „Sepsiszentgyörgyi színpad. Sütő András: *A szúzai menyegző*”, *Új Élet*, 1981. júl. 25., 17.

¹²² „A megemlékező esten igazi átéléssel olvasott fel néhány részletet Ábel monológjából, ezúttal viszont Káin utolsó monológját is felolvasta »...Mert ha porból lettünk is, emberként nem maradhatunk az alázat porában.«” NAGY Noémi, „In memoriam Sütő András”, *Bihari napló*, 2011. szept. 29., 7.

¹²³ *Káin és Ábel*. Rendező: Árkosi Árpád. Figura Stúdió Színház, 2000, hozzáférés: 2025.07.18., <https://figura.ro/play/hu/95>

¹²⁴ *Káin és Ábel*. Rendező: Kis Domonkos Márk. Zenthe Ferenc Színház, 2022, hozzáférés: 2025.07.18.,

<https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/kain-es-abel/directing-42286>

Hatástörténetileg a Köteles utcai *Káin és Ábel* legfontosabb vonatkozása Kovács Levente rendezői pályáját illeti. Az előadás után a színházi közvélemény ráébred, hogy az egyetemi színjátszócsoport korábban műkedvelőnek titulált vezetője „egyike a legjelentősebb romániai magyar rendezőknek, aki kockázatosabbnál kockázatosabb színházi kísérleteket vállal örökké. És sikerre visz. A nagyszínházak közönyétől övezve.”¹²⁵ 1980-ban aztán egyszerre két kőszínház, a szatmárnémeti és a kolozsvári is meghívja, 1981-ben pedig a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház egyik legnagyobb sikerszériáját, a *Lila ákác*-ot rendezzi.¹²⁶ A *Káin és Ábel*lel megérkező elismertséget nemcsak nyilvános források rögzítik, hanem egy másik, eredetileg titkosnak szánt archívum is. „Lövi” célszemélyről, azaz Kovács Leventéről a Szekuritáté megnevezett, konkrét ürügy nélkül, mégis szép számban, láthatólag havi rendszerességgel rendel jelentéseket a hetvenes évek közepétől kezdődően. A különböző források által adott beszámolók vegyes szakmai megítélésűnek írják le Kovácsot az 1976-os *Egy fő az egy fő* pozitív fogadtatásával együtt is, egészen 1979 december 8-áig. Ekkor a *Káin és Ábel* bemutatója után adott, névtelen jelentés szerzője, aki vagy egy belső, vagy olyan külső forrás, aki közvetlen kapcsolatban áll a színművészetisekkel, és arról is tudomása van, hogy a teljesen lerekedt István Mártát fül-orr-gégészhez kell vinni, elmondja: a rendezői munka még Sütő Andrást is elégedettséggel töltötte el, Kovács végre olyanformán vitte színre a darabot, amilyenek az író elgondolta.¹²⁷ Ezt követően az összes jelentés elismert és nagyra

¹²⁵ MAROSI Barna, „Orvosjelöltek...”, 5.

¹²⁶ BALÁSI András, „Kovács Levente: *Lila ákác*, 1981.” *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2024.12.27., <https://theatron.hu/philther/lila-akac/>

¹²⁷ I085426, II. kötet, 56. Forrás: ACNSAS

értékelt rendező-tanárként beszél róla.¹²⁸ A Sütőnek tulajdonított pozitív minősítést minden kétséget kizáróan ellenőrizni nem tudjuk, mert maga a szerző nem foglalta írásba, de nem is szükséges. Elegendő információ, hogy a Köteles utcából ez a rendkívüli, az erdélyi magyar közösség reprezentatív alakjának tekintélyével szentesített vélemény terjedt szét.¹²⁹ Béres András, akkori tanszékvezető, Kovács közeli munkatársa úgy emlékszik vissza, hogy ez volt az a bemutató, amitől „[f]elrobbant a Stúdió.”¹³⁰

Az előadás adatai

Cím: Káin és Ábel. *Bemutató dátuma:* 1979. december 1. *A bemutató helyszíne:* Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet, Stúdió Színház, Marosvásárhely. *Rendező:* Kovács Levente. *Szerző:* Sütő András. *A hanghatásokban közreműködik:* Hána László. *Díszlettervező:* Papp Judit. *Társulat:* Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet IV. éves hallgatói. *Színészek:* Panek Kati, Costea (Miklós) Tamara (Éva, szerepkettőzés), Tatai Sándor (Ádám), Keresztes Sándor (Káin), Meleg Vilmos (Ábel), István Márta, Papp Éva, III. év (Arabella, szerepkettőzés), Szentmiklósi József, III. év (Az Úr hangja).

¹²⁸ 1085426, II. kötet, 60, 69, 79. Forrás: ACNSAS

¹²⁹ „Többször láttam Sütő Andrást darabjainak bemutatóján, de ilyenek még nem, mint most: a világjárt, sok »ennél nehezebb helyzetet« megélt író képtelen volt palástolni meghatottságát.” ZSEHRÁNSZKY István, „Jajkiáltás...”, 6.; „[A] főiskolások *Káin és Ábel*-előadása [...] amely Sütő András szerint is a legközelebb állt ahhoz, amit a szerző eleve elképzelt” BOGDÁN László, „Visszajátzás...”, 2–3.

¹³⁰ JÁKFALVI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád, *Egy filozófus...*, 72.

Bibliográfia

- ABLONCZY László. „Lohinszky Lóránd tekintetei”. *Film Színház Muzsika*, 1979. ápr. 7., 14.
- ÁDÁM Ottó. „Romániai színházi élmények”. *Művelt Nép*, 1955. máj. 1., 4.
- APOSTOL, Olga. „Un important act de cultură. Interviu cu prof. univ. Tompa Miklós...”. *Steaua Roşie*, 1979. okt. 26., 2.
- BALÁSI András. „Kovács Levente: Lila akác, 1981.” *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2024.12.27.
<https://theatron.hu/philther/lila-akac/>
- BALÁZS Imre József. „A harmadik Forrásemzedék irodalomtörténeti szerepe”. *Látó* 2. sz. (2022): 93–101.
- BARBUȚĂ, Margareta. „Prin teatrele din R.P. Polonă”. *Teatrul* 9. sz. (1964): 86.
- BARBUȚĂ, Margareta. „La Sfîntu Gheorghe: Colocviul teatral al naţionalităţilor conlocuitoare”. *Contemporanul*, 1980. máj. 16., 9.
- BÉCSY Tamás. „A szavak és viszonyok szintje Sütő András két drámájában”. *Színház* 7. sz. (1978): 1–7.
- BÍRÓ Béla. *A tragikum tragédiája*. Bukarest: Kriterion, 1984.
- BÍRÓ Béla. „Találkozások”. *Brassói Lapok*, 1981. febr. 28., 3.
- BOGDÁN László. „Visszajátzás”. *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 30., 2–3.
- CERNESCU, Dinu. „Interscena 1966”. *Contemporanul*, 1966. júl. 8., 4.
- CSÁKI Judit. „A világ vége, az taxival 10 perc...”. *Színház* 10. sz. (2022): 16–22.
- FÁBRI Sándor. „Jelkép és játék”. *Vörös Zászló*, 1979. nov. 6., 2.
- GÁSPÁRIK Attila. „1961–1978”. In *Marosvásárhelyi Állami Színház 1961–1978*, szerkesztette FERENCZ Éva és KERESZTES Franciska. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, 2017.

- GOETHE, Johann Wolfgang. *Antik és modern*. Fordította GÖRÖG Livia, TANDORI Dezső et al. Budapest: Gondolat, 1981.
- GÖRÖMBEI András. „Káin és Ábel. Sütő András felszólalása...”. *Tiszatáj* 2. sz. (1979): 68–75.
- JÁKFAI Magdolna. „A kettős beszéd hatalma...”. In *(M)ilyen gazdagok vagyunk(?)*, szerkesztette LAZOK János. Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis–UArtPress, 2015.
- JÁKFAI Magdolna és KÉKESI KUN Árpád. *Egy filozófus Székelyvárosból*. Budapest: L’Harmattan–Theatron Műhely Alapítvány, 2022.
- JÁNOSHÁZY György. „Káin és Ábel a színiakadémisták előadásában”. *Utunk*, 1980. jan. 25., 7.
- JÓZSA Erika. *Beat nemzedék. A METROPOL-sztori*. Sepsiszentgyörgy: Médium, 2003.
- KACSIR Mária. „Sepsiszentgyörgy ’80...”. *A Hét*, 1980. máj. 9., 5.
- KÁDÁR-DOMBI Katalin. *Ránézek az életemre. Beszélgetések Kovács Leventével*. Marosvásárhely: Silver Tek, 2011.
- KOCH Mária. „A »Szentgyörgyi István« Színművészeti Intézet...”. *Vörös Zászló*, 1979. júl. 31., 2.
- KOCH Mária. „Körinterjú a hetedik magyar nyelvű színházban”. *Vörös Zászló*, 1980. máj. 31., 3.
- KOCH Mária. „Eddigi legkedvesebb rendezésem: Káin és Ábel”. *Vörös Zászló*, 1979. dec. 1., 3.
- KOVÁCS Levente. „Drámairodalmunk megtalálta a korszerű hangot”. *A Hét*, 1980. máj. 2., 7.
- LAZOK János. „Harag György: Káin és Ábel, 1978”. *Philther. A magyar színháztörténet elmúlt évtizedeinek kánonja*, hozzáférés: 2024.12.27.
<https://theatron.hu/philther/kain-es-abel/>
- LOKODI Imre. „A Mester nyílt órái...”. *Erdélyi Riport*, 2006. jún. 29., 4.
- MAROSI Barna. „Orvosjelöltek, színiakadémisták Marosvásárhelyen”. *Előre*, 1980. márc. 19., 5.
- MAROSI Ildikó. „A Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet”. *Új Élet*, 1975. márc. 25., 18.
- MAROSI Ildikó. „Helyet a nap alatt”. *Dolgozó Nő* 8. sz. (1980): 14.
- METZ Katalin. „Harminc évfolyam Thália hajlékának...”. *Előre*, 1979. aug. 5., 5.
- MOLNÁR H. Lajos. „Visszajátszás”. *Igaz Szó* 9. sz. (1978): 20–27.
- MORVAI István. „Beszélgetés Bisztrai Máriával”. *Esti Hírlap*, 1977. máj. 28., 2.
- NAGY Noémi. „In memoriam Sütő András”. *Bihari Napló*, 2011. szept. 29., 7.
- NAGY Pál. „A sokoldalú színész a jövő...”. *Igaz Szó* 1. sz. (1976): 62–67.
- NAGY Pál. „Bizonyítanak a negyedévesek...”. *Új Élet* 15. sz. (1980): 17.
- NAGY Pál. „Sepsiszentgyörgyi színpad...”. *Új Élet*, 1981. júl. 25., 17.
- NÁSZTA Katalin. *Thália erdélyi napszámosai*. Árkos: Tinta, 2017.
- OLÁH Tibor. „Kovács György”. *A Hét évkönyve* (1982): 24–28.
- OLÁH Tibor. „Káin igaza”. *A Hét*, 1980. jan. 11., 6–7.
- PÁLFY G. István. „»...ha igazul játszunk...« Nemzetiségi Színházak Találkozója Sepsiszentgyörgyön”. *Tiszatáj* 7. sz. (1980): 84–90.
- PĂUNESCU, Adrian. „»Cred în destinul filmului românesc.«...”. *România literară*, 1970. jan. 8., 6–7.
- PERIS Teréz. „Bemutató a Stúdió Színházban...”. *Vörös Zászló*, 1979. nov. 29., 2.
- SÓNI Pál. „Egy város és írói”. *Utunk*, 1973. jún. 1–2., 2.
- SUGAR, Teodor. „Cain si Abel”. *Teatrul* 6. sz. (1980): 20.
- SÜTŐ András. „Kovács Györgyről, akinek szerzője lehettem”. *Korunk* 3. sz. (1995): 45–49.
- SÜTŐ András. „Káin és Ábel”. *Igaz Szó* 11. sz. (1977): 498–542.
- SZAKOLCZAY Lajos. „A Káin és Ábel Kolozsvárott”. *Színház* 10. sz. (1978): 40–45.

- SZENTMIKLÓSI József. „Könyörgés telt házáért!”. *Vörös Zászló*, 1979. dec. 12., 3.
- SZÜCS István. „Színházi ünnepek és köznapi gondolatok”. *Előre*, 1980. máj. 4., 3.
- VARGA Sándor. „Az édenkert után”. *Vörös Zászló*, 1979. dec. 18., 2.
- VARGYASI Miklós. „Színházi Kollokvium – 1980”. *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 23., 1–2.
- VIDA Gábor. „Én lenni perzsa – Nem!”. In *(M)ilyen gazdagok vagyunk(?)*, szerkesztette Lázok János. Kolozsvár–Marosvásárhely: Polis–UArtPress, 2015.
- VÉCSI NAGY Zoltán. „IttMást...”. *Háromszék*, 2022. jan. 7., 8.
- V.S., „Jó hagyományok ápolása”, *Vörös Zászló*, 1979. okt. 26., 4.
- ZSEHRÁNSZKY István. „Jajkiáltás – pop-ritmusban”. *Ifjúmunkás*, 1979. dec. 23., 6.
- ZSEHRÁNSZKY István. „A »csendes« évfolyam”. *Új Élet*, 1981. aug. 25., 17.
- n.n. „Început de stagiune studentească”. *Steaua Roșie*, 1979. okt. 27., 3.
- n.n. „A Nemzetiségi Színházi Kollokvium műsora”, *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 19., 2.
- n.n. „Színházi Kollokvium – 1980. Díjazottak”, *Megyei Tükör*, 1980. ápr. 28., 4.

Levéltári és kéziratoss források:

- Catedra nr. 2. Procese verbale 1977/78/79/80. Béres András személyes gyűjteménye.
- Disciplina: Tendințe și orientări în teatr. contemporan. 1977/78. I. félév. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakának archívuma.
- Kovács Levente közlése (2024.12.04.).
- Kovács Levente megfigyelési dossziéja. I085426. II. kötet. ACNSAS.
- Meleg Vilmos közlése (2025.01.20.).
- Registru alfabetic pentru înscrierea la examenul de admitere 1970–1976. Leltári jegyzék: 65. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma.
- Registru evidentă spectacole 1979–1995. Leltári jegyzék: 68., 19. dosszié. Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem archívuma.



1. KÉP

Éva (Panek Kati). Fotó: Marx József (1979). Forrás: *Dolgozó Nő*, 1980/8. 14.



2. KÉP

„Pályakezdő színésznemzedék: Tatai Sándor, István Márta, Zakariás Klára, Meleg Vilmos, Miklós Tamara, Panek Katalin és Keresztes Sándor – a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet frissen végzett növendékei”. Fotó: Haragos Zoltán (1980). Forrás: *Új Élet*, 1980. augusztus 10. 24.



3. KÉP

Meleg Vilmos (Ábel), Keresztes Sándor (Káin). Fotó: Marx József (1979).
Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.



4. KÉP

István Márta (Arabella), Meleg Vilmos (Ábel). Fotó: Marx József (1979).
Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.



5. KÉP

Meleg Vilmos (Ábel), Tatai Sándor (Ádám), Miklós (Costea) Tamara (Éva), Keresztes Sándor (Káin). Fotó: Marx József (1979). Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.



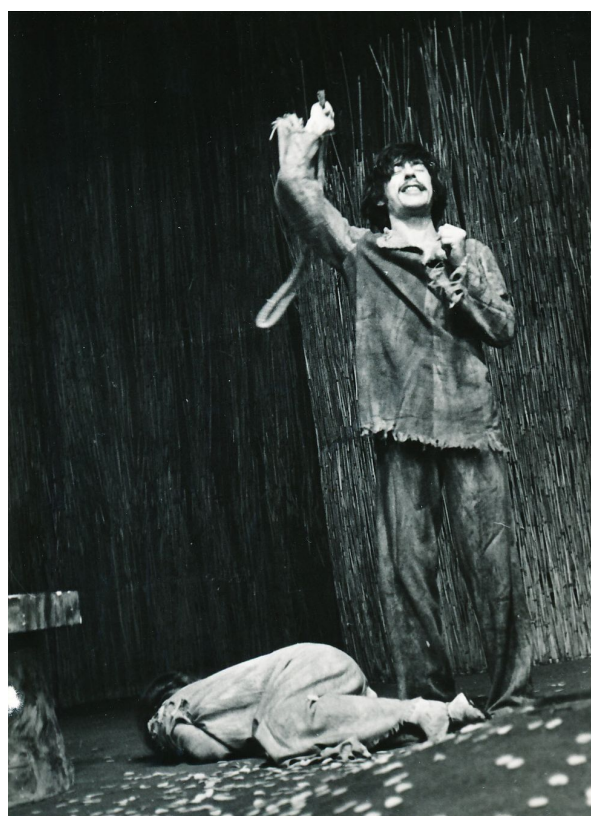
6. KÉP

A *Káin és Ábel* első szereposztása a rendezővel (balról jobbra): Panek Kati, Keresztes Sándor, Meleg Vilmos, István Márta, Kovács Levente, Tatai Sándor, Miklós (Costea) Tamara. Fotó: Marx József (1979). Forrás: Miklós (Costea) Tamara hagyatéka, Nászta Katalin magánygyűjteményében.



7. KÉP

Meleg Vilmos (Ábel), Tatai Sándor (Ádám), Miklós (Costea) Tamara (Éva).
Fotó: Marx József (1979). Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.



8. KÉP

István Márta (Arabella), Keresztes Sándor (Káin).
Fotó: Marx József (1979). Forrás: Kovács Levente magánygyűjteménye.

Elek Judit: *Rómeó és Júlia*, 1992

BARNA LÉNA

Az előadás színházkulturális kontextusa

A marosvásárhelyi felsőfokú színészképzésre a Székely Színház hatása elementáris: a színház a Sztanyiszlavszkij-féle módszert alkalmazva hozta létre előadásait, „eszközeiben a polgári illúzió-színház továbbfejlesztését valósította meg.”¹ A 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-

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

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.

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 színház 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.

vanas 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 hívott vendégművész, 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: - / Veszett 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 harcoknak,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 aligha bánja”, *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 beszélnek. 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 nemesúrfi), Ferenczy István m.v. (Capulet), Farkas Ibolya m.v. (Capuletne), 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 története 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 története 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 Juddal 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

Tompa Gábor: *Tartuffe*, 1994

NÁNAY ISTVÁN

Az előadás színházkulturális kontextusa

A nyolcvanas esztendőök magyarellenes, erőszakos románosítási törekvéseinek egyik áldozata a magyar nyelvű színészoktatás volt: évről évre csökkentették a felvehető hallgatók számát, s az évtized végére már csak háromtagú évfolyamot lehetett indítani. 1988-ban mindössze tíz hallgató volt a négy évfolyamon együttesen. Az utolsó háromtagú évfolyam 1992-ben végzett.

Az első nagy létszámú színész évfolyam (s ezzel párhuzamosan több évtizedes szünet után a színházrendezői is) 1990-ben indult.¹ Az első évet tizennégy színészhallgató kezdte meg: Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Bogdán Zsolt András, Csiszér Lajos Péter, Csutak Réka, Fodor Piroska, Fülöp Erzsébet, Gajzágó Zsuzsanna, Kardos Máriusz Róbert, Mátyás Zsolt Imre, Sajnár György, Sólyom Katalin, Szikszai Rémusz és Tordai Tekla Tünde.² Osztályvezetőjük Kovács Levente, mesterségtanáruk Farkas Ibolya és Tarr László volt.

A színészek tanulmányaik során számos rendezővel találkozhattak, többek között az egyik legrégebben az Akadémián tanító Gergely Gézával (aki a *Bachus, avagy a bor istene* című darabot vitte színre) vagy a magyarországi filmmessel, Elek Judittal, aki a *Rómeó és Júliát* állította színre velük, és a színház színészeivel. Utolsó tanévükben két jelentős

(Bukarestben egy évfolyamon végzett) rendező, Victor Ioan Frunza és Tompa Gábor jegyezte a vizsgaelőadásait. 1993. december 10-én tartották a Frunza rendezte *Tom Paine* premierjét. Ebben az 1968-ban a New York-i La MaMa társulat által bemutatott John Foster-műben kötött és improvizált részek váltakoznak, tehát a színészeknek egyszerre kell önmagukat képviselni és figurában létezni.

A *Tom Paine* zabolátlannak mondható próbametódusának szöges ellentéte volt a *Tartuffe*-é Tompa Gábornál, aki kedvvel dolgozott az osztállyal, hiszen négy éven át a rendező- és a színészhallgatók közös munkáit figyelve már ismerte a hallgatókat. Indokairól szólva megemlíti, hogy

„egyrészt érdekelt a darab, mert addigi tizennégy éves pályám alatt még nem rendeztem Molière-t, másrészt a *Tartuffe* szerepeire volt megfelelő színész, s végül a nyolcvanas években foglalkoztatott az a gondolat, hogy a *Hamlet* lényege a színház, amelyben Hamlet maga a rendező, aki olyan darabot rendez, amivel kiderítheti az igazságot és leleplezheti a zsarnokságot, és a *Tartuffe*-ben is van, de egy másik fajta színjátszás.”³

A próbák 1994. január 20. után kezdődtek, és alig hat hét alatt jött létre az előadás.⁴

¹ A rendezőszakon a megszabott öt helyre negyvennyolc jelentkezőből négyet vett fel Tompa Gábor osztályvezető tanár: Barabás Olgát, Bocskárdi Lászlót, Kövesdy Istvánt és Ruzs Mónikát.

² Sajnár György és Sólyom Katalin nem az évfolyammal fejezte be tanulmányait.

³ A *Tartuffe-fel kezdődött*. Kerekasztal-beszélgetés a Kolozsvári Állami Magyar Színházban a 9. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál keretében. Saját hangfelvétel. 2024. nov. 17.

⁴ Az erdélyi színházak legtöbb előadásáról nem könnyű elemzést készíteni, mert az in-

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A rendező Vas István klasszikussá vált fordítását használta. A szöveg túlnyomó részben elhangzott, de Tompa a hosszabb monológokat és a terjedősebb párbeszédet némileg tömörítette. Számos helyen változtatt a szórenden, sorokat cserélt fel, sőt új szavakat toldott a szövegbe, ám megtartotta a textus verstani lüktetését.

„Három momentum ösztökélt a *Tartuffe* színrevitelére – foglalta össze rendezői elképzelését Tompa Gábor. – Egyrészt annak az embernek (esetünkben Orgonnak) a drámája, aki minden áron meg akar felelni egy megváltozott helyzetnek, azaz minden rendszernek, s ezért olyan magatartásformákat ölt föl, amelyek nem a meggyőződéséből fakadnak, s ez lesz a végzete is, mert ennek csak a feltétlen lojalitás lehet a következménye. Mindig is izgatott a darab fináléjának a rejtélye is; szerintem zseniális: Molière voltaképp befejezi a művét azzal, hogy bemutatja azt a mindennek fölött lebegő mechanizmust, amely hagyja magasba kapaszkodni az embereket, aztán a legmagasabb pontról ejti őket. Ez *Tartuffe* drámája is. Megpróbáltam ezt fölerősíteni azzal, hogy nyomatékosítottam szolgája, Lőrinc szerepét, aki egy darabig minden-

tézményekben különböző okokból meglehetősen hiányos a produkciók dokumentálása, de a korabeli hírlapok archiválása is. Ez a probléma különösen élesen vetődik fel a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem jogelődjeivel, illetve Stúdiószínházával kapcsolatban, amely a kettős funkciója (oktatási intézmény és színház) miatt még bizonytalanabban viszonyult e feladathoz. Így a vizsgált *Tartuffe*-előadásról szinte csak magyarországi dokumentumokból tudtam tájékozódni.

ben követi, majd a végén elárulja urát. Végül a harmadik, s talán legfontosabb motívum a színház mint létforma megjelenítése. Az a sajátos tükörrendszer, ami a darabban föllelhető, a *Tartuffe*-öt némiképp a *Hamlet*tel rokonítja. A teatrum mundi gondolata itt a szerepjátások bonyolult rendszerében testesül meg. Szerepet játszik Tartuffe, bizonyos értelemben Orgon is, Dorine pedig egyenesen a bohócságot vállalja ahhoz, hogy a fiatalok szemét felnyissa, az eseményeket mozgásba hozza, hogy Cléante-ot meggyőzze Orgon elvakultságáról és a többi. Rögtönzött szerepjátásával valósággal mozgatórugója a cselekménynek. Elmira kezében pedig a szerepjátás leleplező eszközzé válik: mondhatni színház a színházban jelenetnek számít a híres asztaljelenet, aminek a révén sikerül *Tartuffe*-öt leleplezni. A darab e tekintetben is rokonítható a *Hamlet*tel, ahol szintén a színjátás a leleplezés fő eszköze.”⁵

A rendezés

A próbák első időszakában főleg a textussal foglalkoztak: hosszas értelmező és szövegelemző munka folyt. A színre állítás kulcsmozzanatainak Lőrinc és a Lojális úr szerepfelfogása és a befejezés tekinthető. Erről így szólt Tompa Gábor:

„Lőrinc nincs benne a darabban, csak *Tartuffe* szól neki, hogy »elteheted ezt a szőrcsuhát.«⁶ Nálunk *Tartuffe* meg

⁵ TOMPA Gábor, *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*, összeállította ZSIGMOND Andrea (Csíkszereda: Bookart, 2010), 131–132.

⁶ MOLIÈRE, *Tartuffe*, ford. VAS István in MOLIÈRE *Összes színművek I.*, ford. VAS István et alii.

lett kettőzve Lőrinc által. Ugyanúgy néznek ki. A darab végén, a Lojális úr és a Rendőrhadnagy megjelenése után kiderül, hogy Orgonnak – aki barátja szamizdat jellegű irományát őrizte – megbocsát a király. Én viszont azt gondoltam, hogy valaki elárulja a királynak Tartuffe-öt is, s ez a leghűségesebb barátja, szolgája, Lőrinc, aki a végén kikapja Tartuffe kezéből azt a végzést, ami a kilakoltatásról intézkedik. Így lehet ő egy új Tartuffe, aki biztos, hogy a király embere, s amit maga Tartuffe sem tudott. Ezt a felállást a nyolcvanas években megszokhattuk. Másfelől a Lojális úr nélkül nincs *Tartuffe*. Bejön, mint a király embere vagy belügyminisztere, bejön hat erős, kortárs jelmezben lévő emberrel. Ezek a verőlegények szétszedik Orgon lakását, majd agyonverik Tartuffe-öt, a halott testet felakasztják fejjel lefelé. Amikor már Tartuffe ott lóg, a család elkezd imádkozni, s kívánják, hogy jó útra térjen és jó ember legyen, de ő már halott. A képmutató meghal, de a képmutatás tovább él. Összeadják a két szerelmest – kvázi happy end –, és ekkor jön be a televíziós kép, Brian Adams dala, aminek az a szövege, hogy »bocsáss meg, nem tudlak nem szeretni«, és a szereplők döbbenetn nézik ezt az új, mai Tartuffe-öt.”⁷

A dráma szerint Tartuffe csak a harmadik felvonásban lép színre, Tompánál az álszent hangos imádkozása indítja az előadást: a Pater noster hallatszik, mielőtt kivilágosodik

737–837. (Budapest: Magyar Helikon, 1965). 785. Az idézetek ebből a kiadásból valók.

⁷ A *Tartuffe-fel kezdődött*. Kerekasztal-beszélgetés a Kolozsvári Állami Magyar Színházban a 9. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál keretében 2024. november 17-én.

a színpad. Megjelenéséig Tartuffe még kétszer zsolozsmázza a Miatyánkot, ezek a megszólalásai Pernelle-né, illetve Orgon szövegének témaváltását készítik elő. Éles kontrasztban van az asztal körül ülők és Pernelle asszony viselkedése: míg az előbbieket jókedvűen falatoznak és nem veszik komolyan az öregasszony szidalmait, addig Orgon karót nyelt anyja fel-le rohangálva mondja a magáét. Jobb oldalt fenn szótlanul várakozik Flipote, megrakodva különböző méretű tükörökkel és képkeretekkel.

Hatásos epizód Orgon megérkezése. Az ajtólabirintuson keresztül verekedik át magát, vállal egy jókora keresztet. Leteszi a középső lépcső aljánál. Dorine leveszi róla a köpenyét. Orgon egy aranyozott szobor helyére állítja fel a keresztet. Csak ezután ül asztalhoz. Leveszi kalapját és parókáját. Mohón falni kezdi a csirkecombot, a banánt és kortyolja kupájából a bort, miközben érdeklődik a ház népe, s kíváltképp Tartuffe hogyléte felől.

Tompa egyrészt minden dialógust nagyon pontosan értelmezve mondat el, másrészt számos ponton játékkal (ahogy Harag György mondta: *jeu*-vel) dúsítja a szituációkat. Amikor például Mariane kétségbeesik amiatt, hogy apja nem a szerelméhez, Valère-hez akarja adni, hanem Tartuffe feleségének szánja, e helyzetből az öngyilkosságot látja megoldásnak. Erre felháborodva reagál Dorine. Mivel érvei nem hatnak a lányra, dühében letérdel, s a kezében lévő damaszt szalvétával kezdi tisztítani a padlót. Egy idő múlva Mariane is mellé térdel, átveszi bizalmasától a szalvétát, s ő folytatja a munkát mindaddig, míg Dorine meg nem enyhül.⁸

⁸ Tompa Gáborra nagy hatással volt Harag György, aki 1978-ban Szabadkán rendezte meg a *Tartuffe*-öt. Nála Dorine és Mariane kettőse hasonló módon zajlott, mint Tompánál: „Amikor a lány öngyilkossággal fenyegetőzik, Dorine némán súrolni kezdi a padlót, majd dühében a lányhoz vágja a fel-

A harmadik felvonás elején Tartuffe nem egyedül jön be, hanem Lőrincsel. Egyszerre lépnek, azonos a tartásuk. Ekkor még csupán a megkettőződésük exponálására van mód, hiszen Lőrincet gazdája-társa visszaküldi a szobájába. Ám később, amikor Elmira magához hívja Tartuffe-öt, szintén ketten jelennek meg. Kimérten jönnek le a lépcsőn, megállnak, s amikor Elmira bejelenti, hogy „nagy titkokat kell meghallania”, közelebb lépnek s fejüket balra billentve, kezüket bal fülükhöz emelve állnak meg. Miután Elmira nyomatékosítja, hogy csak Tartuffe-fel van dolga, Lőrinc csak többszöri unszolásra hajlandó távozni, de az ajtó-labirintusban még megáll hallgatózni.

Rendezőileg a harmadik felvonás végén mutatkozik meg Orgon és Tartuffe kapcsolatának lényege. Orgon nem hisz a fiának, Damisnak, s miközben mindennek lehordja, Tartuffe a képmutatás megnyilvánulásainak gazdag tárházát mutatja be. Önmagát ostorozza, vezeklésül a kereszt elé térdel, de közben lesi, mi a tettének hatása. És e hatás fokozására úgy tesz, mintha a rózsafüzérével felakasztaná magát, eközben hanyatt esik, Orgon emeli fel, kendőjével Tartuffe homlokát törölgeti. Újabb alakítás: Tartuffe olvasójával mint korbáccsal a hátát ütlegeli, s közben kergeti Damist, akit apja kitilt a házból. S miközben Orgon a fiát hajszolja odakint, Tartuffe az asztalon lévő lekvárból a két tenyerére ken egy keveset, és keresztet formálva feláll az asztalra. Megszólalnak Bach *D-moll Toccata és fugájának* bevezető ak-

mosó rongyot. Az meglepetésében szintén térdre rogy, és Dorine-nel együtt, vele egy ritmusban maga is dolgozni kezd. Mire végeznek a munkával, mindketten lenyugszanak, és megágyazódik a szituáció ahhoz, hogy a kelepcéből kiszabadulás tervét kidolgozzák”. Nánay István: „A Tartuffe színeváltozásai”, hozzáférés: 2024.05.10,

<https://dossziak.szinhas.net/g/nanay-istvan-a-tartuffe-szinevaltozasai>

kordjai. Orgon térdre borul a stigmákat felmutató „szent” előtt, s amikor az fájdalmasan kinyögi, hogy „Szívem úgy elszorul, / Hogy bele is halok”, leemeli Tartuffe-öt, s mint egy gyereket hordozza körbe, keresve egy jó helyet, ahol társa megnyugodhat. Tartuffe tovább élezi a szituációt, amikor arról beszél, hogy elmegy, mert nem akarja szítani a család és a közte lévő feszültséget. Ekkor ismét letérdel eléje Orgon, és így közli vele: „Ön lesz az örökösöm, de az egyedüli”. S a kérdésre, hogy ajánlatát elfogadja-e, Tartuffe kezét a füléhez emelve, s az eget kémlelve jelenti ki: „Isten akarata – ez az, amit kívánok.” Belekezd a Miatyánkba és a kereszt elé térdel. Orgon vele szemben, neki háttal szintén letérdel, imádkoznak. Kis idő múlva Tartuffe feláll, megfordul és két kezével szarvat mutat Orgonnak.

A *Tartuffe*-előadások csúcstelentének szó-kás tekinteni a leleplezés-epizódot. Miután Elmira elbújtatja férjét az asztal alatt, fogadja Tartuffe-öt, aki kissé bizalmatlan a korábbi kínosan végződő találkozásuk után, de az asszony közeledése őszintének tűnik. Amikor Tartuffe megbizonyosodni szeretne Elmira cselből feltárt érzelmeinek valóságáról, egyre vadabban ostromolja a nőt, aki az asztal körül rohángálva menekül előle. Közben ökleivel az asztalt veri figyelmeztetve Orgont, aki azonban nem reagál. Tartuffe ugyanolyan ritmusban veri az asztalt. Tartuffe elkapja az asszonyt és felfekteti az asztalra. Letolja nadrágját és nekifutásból felugrik az asztalon fekvő Elmírára. Az asszony kérésére kirohan a középső ajtón, hogy körülnézzen, nem leskelődik-e valaki. Ezalatt mászik ki az asztal mögül Orgon. Miközben elképedésének ad hangot, az asztal mögött lévő egyetlen széket magával víve leül Elmira fejénél. Tartuffe visszatérve se nem lát, se nem hall, és ugyanúgy, mint előbb, felugrik Elmírára, de szembetalálja magát az ott ülő Orgonnal. Hosszú kitarított pillanat. S mialatt Orgon ismét elképedésének ad hangot, Elmira kibújik Tartuffe-alól, aki csak ezután

szólal meg: „Hogyan? Hát elhiszi...?” S inentől ő uralja a szituációt. Felhúzza nadrágját és győztesen távozik. A középső ajtóknál már várja Lőrinc, és rövid sustorgás után kétfelé indulnak el. Amikor visszatérnek, Lőrinc kezében ott van az ominózus ládika, ami terhelő bizonyíték lehet Orgon ellen. Kettesben távoznak.

Mint ahogy az utolsó felvonásban is kettesben térnek vissza a Rendőrhadnaggal egyetemben. Tartuffe fölényes és magabiztos. Társa a háttérbe húzódik. Tompa Gábor a színre állítás e kulcsmozzanatát így foglalta össze:

„A darab végén, a Lojális úr és a Rendőrhadnagy megjelenése után kiderül, hogy Orgonnak – aki barátja szamizdat jellegű irományát őrizte – megbocsát a király. Én viszont azt gondoltam, hogy valaki elárulja a királynak Tartuffe-öt is, s ez a leghűségesebb barátja, szolgálja, Lőrinc, aki a végén kikapja Tartuffe kezéből azt a végzést, ami a kilakoltatásról intézkedik. Így lehet ő egy új Tartuffe, aki biztos, hogy a király embere, s amit maga Tartuffe sem tudott. Ezt a felállást a nyolcvanas években megszokhattuk. Másfelől a Lojális úr nélkül nincs *Tartuffe*. Bejön, mint a király embere vagy belügyminisztere, bejön hat erős, kortárs jelmezben lévő emberrel. Ezek a verőlegények szétzedik Orgon lakását, majd agyonverik Tartuffe-öt, a halott testet felakasztják fejjel lefelé. Amikor már Tartuffe ott lóg, a család elkezd imádkozni, s kívánják, hogy jó útra térjen és jó ember legyen, de ő már halott. A képmutató meghal, de a képmutatás tovább él. Összeadják a két szerelmest – kvázi happy end –, és ekkor jön be a televíziós kép, Brian Adams dala, aminek az a szövege, hogy »bocsáss meg, nem tudlak nem szeretni«, és a szereplők dőb-

benten nézik ezt az új, mai Tartuffe-öt.”⁹

Színészi játék

Tompa Gábor ügyelt arra, hogy mindenki megmutathassa színészi felkészültségét. Molière-nél a szereplők korához nem feltétlenül kell szigorúan igazodnia a játszóknak életkorának. Ez megkönnyítette a nagyjából egykorú (23–26 év közötti) hallgatók esetében a szereplőválasztást, de Orgont a harmincéves Bogdán Zsolt, míg a nála két, illetve három évvel fiatalabb Csutak Réka és Fülöp Erzsébet pedig Dorine-t és Pernelle-nét alakította.

Mint ahogy a múlt század hatvanas éveitől kezdve egyre többen, Tompa is úgy olvasta Molière művét, hogy annak középponti alakja nem a címszereplő, hanem Orgon, hiszen neki van igazi drámája, az ő jellemváltozását lehet végigkísérni. Bogdán Zsolt alakítása ezt a felfogást maximálisan visszaigazolta. Már a megérkezése is sok mindent elárul Orgonról, de igazából az étkezése közben mutatkozik be. Az iránt érdeklődik Dorine-nál, hogy mi történt odahaza, míg ő távol volt, de ténylegesen nem a feleségének és gyerekeinek hogyléte érdekli, hanem Tartuffe-é. Az, ahogy Bogdán négyszer rákérdez Tartuffe-re, abban benne van a kíváncsiság, az aggodás, a ragaszkodás és az imádat. (1. KÉP)

Orgonnak a családban betöltött szerepéről a lányával való jelenetben tesz tanúbizonyságot, amikor Mariane-t rá akarja venni, hogy Tartuffe-höz menjen nőül. Bogdán alakításában Orgon hisztérikus házizsarnokként mutatkozik meg, akinek nincsenek elfogadható érvei, így akaratát végül ütlegekkel próbálja nyomatékosítani. Akárcsak a fiával, Damisszal is, amikor elűzi a háztól. Feleségéhez való érzelmi viszonyáról alig tudunk meg valamit, hiszen közös jelenetük csak

⁹ A *Tartuffe-fel* kezdődött...

Tartuffe leleplezésekor van, ahol Orgon, ha vonakodva is, de teljesíti Elmira akaratát. Az utolsó felvonásban Orgon már-már tragikus hőssé válna, hiszen a király elmarasztaló ítélete vár rá, de a dolgok jóra fordultával a családjával szemben megbocsátóvá, a hatalomhoz pedig lojalissá válik. Bogdán Zsolt ezt az ívet minden részletében pontosan rajzolta fel. Ritmus- és hangsúlyváltásai színészi érettségről tanúskodnak. A férfi Tartuffe-höz való kapcsolata a legkidolgozottabb. Bogdán csaknem babusgatja Szikszai Rémusz álszentjét. Kendőjével letörölgeti homlokáról az izzadságcseppeket, ölébe veszi (a beállítás a klasszikus Piéta-képeket idézi), letérdel eléje, imádja. Éppen ezért éles pillanatot az, amikor az asztal jelenetnél a két férfi szembe találja magát.

Szikszai Rémusz nem elvetemült Tartuffe-öt játszik. Az ő figurája nagy játékos. Élvezi a szituációkat, amelyekbe belesodródik vagy amiket előidéz. Még akkor is, ha szorult helyzetbe kerül Damis lerohanásakor. A színész arcjátéka és nevetős-kópés szeme mindig megmutatja, hogy mikor hazudik, mikor alakoskodik, mikor mond igazat (például Elmirának elmondott vallomásakor). Alakításában olyan szélsőséges eszközökkel is él, mint az édes gyökér említésekor felágaskodó „botjának” érzékeltetése vagy a beintés egyezményes jelének használata. A társát, Lőrincet alakító Bandi András Zsolt nem könnyed játékos, mosolya sem nevetés, inkább vicсор. (2. KÉP) Kettejük közül ő az igazán veszélyes, ha másért nem, hát azért, mert nem ismeri a humort.

Az események menetébe legtöbbször Dorine avatkozik bele. (3. KÉP) Ezt a *comédie d'arté*ből is ismerős figurát a leggyakrabban tenyeres-talpas szolgálónak játszatják, Csutak Réka nem ilyen alkat. (Tompa budapesti rendezésében sem a rutinmegoldáshoz nyúlt, amikor Nagy-Kálózy Eszterre osztotta Dorine szerepét.) Csak a mélyen dekoltált ruhája fölött viselt fehér kötény jelzi a kijelölt helyét a családi hierarchiában, ám valójában Dorine a

domináns figura az Orgon-házban. Ő az, akivel Orgon sem bír el. Az előadás egyik legfrappánsabb, bohóctréfába illő jelenete az, amelyben Orgon rá akarja venni lányát a Tartuffe-fel való házasságra, de Dorine állandóan közbe beszél, emiatt Orgonnak kétfelé kell „harcolnia”. (4. KÉP) Csutak Réka kezében egy fehér szalvéta számos funkciót betölt. Amikor Tartuffe felszólítja a komornát, hogy keblét fedje be, e szalvétából csinál magának mellcsokrot. Ugyanez a szalvéta később konyharuhává válik, majd „a »Tartuffe« nevét viccesen »fel-felcsukló« Dorine úgy használja, mint egy jegykendőt, miközben igyekszik felrázni a kétségbeesett Marianet, hogy álljon ki magáért”.¹⁰ Csutak Réka elegánsan cserfes, szókimondó és öntudatos Dorine-t ad.

Pernelle asszony Fülöp Erzsébet alakításában egyenes derekú, állat felvető, gyorsbeszédű asszony. Az első felvonásban állandó mozgásban van, az utolsó felvonásban épp ellenkezőleg: mint akit fejbe kólintottak, letargikusan ül, miután szembesült Tartuffe valódi énjével. Elmira: Gajzágó Zsuzsa. Viruló szépasszony, akiért a mostoha fia, Damis éppen úgy odavan, mint Tartuffe. (5. KÉP) A képmutató szerelmi vallomása nem hagyja hidegen, de Damis „leleplező” kirohanásakor nem jön létre az utóbbi idők rendezői értelmezésében gyakran megjelenő szerelmi háromszög-szituáció. Tompa Gábor nem pszichologizál, azaz nem tárja fel (valójában nincs is rá szituáció), hogy Elmira miért akarja felnyitni férje szemét, de azt az értelmezést is elveti, hogy Elmirának végül is nincs kedve ellenére Tartuffe lerohanó akciója. Gajzágó szépen megoldja a kettős játékot, Tartuffe és Orgon más-más célból és eszközökkel történő felcukkolását.

A fiatalokat játszó színészek alakítása többnyire halványabb, mint az eddig felsoroltaké, mert a szerző is megelégedett a tí-

¹⁰ DARVAY NAGY Adrienne, „Képletesen”, *Criticiai Lapok* 32. 5–6. sz. (2024): 28.

pusok felrajzolásával. Tompánál azonban ezek a figurák is árnyaltabbak. Mátyás Zsolt Imre lázadó fiatalembernek mutatja Damist, akinek nem közömbös a mostohaanyja. Tartuffe elleni kirohanásai egyszerre szólnak a „rivális”, az apakép elrablója és a családi élet megnyomorítója ellen. A szerelmeseket Tordai Tekla és Csiszér Lajos játszotta. Mariane-nak van nagyobb lehetősége, hogy alakját kibontsa, és ezzel a lehetőséggel Tordai Tekla él is. Engedelmes jó lánygyermek apjának, de tud nemet is mondani, amikor Orgon előadja kiházasítási tervét. Ellenkezése azonban nem tud tetteiben megmutatkozni. Csiszér Lajos Valérja egy „barokk fiúbabára emlékeztető vőlegény” – jellemzi a színész figuráját Darvai Nagy Adrienne. A szerelmesek veszekedése az előadás egyik nagy jelenete. Mariane Valértől várja, hogy megmondja, mitévők legyenek, de az csak durcaskodik. A fiú otthagyná kedvesét, el is indul, de Mariane egy szavára visszafordul, lesi az alkalmat, hogy maradhasson, s ezt eljátsszák többször, mindaddig, míg Dorine közbe nem avatkozik. Kibékülésüket közös banánevéssel pecsételik meg. (6. KÉP)

Kardos M. Róbert játssza Cléante-ot, hibátlanul teljesítve a rezonőr-szerep elvárásait. Ugyanakkor megvillantja a figura emberiférfi voltát is, amikor Dorine-nal incselkedik, sőt még a fenekére is csap, amit Csutak Réka Dorine-ja pajzánul visszautasít. Balázs Attilának „csak” a Lojális úr terjedelemre kis szerepe jutott, ugyanis a *Tartuffe*-próbák idején ő Bukarestben Frunzánál *A nagy szatirikon* egyik főszerepét játszotta románul. Balázs alakításában a Lojális úr hivatásának megfelebezhetetlen képviselője, szinte művésze. A Rendőrhadnagyot eredetileg az évfolyam hallgatója, Sajná György játszotta, akitől a szerepet a másodéves Sebestyén Aba vette át (a tévéfelvételen is ő látható).

Színházi látvány és hangzás

Dobre-Kóthay Judit kétszintes díszletet tervezett. A színpad síkja Orgon házának középponti helyiségét jelzi, amit körbevesz egy pár lépcsővel megemelt szint. Erről nyílik jobbra és balra egy-egy ajtó a ház belsejébe, és középen az ajtó-labirintus a külvilágra. (Az ajtókat fakeretek jelzik, amelyekre áttetsző papírt feszítettek.) Az emelvények mentén kétoldalt ülőalkalmatosságok. Fenn, jobboldalt egy aranyozott szobor látható. A tér közepén áll a dramaturgiai funkciójú ebédlőasztal. A darabbeli első felvonásban ezt ülökörbe a szereplők, és jókedvűen falatoznak, miközben Pernelle-né a felső szinten jár felalá, és szidja őket, amiért nem tisztelik Tartuffe-öt. Mielőtt megérkezik a Joviális úr, a szereplők együttesen jobboldalra elviszik az asztalt, helyet adva a befejezés szertartásának.

A jelmezek a barokk kort idézik. Kivéve Tartuffe-öt és Lőrincet. Ők fekete, reverendaforma köpenyt hordanak, fejük kopasz. Tartuffe nyakában térdig érő, nagy golyóból álló rózsafüzér lóg. Az utolsó felvonásban, amikor a Rendőrhadnaggal visszatérnek Orgon házába, Tartuffe-ön aranyszínű köpeny van. A férfiak (Damist, aki hajadonfőtt van, valamint Tartuffe-öt és Lőrincet kivéve) parókát hordanak. A szereplőket jól jellemzi a fejfedőjük, a férfiak kalapja, Dorine fehér fityulája, Mariane hajhálója, Pernelle-né lila, hosszú fekete szalagos kalapkája és Elmira csipke kendője. Cléante maszkja Molière ismert arcképére hasonlít.

A jelenetváltások alatt és a királyi felmentés epizódjában barokk zene szól. Ám az előadás a befejezéskor kilép a barokk közegből, s egy kivetítőn megjelenik Bryan Adams klippje. *Please Forgive Me* (Kérlek, bocsáss meg), szól a dal, kitágítva a darab és az előadás értelmezési keretét.

Az előadás hatástörténete

A bemutatót követően az évfolyamról hét hallgatót, Bogdán Zsoltot, Csutak Rékát, Fülöp Erzsébetet, Gajzágó Zsuzsát, Kardos M. Róbertet, Szikszai Rémuszt és Tordai Teklát szerződtette le Tompa Gábor a Kolozsvári Állami Színház társulatához. Négyen, Balázs Attila, Bandi András Zsolt, Csiszér Lajos, Mátyás Zsolt a temesvári Csiky Gergely Színház tagjai lettek. (Fodor Piroska nem vett részt a *Tartuffe*-ben, mert egyrészt nincs a darabban még egy női szerep, másrészt, ő már elköteleződött a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház magyar tagozatához.) Ez a tizenegy színész nemcsak akkor kapott megkülönböztetett figyelmet, amikor az első nagylétszámú osztály tagjaiként már a tanulmányaik során kitűntek közös és egyéni teljesítményükkel, hanem a későbbi évtizedekben is, hiszen végzésük után igen hamar az erdélyi színház derékhadának kiemelkedő képviselőivé váltak.¹¹

¹¹ Az, hogy Temesváron konszolidálódott a magyar nyelvű színház és pár év alatt komoly eredményeket felmutató színházi műhely lett a Csiky Gergely Állami Magyar Színház, az nemcsak a fiatal igazgató, Demeter András érdeme, hanem annak a négy frissen végzett színészé is, akikre támaszkodva lehetett újabb és újabb istenkísértő vállalkozásokba fogni. És nem kisebb jelentőségű az a folyamatosság sem, amit a Jászai-díjas Balázs Attila igazgatóvá választásával megteremtődött. Az évek során Csiszér Lajos elhagyta a pályát és ügyvéd lett, Mátyás Zsolt a színészi munkája mellett egyetemi és kulturális menedzseri feladatokat is ellát, Bandi András Zsolt pedig nemcsak Temesváron, hanem az országban máshol, huzamosan Kolozsváron is dolgozott és dolgozik. A hazai és a nemzetközi színházi életben rangos helyet elfoglaló kolozsvári színházhoz szerződötteknek is sok lehetőségük volt pályájuk kiteljesítéséhez, ám a hét szí-

A *Tartuffe*-öt nemcsak az Akadémia Stúdiójában játszották, hanem bemutatták a kolozsvári és a temesvári színházban is, sőt a következő szezonban Kolozsvárott a produkció a meghirdetett műsor része lett. A vizsgaelőadás több fesztiválon is részt vett, így például Szebenben a Fiala Hivatásos Színházak Nemzetközi Fesztiválján és a Kisvárdai Határon túli Magyar Színházak Fesztiválján. Itt a versenyen kívül játszott *Tartuffe*-ből Horváth Z. Gergely többkamerás felvételt készített a Duna Televízió részére.¹² „1995 áprilisában pedig a Bukaresti Nemzeti Szín-

nész közül többen is voltak, akik rövidebb-hosszabb idő után végleg vagy átmenetileg elhagyták a társulatot. Kardos M. Róbert 2002-ben hazatért Nagyváradra, és ott erősítette az együttest, de 2023-tól ismét Kolozsvárra köteleződött el. B. Fülöp Erzsébet az 1998–1999-es szezonban szerződött át Marosvásárhelyre, ahol színészként máig a társulat egyik erőssége, emellett kiteljesedett a tudományos és pedagógiai pályája is. Megszerezte a DLA tudományos fokozatot, tanítani kezdett vásárhelyi Művészeti Egyetemen és a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetemen, és 2017-től ő a vásárhelyi egyetem Doktori Iskolájának a vezetője. Szikszai Rémusz 1997-ben Magyarországra költözött, és a Bárka Színház tagja lett, majd 2006-tól szabadúszó színészként és rendezőként arat sikereket. Nevéhez fűződik a Vádli Alkalmi Színházi Társulás megalapítása. Gajzágó Zsuzsa húsz éve már nem Kolozsváron, hanem Sepsiszentgyörgyön együttesének vezető színésznője. És bekövetkezett az első szomorú esemény: az osztályból elsőként ötvenhárom éves korában elhunyt Tordai Tekla. A Bogdán Zsolt – Csutak Réka házaspár maradt mind a mai napig hű a kolozsvári társulathoz.

¹² A felvételre 1994 június 5-én került sor, s az 1992-ben indult Duna Televízió első színházi közvetítéseként 1995 augusztusában adták le.

házban rendezett UNITER Gálán a *Tom Paine* és a *Tartuffe* együtt nyerte el a színiakadémia legjobbjaitól kiérdemelt oklevelet.¹³

Tompa Gábor 1996-ban a budapesti Művész Színházban ismét színpadra állította a *Tartuffe*-öt. Ez a produkció külsőségeiben megegyezett a marosvásárhelyivel.¹⁴ A tervező ezúttal is Dobre-Kóthay Judit volt, aki itt is kétszintes teret alakított ki, de a felső szintnek csak a középső, az üveg/plexi ajtók labirintusának szakasza vált hangsúlyossá. A pesti előadásból kimaradt Orgon hazatérésekor a kereszt becipelése, és az ebből következő további játékörök is elmaradtak. De a vásárhelyi színi megoldások többsége (például *Tartuffe* asztali keresztre feszített ségi póza, Orgon és *Tartuffe* „piétája”, *Elmira* és *Tartuffe* asztali jelenete stb.) átültetődött a fővárosi produkcióba is. A vásárhelyi együttes egységes játékmódján belül minden színész egyként jelentőssé tudott válni, az alakítások nem váltak el fő- és mellékszerepekké. Ez az egység a Thália előadásában nem született meg. Eperjes Károly (*Tartuffe*), Bánsági Ildikó (*Elmira*), Keresztes Sándor (*Lőrinc*) és Blaskó Péter (*Orgon*) értő megvalósítói voltak a rendezői elképzeléseknek. Ők

¹³ <https://www.uniter.ro/programe/gala-premiilor-uniter/editii/editia-a-iii-a/>

¹⁴ A szereplők: Csernus Mariann (*Pernelléné*), Blaskó Péter (*Orgon*), Bánsági Ildikó (*Elmira*), Lux Ádám (*Damis*), Tóth Augusztina (*Mariane*), Mertz Tibor (*Valér*), Bregyán Péter (*Cléante*), Nagy-Kálózy Eszter (*Dorine*), Hunyadkürti István (*Lojális úr*), Nagy Gábor (*Rendőrhadnagy*), Teszáry László (*Flipote*), Pernellné szolgája), Keresztes Sándor (*Lőrinc*, *Tartuffe* szolgája). Az előadás többek között a Piatra Neamț-en rendezett fesztiválon is részt vett, ahol Eperjes Károly elnyerte a legjobb alakítás díját, s az egész előadást is nagy elismeréssel fogadta a román szakmai közönség.

merték és tudták vállalni a túlzó, a realista színjátszástól elütő, *commedia dell'arte*-típusú játékmódot (például ahogy a IV. felvonásban Bánsági torokmélyről indított és fejhangig terjedő skálán végigmodulált dallamsorral reagált *Tartuffe* akcióira, s közben beszédes játékot űzött a legyezőjével). Természetesen ez a rendezés is a Bryan Adams-klippel zárult.

Szikszi Rémusz, a vásárhelyi előadás címszereplője 2015-ben szintén megrendezte Molière művét a tatabányai Jászai Mari Színházban. Őt is, akárcsak Tompa Gábort, elsősorban *Orgon* és annak sorsa érdekelt. A tatabányai díszlet nem realista miliót jelez, a színpadot elfelező üvegfal közepén egy jókora akvárium látható, benne egyetlen méretes aranyhal úszkál. Ahogy Tompánál *Tartuffe* hangos imája exponálja a sokáig meg sem jelenő figurát, Sziksziainál *Tartuffe*, mint egy ragadozó hal a színpad közepén lévő nagy akváriumon keresztül lesi, mi történik a családban. Sziksziainál is hatalmas keréttel a vállán érkezik meg *Orgon*, amit később *Tartuffe*-fel közösen erősítenek fel a falra a családi képek és ereklyék helyére. Nála is kiemelt fontosságot kap *Lőrinc*, aki folytatója lesz a *tartuffe*-ségnek. Tatabányán Parti Nagy Lajos fordítását-átíratát használták, s bár ő elhagyta az ötödik felvonást, Szikszi ragaszkodott a záró képhez. Ebben azonban *Tartuffe* nem nyeri el méltó büntetését, de *Orgon* és családja sem lélegezhet fel az átéltségek után. A Rendőrhadnagy közepre parancsolja *Orgont* és *Tartuffe*-öt, akiknek térden állva kell parórozniuk a közeg parancsainak, aki a dorgálást követően megbékélésre szólítja fel a feleket. Ha eleinte tartózkodóan is, de általános összeborulás következik, amivel egyedül *Valér* nem tud megbékélni és viharosan távozik.

Az előadás adatai

Cím: Tartuffe. *A bemutató dátuma:* 1994. február 27.; *A bemutató helyszíne:* Szentgyörgyi István Intézet, Stúdió Színház. *Rendező:* Tompa Gábor. *Szerző:* Molière. *Fordító:* Vas István. *Díszlet- és jelmeztervező:* Dobre-Kóthay Judit; *Színészek:* Fülöp Erzsébet (Pernelle asszony), Bogdán Zsolt (Orgon), Gajzágó Zsuzsa (Elmira), Mátyás Zsolt Imre (Damis), Tordai Tünde Tekla (Mariane), Csiszér Lajos Péter (Valér), Kardos Máriusz Róbert (Cléante), Szikszai Rémusz (Tartuffe), Bandi András Zsolt (Lőrinc, Tartuffe szolgája), Csutak Réka (Dorine), Balázs Attila (Lojális úr), Sajnár György/Sebestyén Aba II. évf. (Rendőrhadnagy), Dunkler Róbert III. évf. (Flipote).

Bibliográfia

- DARVAY NAGY Adrienne. „Képletesen”. *Critical Lapok*, 32. 5–6. sz. (2024): 28.
- MOLIÈRE. *Összes színművei I-II.* Fordította VAS István et alii.. Budapest: Magyar Helikon, 1965–1966.
- NÁNAY István. „A Tartuffe színeváltozásai”, <https://dosszieszinhaz.net/g/nanay-istvan-a-tartuffe-szinevaltozasai>, hozzáférés: 2024.05.10.
- TOMPA Gábor. *Címke-függöny. Tompa Gábor színházi magánszótára*, összeállította ZSIGMOND Andrea. Csíkszereda: Bookart, 2010.
- A Tartuffe-fel kezdődött. Kerekasztal-beszélgetés a Kolozsvári Állami Magyar Színházban a 9. Interferenciák Nemzetközi Színházi Fesztivál keretében 2024. november 17-én.



1. KÉP

Bogdán Zsolt (Orgon). Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.



2. KÉP

Szikszai Rémusz (Tartuffe), Bandi András Zsolt (Lőrinc).
Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.



3. KÉP

Csutak Réka (Dorine). Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.



4. KÉP

Tordai Tekla (Mariane), Bogdán Zsolt (Orgon), Csutak Réka (Dorine).
Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.



5. KÉP

Szikszai Rémusz (Tartuffe), Gajzágó Zsuzsa (Elmira).
Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.



6. KÉP

Tordai Tekla (Mariane), Csiszér Lajos (Valér).
Forrás: Képernyőmentés az előadás videófelvételéből.

Szabó Máté: *Az arab éjszaka, 2004*

BALÁSI ANDRÁS

Az előadás színházkulturális kontextusa

Az 1989-es politikai változás után Kelet-Európában a kulturális élet kiemelten nehéz helyzetbe sodródott; ez nem kerülte el a marosvásárhelyi előadóművészeti intézményeket sem. Az okok és következmények szerteágazók, a folyamat lényege azonban kétségtelenül a közönség egyfajta elkedvetlenedése. A nézőszám folyamatos csökkenése jellemzi ebben az időszakban a kissé másabb státussal rendelkező, mert felsőoktatási keretben működő Stúdió Színház is.¹ A Stúdiót egészen a kétezres évek elejéig nem érintette annyira ez a jelenség, azonban a nézőszám megcsappanása 2003-ban már érezhetővé kezdett válni.² Az akkori vezető-

¹ 1954-ben a Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetet Kolozsvárról Marosvásárhelyre helyezték át, ahol 1976-ig magyar tan nyelvű, majd ettől kezdve román és magyar tagozatos felsőoktatási intézményként működött. Az 1954–1962 közötti időszakban a végzős hallgatók vizsgaelőadásait a Székely Színháznak is otthont adó Kultúrpalotában mutatták be. Az Intézet saját gyakorlószínpadát, a korszerű színpadtechnikával, kiszolgáló műhelyekkel és eredetileg 200 férőhellyel rendelkező Stúdió Színház 1962 októberében avatták fel. Kovács György, Kőmíves Nagy Lajos és Gergely Géza tanárok rendezésében az első Stúdió-évad előadásait – összesen 105 estén – 19.846 néző látta. Az 1965-os év számít a Stúdió Színház „legnépszerűbb évének”: az előadásokat 23.550-an nézték meg.

² Jelen sorsok írója 2003 óta tanára az intézménynek. Mint pályázatokkal foglalkozó megbízott, illetve az akkori tanszakvezető,

séget kiemelten foglalkoztatta, hogyan lehet megtartani a nézőszámot olyan körülmények között, amikor a harmadik–negyedik játszási alkalomra már csupán félig telt meg a nézőtér, a legtöbb esetben pedig az ötödik után le is állították a produkciót. A színészi (rendezői, dramaturgi) pályakép lehetőségei ebben a kontextusban halványulni kezdtek, de anyagi jellegű vonzatuk s jelentősen csökkent; ezt tükrözik az azokban az években mélypontra jutó jelentkezési számok is.³ A kultúrát érintő súlyos gazdasági megszorítások lassan elérték a tanügyet is – részben ezzel magyarázható a személyzeti leépítések sorozata, többek között a hivatásos irodalmi titkár hiánya, s részben ennek tudható be az archívum hiányossága ebből az időszakból –, a helyzet nehézségét pedig csak fokozta a bolognai rendszer bevezetése a művészeti egyetemi képzésbe.⁴ E meglehetősen sötét kép tónusát sötétíti az a tény is, hogy a szerzői jogok törvényét egyre szigorúbban kezdték el érvényesíteni a jogvédő irodák az oktatási célokra szánt előadások esetében is, így olyan, potenciálisan közönségvonzó színdarabok játszását kellett lemondani, melyek garantálták volna a nézettséget: első-

Kovács Levente asszisztense részt vett a szervezési munkálatokban is.

³ 2004-ben rendező szakon 7 helyre 7-en jelentkeztek, színész szakon pedig 12 helyre 19-en.

⁴ Az akkori nevén Színházművészeti Egyetemen 2008-ban végez utoljára négyéves képzésben tanuló osztály, és ugyanabban az évben az első hároméves, BA típusú képzésben tanuló osztály. Az alapképzés 2022-től változik ismét négyévéssé, az első ilyen osztály 2026 júniusában végez.

sorban a musicaleket, a sikerdarabnak számító kortárs komédiákat. Az egyetem produkciós pályázatai szinte teljes egészében a magyarországi kultúratámogatási rendszertől függttek, amely ebben az időszakban folyamatos átalakulás alatt volt. A nagy közalapítványok (mint az Apáczai Közalapítvány, az Illyés Közalapítvány)⁵ megszüntetése után gyakorlatilag egyetlen pályáztató irányította a támogatásokat (a Szülőföld Alap), melynek forrásai beszűkültek; a Nemzeti Kulturális Alap célirányos pályázatait egyre nehezebben lehetett megvalósítani. Ebben a kontextusban született az a döntés, mely létrehozta az Akadémiai Műhelyt mint intézményen belüli (az első időszakban név nélkül működő) alkotói kutatóközpontot. Ennek lett első előadása *Az arab éjszaka*.

Az Akadémiai Műhely (meghatározása ekképp szerepel az Egyetem Chartájában is) kizárólag független, pályázati forrásokból hozhat létre előadásokat, a Stúdió Színház infrastruktúrájának felhasználásával. Az Akadémiai Műhely célja, hogy a végzős hallgatók vizsgaelőadásai mellett folyamatosan lehetőséget biztosítson az oktató színésztanároknak és a marosvásárhelyi színtársulatnál dolgozó művészek művészsínházi alkotótevékenységének, a kísérletezésnek. Az egyetem Akadémiai Műhely elnevezésű tudományos és művészeti alkotó csoportjának – melyet a romániai akkreditációs tanács hivatalosan elismert – folyamatos működése az egyetem finanszírozásának egyik fontos mutatója; az évadonként egy, független forrásból létrehozott előadás akkor nívóknak számított országos szinten is.⁶ Ugyanakkor az alkotó-

műhely a Marosvásárhelyen létező reális igény kielégítését is folyamatosan szolgálni kívánja, egyben munkalehetőséget teremt az egyetem szaktanárai és a helyi fiatal alkotók számára, csökkentve az elvándorlás, a haknizás és a pályaváltoztatás szándékát.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Az alkotócsapat keveset változtatott a szövegen; igaz, akkoriban a legújabbnak számító drámairodalom egyik „slágerdarabjáról” volt szó,⁷ melyből több előadás született Magyarországon is, sőt az Örkény Színház, a

eseményei) megvalósíthatatlanok lettek volna.

⁷ „Hogyan mérhető egy darab vagy egy szerző sikere? Nézőszámot tekintve nehezen, mivel a következőkben tárgyalandó darabok elenyészően kis százalékát mutatták be nagyszínpadon. Előadásszámok esetében sem kapunk magas adatokat. A nézettségi mutató a »rázós« téma vagy az újfajta, paradigmaváltó drámai nyelv miatt marad alacsony. A vidéki színházak esetében pedig ritka, hogy több évadot megél egy-egy előadás. A siker egyetlen fokmérője az, ha a színházi diskurzusba bekerül egy-egy dráma vagy szerző. Ha egy darabot több színház is repertoárra tűz, vagy egy szerző több művét is bemutatják. Az utóbbi 15 évadot tekintve magyar színpadok kortárs európai sikerszerzőjének azt a nem magyar nyelven alkotó szerzőt tekintem, akinek egynél több, a magyar bemutatóhoz képest öt évnél nem régebben megírt darabját mutatták be. E meghatározás szerint sikerszerzőknek Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Martin McDonagh, Sarah Kane, Brian Friel, Yasmina Reza, David Hare, April de Angelis, Nyikolaj Koljada, Jon Fosse, Vaszilij Szigarjev, Matei Vişniec és Werner Schwab tekinthetők” PAPP Tímea, „A kortárs európai drámák magyar színpadon – a siker titka”, *Symbolon*, 12. sz. (2007): 79–89., 80.

⁵ Ezek az alapítványok jogi értelemben nem szűntek meg teljesen, de külhoni támogatási tevékenységük gyakorlatilag eltűnt.

⁶ Az intézmény mindenkori költségvetését tekintve ilyen, a végzős színész szakosok előadásain túli produkciók és rendezvények (mozgásszínházi előadások, kiállítások, az intézmény keretében létrehozott új szakok

Creatív Media és az *Ellenfény* folyóirat Schimmelpfennig-hétvégét szervezett, ahol szakmai beszélgetésekre, közönségtalálkozókra is sor került.⁸ A „Schimmelpfenniget rendezni” című beszélgetés keretében Bodolay Géza, Schilling Árpád, Bagossy László és Ascher Tamás fogalmazta meg gondolatatait a német drámaíró dramaturgiája kapcsán. Sándor L. István vitaindító felvetésére jegyezte meg Ascher:

„Egyáltalán nem egyedi jelenség, hogy egy kortárs szerző hirtelen divatba jön, és nyakra-főre játszani kezdik a darabjait. Emlékszem például arra, amikor Tennessee Williams hirtelen végigfutott a magyar színházakon. Vagy amikor nagy nehezen megengedték, hogy Dürrenmattot játsszunk, akkor aligha volt olyan pesti vagy vidéki színház, amelyik ne mutatta volna be *Az öreg hölgy látogatását*. Csakhogy a létező szocializmus idején ezek a divatok megkésették voltak. A külföldi sikerek mindig akkor jutottak el hozzánk, amikor máshol már megcsócsálták, megunták őket. Talán most fordul elő először az, hogy már a születésekor ráérzünk valamilyen új drámaírói szemléletre, hogy szerte Európában egyszerre okoz örömet a rendezőknek, hogy foglalkozzanak vele. Ennek ellenére én nem vagyok biztos benne, hogy Schimmelpfennig maradandó irodalmi értéke, vagy csupán divat. Ezt most még nem lehet eldönteni. Az kétségtelen, hogy mindig van valami figyelemre méltó abban, ahogyan darabot ír.”⁹

⁸ Schimmelpfennig-hétvége, 2006. március 23–25. Az esemény programja: *Ellenfény* 11, 3. sz. (2006): 12.

⁹ Ascher Tamás ekképp folytatja: „Egyfelől rendkívül csavarosan szövi a szálakat, sajátos matematikai permutáció eredményeként nagyon élvezetesen rakódnak össze a cse-

Marosvásárhelyen is érdeklődést keltett az újdonságnak számító, de már lendületes előhírrrel bíró színmű megjelenése, s egyszerre két ígéretes esemény szövődött össze a bemutatóban: egy új alkotóműhely és egy tájainkon vadonatújnak számító darab bemutatkozása. 2003-ban jelent meg a budapesti Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet és a Creatív Média Színházi Ügynökség közös kiadásában *Az arab éjszaka. Kortárs német drámaírók antológiája* című kötet, melyről Nagy András kimerítő kritikát írt a *Jelenkorban* „Német éjszaka” címmel. Ebben került megfogalmazásra, hogy a kötetben szereplő színművek (Schimmelpfennig műve mellett Moritz Rinke *Vineta Köztársaság*, Sybille Berg *Helge élete*, Theresia Walser *Közel sincs már e vadság ereinkben*, Marius von Mayenburg *A hideg gyermek*, David Giesemann *Kolpert úr* című alkotásai)

„ízig-vérig német darabok [...], pontosabban: kortárs németek, sőt – finomíthatnánk tovább – egy fiatal nemzedék által látott közös álom, színpadi vízió, éjszakai szorongás, melyek számos hasonló vonása mellett »közös különbségük« is meghatározó: ahogy saját német és kortárs világukat, sorsukat, emberi viszonyaikat és perspektívaikat

lekmény apró darabjai. Mindez jóleső szervezetséget eredményez. Másrészt kétségkívül van valami költőiség is a darabokban, amely egyszerre sugall szorongásos és humoros látásmódot. Mindezek összhatásaként az a benyomás keletkezik, hogy nagyon erős dolgok fogalmazódnak meg a darabokban. Kétségtelenül *Az arab éjszaka* Schimmelpfennig legjobb darabja, benne a legtökéletesebben valósította meg a matematikai permutációrendszer és a furcsa költőiség egyensúlyát. A többi műve is mind érdekes, de valamiért mindegyik hiányérzetet hagy bennem.” N.N., „Schimmelpfenniget rendezni”, *Ellenfény* 11, 8. sz. (2006): 15–22., 15.

látják. Többnyire: a fonákjáról. Mint súlyos és végleges német éjszakát. Amelynek »nappala« jól ismert és csaknem meghitt: kényelmével és általánossá váló gazdagságával, anyagi biztonságával és rutinos jólétével – sőt: feltétlenül társadalmi pluralizmusával, feldolgozott múltjával, mellyel érteni és értelmezni tudta azt a helyzetet, szinte sorsot, amit a németiség jelentett a huszadik században. Ám naponta leszáll a német éjszaka.”¹⁰

A kötet szerkesztője, Szilágyi Mária szándékosan a legfiatalabb és „legvadabb” drámaírókra figyel a válogatáskor, köztük Schimmeplfennigre és *Az arab éjszakájára*.

Az első olvasásra meghökkentő, narratív dramaturgia tulajdonképpen jól bejáratott fogásokat rejt, csehovi mintázatokat használ; szavak és tettek elhaladnak egymás mellett, mintegy jelezve, hogy egy esetleges találkozás az emberi kapcsolatok látszatának végét jelentheti. Valahol, nem tudjuk pontosan, hol, egy tömbházban éjszaka eltűnik a hetedik emeleten a víz. Egy reális, mégis leírva–megjelenítve szinte elképzelhetetlen világ tárul elénk, melyben mindenki az eltűnt víz nyomába ered, miközben éli apró kis vágyálmait, s monológok és szerzői utasításszerű szövegek keverednek a látszólagos dialógusokba. Ebben a világban minden apró esemény ágyúdőrenéssel és golyóbecsapódással ér fel. A keleti mesék hangulatát idéző szövegben álom és valóság, vízió és illúzió, dallamos lidérc és egy német kisváros fullasztó pora, melege ér össze. A szereplők folyamatosan reagálnak is a látottakra, ki mondják a megtörténendő cselekvéseket – szöveg szintjét ez jelenti a nívumot, és állítja komoly kihívások elő a rendezőt és a színészeket. Abszurd helyzetek sora bontakozik ki, túlfűtött érzelmek megáradási kísérlete,

¹⁰ NAGY András, „Német éjszaka”, *Jelenkor* 47, 6. sz. (2004): 583–588., 583.

gyilkosság, érzelmes találkozás, majd megindul a titokzatosan eltűnt víz, s valószínűleg mindent eláraszt.

„És talán ez az egyik legfontosabb vonása a drámákban megmutatkozó világnak: a kielégített szükségletek mentén, a kényelem és elégedettség ellenére megmutatkozó, formátlan és csilapíthatatlan vágyakozás. Valamire, ami inkább hiányából sejthető – s talán neve sincs, csak szinonimája és helye: szeretet, szellem, történés – bármi, ami jelentést adhat annak, ami élet”¹¹ – írja Nagy András.

Ez az akkoriban új dramaturgia termékenyen hatott nem csupán a német színházi rendezőkre, hanem a magyar nyelvterület színházaiban is. A Budapestről meghívott rendező, Szabó Máté az Akadémiai Műhely keretében teljes ifjú tehetségével vetette bele magát a fullasztó német éjszaka átvilágításába.

¹¹ Nagy András így folytatja gondolatmenetét: „Megfogalmazásának és megragadásának lehetetlensége ennek megfelelően formálja át a dráma struktúráját is, hiszen itt már nemigen szerepelnek hagyományosnak tekinthető konfliktusok vagy összecsapások – ha mégis, akkor ezek inkább elfedik, semmint kifejezik vagy megoldják a folyamatosan erősödő kríziseket. És ezért maga a drámaiság sem a műfaj tradicionális értelmében határozza meg ezeket a műveket, inkább közeget jellemzi. Mintha valami egészen átfogó, talán a létezés elviselhetetlenségéig tágitott tragédia mutatkozna meg azokon az epizódokon keresztül, amelyek ennek méretét már nem viselik el többé – s ezzel teljeseedik be a drámahősök sorsa is, akik már nem lehetnek partnerek sem saját sorsuk alakításában, sem a világ mégoly apró szeletének megváltoztatásában.”. Uo., 588.

A rendezés

Az Akadémia Műhely egyik ki nem mondott reménye az volt, hogy pályázati támogatókból sikerül olyan külföldi rendezőket meghívni és alkotócsapatot összeállítani, mely már önmagában vonzó lesz a nézők számára. Ehhez próbálták társítani az akkor legújabbnak számító drámaszövegek bemutatását: *Az arab éjszakát*, valamivel később *A hideg gyermeket*. Leszámítva a szerzői jogok körül kialakult hercehurcát, melynek eredményeképpen az oktatási intézetnek is fizetnie kellett a szöveg használatáért, a színdarab nem váltotta be a reményeket. Az eleve konzervatívnak számító marosvásárhelyi közönség éppen konzervatív része valóban elutasította a színművet. Ezt az általánosítást igazolni látszik Sántha Ágnesnek a *Symbolon*ban megjelent statisztikai felmérése is.¹²

¹² Vö. „A gyakorlat azonban más képet tár elénk. Az egyéni preferenciák felől érdeklődve tapasztalhattuk, hogy azokat a műfajokat és témákat, amelyek a közösségi lét vagy az identitás-megőrzés kérdéskörének helyet adhatnának – így a népszínművet, a tragédiát, a színművet, illetve a témák közül a kisebbségi sors problematikáját feldolgozó előadásokat – a nézők jelentős része nem kedveli. Csupán egy viszonylag szűk nézői kör színházról alkotott képe és a gyakorlatban megnevezett elvárásai között észlelhető valamiféle összhang. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint az az eredményünk, miszerint elsőprő erővel jelentkezik a szórakozás, a kapcsolódás utáni vágy, ellentétben az erkölcsi hatás igényével, mely a közösségi (Erdélyben kisebbségi) kérdéseket feldolgozó előadásokkal szemben joggal felmerülhet. Az elméleti kép és a gyakorlati preferenciák közötti eltérést érhetjük tetten a tragédia vagy a színmű viszonylag kedvezőtlen megítélésében is – szemben a könnyed, szórakoztató vígjáték fergeteges sikerével. Meg-

Szabó Máté, a vadonatúj szöveggel a zsebében, ebből a szempontból nem éppen a legszerencsésebbnek mondható pillanatban jött Marosvásárhelyre. Az alaposan és átgondoltan alkalmazott színpadi jelrendszer sem „tisztázta” a furának tűnő dramaturgiát. Ahogy az előadás halad előre a szövegben, egyre bizonytalanabbnak tűnik maga a színészvezetés is, elveszünk a nagy gonddal összekuszált cselekményszálakban és narrált cselekvésekben. A nagy egész nem tud megvalósulni; elvileg ez lehetne akár egy értelemzési irány is: ebben a világban már többé soha semmi nem lesz egész, de itt a rendezés technikájára, a történet elmesélésének mikéntjére gondolunk. A reális(nak tűnő) dialógus nem tud elkülönülni a cselekvéseket és instruálásokat is kimondó szövegektől, ettől pedig zavarossá válik a minimális, amúgy is nehezen elérhető és megérthető információ, mely – bármilyen jellegű dramaturgia esetében – előre lendítené a jeleneteket. A rendezés szellemes és koherens voltára hívja fel a figyelmet Boros Kinga a *Világszínház*ban megjelent kritikájában:

„Szabó Máté olyan színpadi formát talál, amely megengedi, hogy az előadás teátrális anyaga épp olyan erőteljes legyen, mint a szöveg. Nem húzza ki a szövegből a cselekvést leíró részeket, de nem is illusztrálja az elhangzót. Például ahol a szövegben kulcs szerepel, a figura gyújtót nyújt át, a szövegbeli ajtónyitásra a cigarettára gyújtás a vá-

lehet, ez sosem volt másként. Ám az a feltételezés is valószínűnek tűnik, hogy a vélemény- és érzésségi összhang hiánya a jelen »átmeneti« korszak bizonytalansági tényezőiből fakad. így a zárt társadalomról a nyitott felé történő lassú elmozdulás szükség-szerű kísérőjelensége.” SÁNTHA ÁGNES, „Színházlátogatási szokások és preferenciák Marosvásárhelyen”, *Symbolon*, 9. sz. (2005): 209–218., 218.

lasz. A kellékhasználat alapjául az az egyszerű színpadi törvény szolgál, hogy a színházban bármi bárminek a jele lehet, mert a jelentést a tárgyhoz való viszony határozza meg. Így lehet a gyújtóból kulcs, a műanyag elefántból Kalil motorbiciklije, az üvegbe csorgatott homokból rum, Lomeier köpenyének gombjaiból a lift gombjai, a Barbie babából minden vágyak tárgya, a babát a homoktól tisztogató fogkeféből Kalil sorozatos érzelmentes közösléseinek jelképe, vagy Kárpáti minden egyes levetett ruhadarabja a Franziskához vezető emeletek száma.”¹³

Színészi játék

A rendező ehhez a kísérlethez „válogatott” alkotócsapatot kapott: a Művészeti Egyetem akkori (többnyire fiatal) tanári gardájának egy részét instruálhatta. A fentebb felvázolt helyzetben azonban a színészi alakítás egy része egyfajta vergődéssé válik, mintha maga a színész sem tudná, hogy mit is játszik. Az elképzelhetetlenül nagy volumenű munka összehangoltsága mind az egyéni, mind az előadás egészének szempontjából példaértékű. Tulajdonképpen ez a kidolgozottság (vállalva a zavarosság „vádját”) menti meg az előadást, kiemelten a „veteránnak” számító Györfly András alakítását. Sebestyén Aba enyhén harsány figuráját még harsányabbra fogta, a törekeny Tompa Klára pedig – mint minden egyes előadásban – új arcát mutatta. (1. KÉP) Nagy Dorottya meggyőző, jól álcázott cédasággal teremtette meg az arab éjszakák látható erotikus szálát, Zayzon Zsolt pedig konyakosüvegbe esve, szemmel láthatóan megfizette egészséges kíváncsiságát. (2. KÉP) A szöveghez idomulva ez a játéktípus eltér a mimetikus naturalista megjelenítéstől. Leginkább persze

¹³ BOROS Kinga, „Paneltől a szürreálig”, *Világ-színház* 18, 6. sz. (2004): 37–38., 38.

„idomulva”, mert a színészi játék – néhol szerencsés feszültséget teremtve – kimondottan a szöveg ellenében történik. Ahogy erre Boros Kinga is rámutat, „a történet szürreális kavargását és az előadásmód intenzív játékoságát csak úgy lehet megtartani, ha a színészek – ellenpontozva a szereplőknek az írott szöveg szerinti elszigeteltségét – állandó kapcsolatban vannak egymással, azonnal reagálnak társukra”.¹⁴ Tulajdonképpen minden alakítás önmagában is performatív elem, a váltások kifinomult bonyolultságát azonban nem minden színész tudja végig vinni. Elképzelhető, hogy ez egyfajta cél is volt: nem megvalósítani a karaktert teljes egészében, hanem éppoly töredékesnek hagyni, mint ahogy azt az író talán elképzelte. (3. KÉP) Csakhogy – s itt visszatérünk a kezdetben felvetett problémához – a közönség nem volt felkészülve erre az alaposan ki nem dolgozott formára, melynek kidolgozásához ő maga is keményen hozzá kellett volna, hogy járuljon. Ennek következtében a zamat, tiszta poén csattan, a finom, maró irónia azonban leperreg. (4. KÉP)

Színházi látvány és hangzás

A látvány egészében véve egyszerű; ez némiképp megszokott a Stúdió Színház előadásai esetében, s mögötte részben a központi költségvetés alapján korlátozott anyagi erőforrások hiánya áll. A díszlettervező, László Ildikó minimalista díszletet talált ki: egy homokozó, tulajdonképpen közösségi tér, a hely, ahol a tömbházban lakók esténként összegyűlnek. E tér korlátait mindenki és akárhol átlépheti, de van pár szabály: a házmester lépcsőn közlekedik, Franciskáé többnyire a bal oldal, Fatimáé a jobb, Kalil szabadon mászkál, akárcsak Kárpáti, ha már úgyszólván egy konyakosüvegben van. Alul homok, a széle deszkából készült, párkánnal, melyre fel lehet lépni, illetve ülőhelyként is

¹⁴ BOROS, „Paneltől a szürreálig”, 38.

szolgál. Ebben a térben zajlanak a jelenetek, itt hallunk a víz eltűnéséről is. „A szereplők az itt talált játékokat felhasználva nemcsak elmesélik, hanem mintegy lejátszzák a történeteiket; egy baba személyesíti meg a jelen nem lévő nőalakokat, a locsolókannából motor, a kis piros vödörből bukósisak lesz, a kagyló mint a telefon tartozéka jut szerephez.”¹⁵ A jelmezek a szereplők jelleméhez vannak szabva: Kalil motoros rocker, Lomeier házmester szürke köpenyt visel – mind közhelyes megoldások, de illenek az előadás világához. A produkciót a Stúdió Színház beépített színpadán játsszák, hozzávetőlegesen 55–60 fős nézőtér előtt, a színészek pár méterre ágnak a szokott módon frontálisan elhelyezett közönségtől. Ezért is tűnik minden megszólalás egy kissé harsánynak, akár csak a zenés kezdés, mely modern, arab muzsikára emlékeztet. Az eredeti történet helyszíne, a tömbház itt csak egy halvány vetítésvászon jelenik meg, az előadás végén pedig a színészek a vetítésben hajolnak meg, mintegy jelezve, hogy visszatértek a helyükre.

Az előadás hatástörténete

Az előadásról aránylag keveset írtak. A helyi újságokban jelentek meg többnyire azok a hírek, melyeket az egyetem fogalmazott meg, s elsősorban a bemutatóról, illetve az Akadémiai Műhely létrejöttéről számoltak be. Kivételnek számít a marosvásárhelyi *A Hét*, melynek hasábjain Boros Kinga elemezte a 2004–2005-ös erdélyi színházi évadot, kitérve *Az arab éjszakára* is. Boros röviden bemutatja Szabó Mátét (ahogy ez a többi sajtóterméknek is kötelessége lett volna, ha már hírt közölt az eseményről): „Szabó Máté Schimmelpfennig-rendezésében nemcsak a kortárs európai drámairodalmat üdvözölhet-

¹⁵ DÖMÖTÖR Adrienn, „Kisvárdai tizenheted-szer. Elvágódás: további mai változatok”, *Critikai Lapok* 14, 7–8. sz. (2005): 28–35., 30.

jük az erdélyi színházban, hanem azt a fiatal magyarországi rendezőgenerációt is, amelyik végre nem azért jár át Erdélybe rendezni, mert otthon nem rúghat labdába.”¹⁶ Továbbá megjegyzi, hogy „hab a tortán, hogy *Az arab éjszaka* diplomás színészekkel, de a színi infrastruktúrájában jött létre, izgalmas műhelyt ígérve”.¹⁷ Ugyancsak *A Hét* közöl kritikát Ungvári Zrínyi Ildikó tollából.¹⁸ Ugyanakkor az előadás fesztiválszerepléseit is – Kisvárdán és Gyergyószentmiklóson – dokumentálja a sajtó, elsősorban a leközlöt programok keretében. *A Kisvárdai Lapok* hasábjain jelenik meg egy rövid írás Kereskényi Hajnal tollából, majd egyenaz a szöveg a *Színház* folyóiratban is.¹⁹

A cikkekből kiviláglik: az előadás megérdemelte volna a nagyobb ráfigyelést, részben az Akadémiai Műhely kezdeményezése miatt is, mely a mai napig valósít meg művészeti jellegű projekteket. A legérdekesebb és legértékesebb tanulmány ebből az időből, mely konkrétan nem kapcsolódik az előadáshoz, sokkal inkább a színház körüli akkori hangulathoz, helyzethez: Béres Andrásnak a *Symbolonban* megjelent dolgozata „Székek, névsorok. Adatok és gondolatok az (erdélyi magyar) színházi közönségről” címmel. Béres komoly szociológiai, színháztörténeti kutatásai eredményeit összegzi tanulmányában, pontosan felmutatva a Stúdió Színház, valamint a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház nézőszámának alakulását. A tanulmány következtetéseket von le a színház akkori helyzetével kapcsolatosan, majd Béres igencsak szellemesen zárja sorait,²⁰

¹⁶ BOROS Kinga, „Két évad között”, *A Hét*, 2005. szept. 1., 8.

¹⁷ Uo.

¹⁸ UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikó, „Arab nyelvlecke haladóknak”, *A Hét*, 2004. dec. 2., 9.

¹⁹ KERESKÉNYI Hajnal, „A szöveg túl”, *Színház* 38, 10. sz. (2005): 39–40., 39.

²⁰ „A felsorolt adatok s a rájuk épülő leírások, értelmezések egyetlen kérdés köré csoport-

melyhez csak annyit tehetünk hozzá: oly sokszor temették már a színházat mint intézményt, a színházi előadást betiltották, engedélyezték, elsorvasztották, sorvadt aztán magától, de íme, mégis itt vagyunk. Béres tanulmányának jelentősége *Az arab éjszaka* vonatkozásában az, hogy a szerző a marosvásárhelyi színházi kínálat rétegződését éri tetten a bemutató és az Akadémiai Műhely elindulásának tényében. Fontos változást artikulál: 2004–2005-ben a Stúdióba már nem azért megy a marosvásárhelyi színházkedvelő, mert nyelvi–kulturális kötődése oda szólítja, hanem immár tudatos esztétikai–művészi elvárásainak értelmében.

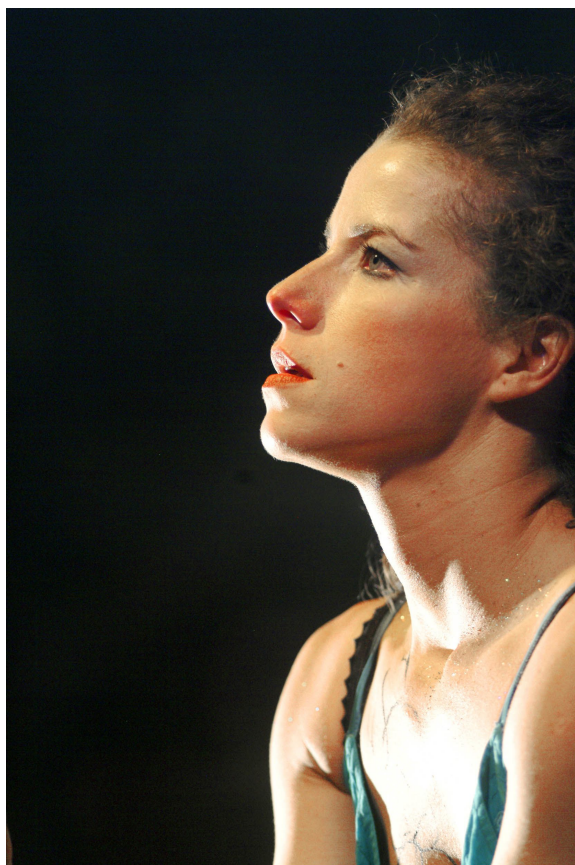
Az előadás adatai

Cím: *Az arab éjszaka*. *A bemutató dátuma:* 2004. 11. 07. *A bemutató helyszíne:* Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Stúdió Színház, Marosvásárhely. *Rendező:* Szabó Máté m.v. *Szerző:* Roland Schimmelpfennig. *Fordító:* Perczel Enikő. *Díszlet- és jelmeztervező:* László Ildikó. *Dramaturg:* Nagy B. Sándor. *Rendezőasszisztens:* Nagy B. Sándor. *Szereplők:* Györfly András (Hans Lomeier), Tompa Klára (Franziska Dehke), Nagy Dorottya (Fatima Mansur), Sebestyén Aba (Kalil), Zayzon Zsolt (Peter Karpati).

tosulnak, amelyet azonban még nem mondtam ki. Az idézés eljárásához folyamodom a kérdés tételes megfogalmazása érdekében. Az idézet szövegtöredék eredeti változatának szerzője ismert gondolkodó. A válasz az általam átfogalmazott kérdésre továbbra is rejtély marad. A kérdés mindenképpen ez: Miképp lehetséges Erdélyben magyar színházi közönség, ha már létezik?" BÉRES András, „Széksorok, névsorok. Adatok és gondolatok az (erdélyi magyar) színházi közönségről”, *Symbolon*, 9. sz. (2005): 198–208., 208.

Bibliográfia

- BÉRES András. „Széksorok, névsorok. Adatok és gondolatok az (erdélyi magyar) színházi közönségről”. *Symbolon*, 9. sz. (2005): 198–208.
- BOROS Kinga. „Paneltől a szürreálig”. *Világ-színház* 18, 6. sz. (2004): 37–38.
- BOROS Kinga. „Két évad között”. *A Hét*, 2005. szept. 1., 8.
- DÖMÖTÖR Adrienne. „Kisvárda tizenhetedszer. Elvagyódás: további mai változatok”. *Critikai Lapok* 14, 7–8. sz. (2005): 28–35.
- N.N. „Schimmelpfenniget rendezni”. *Ellenfény* 11, 8. sz. (2006): 15–22.
- KERESKÉNYI Hajnal. „A szövegén túl”. *Színház* 38, 10. sz. (2005): 39–40.
- NAGY András. „Német éjszaka”. *Jelenkor* 47, 6. sz. (2004): 583–588.
- PAPP Tímea. „A kortárs európai drámák magyar színpadon – a siker titka”. *Symbolon*, 12. sz. (2007): 79–89.
- SÁNTHA Ágnes. „Színházlátogatási szokások és preferenciák Marosvásárhelyen”. *Symbolon*, 9. sz. (2005): 209–218.
- UNGVÁRI ZRINYI Ildikó. „Arab nyelvlecke haladóknak”. *A Hét*, 2004. dec. 2., 9.



1. KÉP

Tompa Klára (Franziska Dehke)



2. KÉP

Györfly András (Hans Lomeier), Tompa Klára (Franziska Dehke), Sebestyén Aba (Kalil)



3. KÉP

Sebestyén Aba (Kalil), Nagy Dorottya (Fatima Mansur)



4. KÉP

Tompa Klára (Franziska Dehke), Zayzon Zsolt (Peter Karpati), Nagy Dorottya (Fatima Mansur),
Sebestyén Aba (Kalil), Györfly András (Hans Lomeier)

Gavril Cadariu: *Légzés*, 2010

BUGNÁR SZIDÓNIA

Az előadás színházkulturális kontextusa

2002-ben a romániai országos akkreditációs bizottság 1336/13.06.2002 számú ideiglenes működési engedélye alapján megszervezik a bábművész képzést a marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetemen.¹ 2003-ban a képzés elindul, ami fontos lépés a romániai magyar bábszínészképzés történetében, ugyanis az országban korábban felsőfokú bábszínészképzés csak Bukarestben volt, ahol az oktatás román nyelven zajlott, magyar művészek ide nem igazán jelentkeztek. Viszonylag későn indult el a romániai bábszínészképzés, tekintve, hogy az első államosított bábszínházak Erdélyben 1949-ben (Marosvásárhely), illetve 1950-ben (Kolozsvár és Nagyvárad) megkezdték a működésüket. Ezzel szemben Prágában már 1952-ben megalapították a Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karán a Bábszínházi Tanszékét,² ehhez képest szintén későn, 1995-ben kezdődött el a bábszínész oktatás a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetemen.³

A *Világszínház* folyóirat 2004/6-os számában Köllő Katalin interjút készített Kovács

¹ „A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.

² „A Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karának története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.damu.cz/en/all-about-faculty/history-accomplishments-awards/>.

³ „A Színház- és Filmművészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://szfe.hu/a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-tortenete/>

Levente rendezővel, a Marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem⁴ akkori dékánjával, amelyben a bábszínész szak 2003-as elindításának körülményeit tárgyalták. Arra a kérdésre válaszolva, hogy ki kezdeményezte a bábszínészképzés bevezetését, Kovács Levente hangsúlyozta, hogy hosszabb ideje napirenden volt a bábszínészek felsőfokú képzésének és diplomához jutásának igénye. A folyamat első akadályát azonban az jelentette, hogy az erdélyi magyar bábjátzás fejlődésében meghatározó szerepet betöltő művészek nem rendelkeztek olyan végzettséggel, amely lehetővé tette volna számukra, hogy egyetemi oktatói funkciót töltsenek be.⁵ Kovács hozzáteszi, hogy azután kezdtek el éveken át tartó kísérletek után tantervet összeállítani, hogy a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemnek Cristian Pepinóra alapozva sikerült a bábtagozatot elindítania, ugyanis az ő végzettsége ezt lehetővé tette. Ehhez még hozzájárul az is, hogy a marosvásárhelyi egyetemen végzett

⁴ 2009-től az 1093/2009-es kormányhatározat alapján az egyetem új neve: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem. – „A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.

⁵ „A romániai bábjátzás azonban abban az áldatlan helyzetben volt, hogy legnagyobb művészei – nem túlzók, ha azt mondom, hogy Antal Pál volt a romániai bábszínházi Tompa Miklósa, Kovács Ildikó pedig Harag Györgye – nem rendelkeztek olyan képesítéssel, amely egyetemi oktatóvá emelhetné őket.” – KÖLLŐ Katalin, „Bábszínészet felsőfokon”, *Világszínház* 17, 6. sz. (2004): 19–21., 19.

két rendező szakos hallgató, Gavril Cadariu és Barabás Olga vállalták a feladatot és a végzettségük miatt rájuk lehetett építeni a szakot.⁶

Kovács Levente beszámol arról is, hogy Béres András rektorsága alatt a fő célkitűzés az egyetem szélesebb spektrumú oktatási intézménnyé fejlesztése, túllépve a kizárólagos színész- és rendezőképzésen.⁷ Fontos szempont volt számukra az is, hogy úgy tűnt, nagy igény mutatkozik a bábművészet iránt Erdélyben, amit az önálló bábszínházak (Nagyvárad, Marosvásárhely, Kolozsvár) léte is alátámasztott. Kifejtette, a marosvásárhelyi bábszínház ideális környezetet biztosít a tanulásra is. A kezdeti osztályba gyakorló bábszínészeket vettek fel, akik a képzés után később taníthatják a szakma gyakorlati részét. Az elméleti és mozgásművészeti órákhoz rendelkeztek a szükséges tanerővel az egyetemen belül. Pótolandó területnek a speciális bábos tárgyak számítottak: pl. bábmozgatás, bábkészítés. A szak elindítása után három végzett évfolyamra volt szükség a végleges akkreditációhoz. Ezt követően pedig az volt a tervük, hogy a szükségleteknek megfelelően, három-négyévente indítanak új osztályt.⁸

Áprilisban került sor a *Légzés* bemutatójára az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház és a Színházművészeti Egyetem közös produkciójaként, Gavril Cadariu rendezte az elsőéves, mesteris bábszínész szakosoknak. A színlapon osztályvezetőként Kozsik Ildikó mellett Cristian Pepino is szerepel, aki nem állandó tanárként, hanem vendégtanárként volt jelen. Az ő munkássága tette lehetővé a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetemen a bábszínész képzés létrehozását, de szakmai tapasztalataival hozzájárult a marosvásárhelyi bábosok képzéséhez is. Pepino egy 2010-es májusi, Kozsik Ildikó által készített

interjúban mesél szakmai útjáról és marosvásárhelyi tapasztalatairól is, miként került a bábszínház bűvkörébe: rendezett egy előadást a konstancai társulatnak, akik akkor a legjobbnak számítottak az országban. A próbafolyamat alatt a társulat arra kérte őt, hogy legyen az állandó rendezőjük, akkor szerződött le a konstancai bábszínházhoz. Hat évet töltött Konstancán, majd ezután Radu Boroianu, a Țândărică Bábszínház akkori igazgatója hívta meg őt Bukarestbe, így került át a fővárosi bábszínházhoz. Az egyetemi képzés megalapítására így emlékszik:

„kilencvenben elkezdtek az iskolaalapítást az akkori Színházművészeti Intézetben, mostani nevén Színház- és Filmművészeti Egyetem. Kilencvenhatban átkerültem az egyetemre főállásba, mert az úgy volt rendjén, hogy tudjam folytatni azt az oktatói munkát, amit elkezdtem. A munkáinkat színházi körülmények között készítettük el, színházi körülményekben dolgoztunk.”⁹

Pepino azért volt jelen vendégtanárként Marosvásárhelyen, mert ő maga is rendezett egy előadást annak a mesteris bábszínész osztálynak, akikkel Cadariu a *Légzést* állította színpadra. Alexandra Popescu *A játékbolt* című művét vitték színre, ez az előadás szintén az Ariel és az egyetem koprodukciójában jött létre, bemutatójára pedig egy hónappal a *Légzés* után került sor 2010 május 16-án.¹⁰ Tulajdonképpen körkörös folyamat figyelhető meg: Pepino úttörőnek számított a bukaresti képzés struktúrájának kialakításában, majd Marosvásárhelyen is aktívan közremű-

⁶ Uo., 19.

⁷ Uo., 19–21.

⁸ Uo.

⁹ KOZSIK Ildikó, „Marosvásárhelyen otthon érzem magam – Interjú Cristian Pepino rendezővel, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzorával”, *Múzsza – Népújság melléklet*, 2010. máj. 22. 3.

¹⁰ NAGY Botond, „Bemutató az Ariel Színházban”, *Népújság*, 2010. máj. 14. 5.

ködött, miközben saját elmondása szerint ő is azoktól tanult, akik e folyamatot eredetileg elindították Erdélyben.¹¹

A képzés azért jöhetett létre, mert két rendező szakos hallgató, Gavril Cadariu és Barabás Olga vállalták a feladatot, és a végzettségük is lehetővé tette, hogy rájuk építsék a szakot.¹² Gavril Cadariu tehát kulcsfigura a marosvásárhelyi bábszínész képzés elindításának folyamatában. Cadariu 1995-ben szerzett rendezői diplomát a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen, majd a nagyszebeni Radu Stanca Nemzeti Színházban kezdte meg rendezői pályafutását. Három évvel később visszatért Marosvásárhelyre, és 1998-ban ő lett az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház igazgatója. Ahogy azt a *Légzés* is bizonyítja, igazgatása alatt nagy figyelmet fordított a kísérleti színházi produkcióknak. Létrehozta az Underground nevű programot, amelynek keretében babaszínházat (0-4 éveseknek), workshopokat, fiataloknak, hátrányos helyzetűeknek szánt színházi programokat szerveztek, mindemellett tovább vitte az egykori bábszínház szellemiségét. Igazgatósága alatt nem csak a repertoár bővült, hanem jelentősen nőtt a színházakkal, kulturális intézményekkel, civil szervezetekkel kötött együttműködések, illetve a bel- és külföldi partnerségek, fesztiválszereplések száma.¹³

¹¹ „Kiváltságként éltem meg, hogy láthattam nagy alkotók – Margareta Niculescu, Stefan Lenkisch, a vásárhelyi Antal Pál, a váradi Fux Pál, a kolozsvári Kovács Ildikó – nagyon magas művészi színvonalú előadásait. Ahogy ezekkel a rendkívüli minőségű előadásokkal találkoztam, rájöttem, hogy ez egy olyan műfaj, amelyben otthon érezhetném magam, különösen, hogy hajlamom van a vizuális kifejezési módok, a képzőművészet iránt.” – KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

¹² KÖLLŐ, „Bábszínészet...”, 19-21.

¹³ „Gavril Cadariu (1958–2024)”, Gavril Cadariu nekrológja a Marosvásárhelyi Művészeti Egye-

Az erdélyi magyar közösség mindennapi valóságának szerves része a kétnyelvűség. Marosvásárhelyen a magyar lakosság jellemzően elsajátítja a román nyelvet, míg a román közösség körében a magyar nyelvtudás ritka, többnyire néhány alapszóra korlátozódik. Ebben a nyelvi és kulturális közegben került a bábszínház élére egy olyan rendező, aki magas szinten, szinte anyanyelvi pontossággal beszélt a magyar nyelvet. Igazgatói működése során a magyar és a román társulatot egyaránt sajátjának tekintette, kiemelt figyelmet fordítva mindkét közösség szakmai fejlődésére, valamint a kísérletező, megújulásra nyitott művészi szemlélet kialakítására. Tanári munkásságára is ez volt jellemző: ha megvizsgáljuk csak azt az évadot, amelynek során bemutatásra került a *Légzés*, arra jutunk, hogy széles spektrumot igyekeztek körbejárni. Az Ariel Színház 2009–2010-es évadában a *Légzés* című előadás mellett színre került Cristian Pepino rendezésében a *Játékbolt*, valamint Király István rendezésében a *Piroska és a farkas* című mesemusical. Ezt tovább gazdagította az Underground program keretében bemutatott *Zabawa* című előadás, amely Sławomir Mrożek *Mulatóság* című drámájának adaptációjaként készült.¹⁴ Ezekből a *Piroska és a Farkas* kivételével mindegyik koprodukció a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemmel.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

A Gavril Cadariu által rendezett *Légzés*ben¹⁵ nincs szöveg, képek sorozatából áll az előadás. A színészek arcát egyszer láthatjuk az

tem weboldalán. hozzáférés: 2025.11.12, <https://www.uat.ro/en/news-detail-en/gavril-cadariu-1958-2024>.

¹⁴ D.B., „Miniévad az Ariel Színházban”, *Új Magyar Szó*, 2010. június 16., 8.

¹⁵ Az elemzés az előadás felvételének felhasználásával készült. A felvételt az Ariel Archívuma őrzi.

előadás elején kivetítve, felsorakozva, miközben kifejezéstelen arccal pislognak, majd sötétbe borul a tér és elindul az előadás. A kifejezéstelen, semleges arc fontos jel az előadás elején, de a néző számára ez csupán annyi jelentőséggel bírhat, hogy egyszer láthatja az előadásban játszó színészek arcát.

Az első képben UV-fénnyel megvilágított semleges maszkos figurákat látunk, összesen hármat. A maszk az egyetlen közös bennünk, mert egyik figurának a karjai és kézfejei láthatóak, a másoknak a lábszára és lábfeje, a harmadiknak pedig a felső combja és felsőteste van megvilágítva. Ezek a testrészek elvesztesen forgolódnak a térben, míg egyszer csak összeállnak és megformálják az embert, majd a kép végére ismét darabokra hullanak. (1. KÉP) Azt feltételeznénk, hogy ami ezután következik, az ezzel az emberrel fog történni. Igencsak meglepő tehát, hogy a második jelenetben lyukas kalapok úszkálnak a semmiben, ugyancsak az UV-fény által megvilágított térben. Közös légzés történik, majd mintha beszélgetnének, eldöntené a világ sorsát, ám mindez az ember számára nem érthető, halandzsá nyelven történik. A harmadik jelenetben egy paravánt látunk, mögötte nagy vászon, ugyanaz, mint amin a színészek arcát is láthattuk. A paraván vonalán elindulnak a pöfékelő ládák. Állandó, repetitív hangokat hallhatunk, amelyek vonatra, esetleg gyárra emlékeztetnek. Szemléltetik az idő múlását, ugyanis a vászonra vetített hold nagyon lassan elmozdul. A negyedik képen hosszú hajú, semleges maszkos nő bukkan fel a paraván mögül, egy órával a kezében. (2. KÉP) Nonfiguratív, kis, emberszerű alakok mintha az órából érkeznének, közben gyermekes hallatszik. Méretük rendkívül kicsi, mintha alig néhány centiméternyi gézdarabok lennének. Az óra ketyegése hallható a zenéből, az inga pontosan erre a ritmusra mozog.

Ebből a jelenetből tudjuk meg azt is, hogy a paraván derékmagasságban van elhelyezve. A korábban kék fénnel megvilágított vá-

szon narancssárgára vált, és az ötödik kép is kezdetét veszi, magassarkú cipők kopogását halljuk, visszajönnek a kalapok egy táncra, közelebb vannak a talajhoz. A hatodik képben egy szőnyeg kúszik be a térbe, rajta, mintha almák lennének. Játszószőnyeg ez, amely fölött életre kel a ruhaszártó kötél, damilon lógnak a ruhadarabok, gyereknevetés hallatszik, játszanak. (3. KÉP) Majd ismét óraketyegést hallunk, gong szól és kiúszik a szőnyeg. A hetedik kép furulyaszóval indul, mesére hajazó hangzással. Kinő egy fa a paravánból, damilon érkezik egy kalap, ezúttal nem UV-fénnyel megvilágítva, hanem teljes fehérségében. Madár ő már, nem kalap. Két fehér „madarat” látunk a vászon előtt, gerléket, akik párt választanak. Két sávnyi, damilon lógó kalap feltűnik még a vászon mögött, de csak az árnyaikat látjuk, nem ők a főszereplők. A nyolcadik kép kezdetén pszichedelikus zenét hallunk, amely mintha beharangozná azt, amit majd a következőkben látni fogunk. Újból érkeznek a kis, nonfiguratív fehér lények, szépen sorban, a zene miatt az az érzés keríti hatalmába a nézőt, hogy kivégzésre mennek. A paraván egy adott pontján lebuknak, és piros színben térnek vissza. Megmártóznak a vérben, a rosszban, a gonoszban? Vagy épp ellenkezőleg, a zene ugyanis kétértelmű, mintha arra is engedne következtetni, hogy épp a lázadást szemlélteti mindez. Az ég (vászon) színei itt is lassan megváltoznak, eltűnik a hold és ezzel együtt rózsaszínné változik az ég. A kilencedik képen ismét kék a vászon és létrák nőnek ki a paravánból – hosszú, kampós rúdon mintha az előbbi piros figurákat látnánk rögzítve. Fáklyára hasonlító tárgy érkezik, nem ég, csak pástázza a létrákat. Törzsi zenét hallunk, tűzzel érkeznek, meggyúl a fáklya és ott marad égve, körbe-körbe forogva, míg szép lassan eltűnik a paraván mögött. A tizedik képben újra lényeges zenei váltás történik, békésebb, dallamosabb zene szól. Húznak valamit a piros lények, a harmadik képben látható dobozok azok, így egyben

csigákra hasonlítanak, mozgásuk lassúsága is ezt szemlélteti. Arányaiban pedig jóval nagyobbak azok dobozok, mint amit a kis lények elbírnak, cipelik a terhüket. Kikúsznak a csigák, a paraván elé kerül a cselekmény és az UV-fény megvilágításában indul el a következő, tizenegyedik kép, ahol mintha gyerekhangokat imitáló felnőtteket hallanánk, újra életre kel a szárítókötél, gügyögnek és gagyognak. Hátról, a vászon előtt nagy férfialakot látunk, maszkkal, kapucnival, piros kesztyűvel, nagybögön játszik (4. KÉP), ezzel egyidőben beúszik egy nagy láda a paraván elé és összegyűjti a damilon lógó ruhákat. A tizenkettedik képen a vászon újra világoskék színű, és szépen sorban szállnak a madarak, különböző formákat alakítanak ki, majd végleg elszállnak. Elérkeztünk a tizenharmadik, egyben záróképhez: havazik.

Cadariu rendezésének dramaturgiáját a posztdramatikus színház elmélete írja le a legpontosabban, mivel a *Légzés* erősen támaszkodik a formalizmusra és a jelek ismétlésére.¹⁶ Az előadás ellene megy annak, hogy a mindennapi életben rengeteg inger ér bennünket, ezek mindig gyorsan váltják egymást, sokszor túl sok jelentést közvetítve. A *Légzés* szándékosan visszautasítja a túlzott jelentés- és ingertermelést. Nem magyaráz, nem mesél el egyértelmű történetet, nem akar mindent elmondani. Képenként egyforma vagy nagyon hasonló tárgyakat láthatunk, de a hangsúly tulajdonképpen a legtöbb esetben nem azon van, mit jelentenek ezek a tárgyak, hanem azon, hogyan vannak megszervezve a ritmus, forma, ismétlés, időtartam, térbeli elrendezés által. Gyakran ugyanazokat a mozdulatokat, hangokat, képeket láthatjuk, időnként meghosszabbított időtartammal. Ez nem szolgál

¹⁶ Hans-Thies LEHMANN, „Játék a jelek sűrűségével”, in Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRISFALUSI Beatrix, BEREZS Zsuzsa és SCHEIN Gábor (Budapest: Balassi Kiadó, 2009), 103–105.

újabb információkkal, hanem arra kényszeríti a nézőt, hogy elidőzzön ugyanazokon, a már látott elemeken. Mindezek együtt azt eredményezik, hogy a néző nem kap kész értelmezést, hanem saját figyelmével, türelmével, érzékenységével hagyják őt magára. Az értelmezést tehát nem az előadás adja készen, hanem a néző önmaga hozza létre. Éppen ezért van az, hogy a *Légzést* megtekintve, két néző biztosan teljesen más előadást lát, mégis mindkettő érvényes. A *Légzés* olyan nyitott formát kínál fel, amelyben a néző aktívan válogathat, fókuszálhat és maga hozhat létre jelentésszerű struktúrákat.

A rendezés

„Az előadás újszerű a román színház történetében, nemcsak a szövegnélkülisége miatt, hanem azon animációs technikák használata miatt is, amelyek kevésbé következetes és összefüggő módon tűnnek fel más színházi produkcióban”¹⁷ – nyilatkozta Gavril Cadariu egy sajtótájékoztatóján. Ezt az újszerűséget hangsúlyozta Halmágyi Éva, az előadás egyik színésze is, kiemelve, hogy a nézők és a színházi szakemberek befogadása eltérő volt, de minden visszajelzés a nem megszokott színházi formákat emelte ki az előadás erényeként.¹⁸ Halmágyi az előadás létrejöttének körülményeiről is részletesen beszámol: kísérletezési fázissal indult a próbafolyamat, a rendező az első alkalmon azt kérte tőlük, hogy hozzanak ötleteket és jeleneteket. Miután egy ideig így zajlott a munka, a rendező egyszer úgy ment be próbára, hogy megvan az előadás koncepciója és a műhely már dolgozik a díszletelemek kivitelezésén. A tárgyak térben való mozgásának kitalálásában azonban a színészek is részt vállaltak, a rendezővel közösen kísérletezték ki, mi hogyan mozogjon és azt milyen

¹⁷ D.B., „Miniévad...”, 8.

¹⁸ „Beszélgetés Halmágyi Évával”, a szerző interjúja 2025. október 10-én.

technikával lehet kivitelezni. Halmágyi szerint a legnagyobb technikai és szervezési kihívásokat a próbafolyamat során az előadás damilrendszerének a működtetése jelentette. Kihasználták a damil sajátosságait, hogy műanyagból készül és megőrzi a feltekerés formáját, tehát ha letekerik az előadás során, az rugószerűen visszaugrik. Ezeket a damilokat a színpad takarásaiban súlyozták le, kis fapálcákra rögzítve. Minden pálcika más színű, UV-fényben világító festéket kapott, hogy a sötétben is egyértelmű legyen, melyik damil melyik elemhez tartozik: a zöld a kalapokhoz, a rózsaszín a „gyerekekhez” kapcsolódott. Ezen belül további jelölések segítettek a sorrendet: például attól függően, hogy a pálcika melyik fele volt befestve, lehetett tudni, hogy az adott damil az előadás korábbi vagy későbbi szakaszában kerül használatba. Kiemelt figyelmet kellett fordítani arra, hogy a sötétben senki ne rúgja fel a súlyokat, amelyek alatt a pálcikák el voltak helyezve, mert ha egy elmozdult, a pálcika könnyen „beugorhatott” a színpad közepére. Ugyanilyen fontos volt az is, hogy a damilok ne akadjanak össze: ha túl lazák voltak, könnyen összegubancolódtak. Mivel az előadásban „gyerekek” is ugráltak a színpadon (a ruhaszárító jelenetben), különösen ügyelni kellett arra, hogy se a színészek, se a damilok ne zavarják egymást, tehát távolságokat kellett tartani. A mozgás szigorúan sávokra volt osztva, a rendszert Halmágyi egy több sávós autópályához hasonlította, amelyen például a kalapok „közlekedtek.” Minden sávhoz két színész tartozott: egyikük a sáv egyik, másikuk a másik oldalán dolgozott. Két kézzel kellett egyszerre irányítani a mozgást, de többször előfordult, hogy a harmadik „segédeszköz” a száj volt: az előadás adott pontján például Halmágyinak a szájával kellett meghúznia a damilt, hogy a megfelelő pillanatban vissza tudja engedni.¹⁹

¹⁹ „Beszélgetés Halmágyi Évával”.

Az előadás létrehozásában nem vett részt koreográfus. A munkafolyamat kifejezetten kísérleti jellegű volt: a rendező elképzeléseket vetett fel, amelyeket a színészek közösen kipróbáltak, majd ezek működését figyelték meg és elemezték. A próbák során folyamatosan tesztelték, hogy az egyes mozgások és képek hogyan hatnak, mely elemek bizonyulnak működőképesnek, és melyek nem. A kísérletezés eredményeként fokozatosan letisztult, hogy mely megoldások maradnak meg az előadásban, és ezek milyen sorrendben követik egymást. Ugyan volt egy rendezői koncepció, de a végső forma jelentős részben abból alakult ki, amit a próbák során ténylegesen működőképesnek találtak, illetve abból, amit a színészek javaslatai és jelenléte hozzáadott az eredeti elképzeléshez. Ez a rendezői attitűd hangsúlyosan bevonta a színészek alkotói hozzájárulását: az előadás formája a rendező elképzelései és a színészek által hozott anyagok kölcsönhatásában jött létre. Az előadás címe, a *Légzés* volt egyedül a rendező döntése, és nem egy közös keresési folyamat eredménye.

Halmágyi Éva szerint a rendező, Gavril Cadariu alapvetően olyan alkotói módszerrel dolgozott, amely nagy szabadságot adott a színészeknek. Nem autoriter módon irányított, hanem alkotótársként tekintett a résztvevőkre: teret engedett annak, hogy a színészek saját ötleteikkel, megoldásaikkal járuljanak hozzá az előadás formálásához. Ez a hozzáállás különösen jól érvényesül a kísérleti, nonverbális előadások esetében, amelyek közelebb álltak a rendező alkotói világához. Halmágyi hangsúlyozza, hogy Cadariunak is megvolt az a sajátos névjegye, amely felismerhetővé tette munkáit.

A *Légzés* befogadása függ a néző hangulatától és attól, hogy képes-e elvárások nélkül beülni az előadásra. A képek ritmusa, ismétlődése és finom változásai lehetővé teszi, hogy a néző elveszen a látványban és meditatív módon figyeljen a mozgásokra és

formákra. A kalapok példáján keresztül Halmágyi arra is rámutat, hogy bár ugyanazok az elemek jelennek meg újra és újra, a néző mégsem érzékeli őket teljesen egyformának – éppen ez adja az előadás esztétikai erejét.

Színészi játék

Az előadásban a színészi munka elsődlegesen nem kifejező, hanem operatív jellegű volt. A színészek olyan komplex technikai rendszer aktív résztvevőiként működtek, amelyben a jelenlét alapfeltétele nem az érzelmi azonosulás vagy a karakterformálás, hanem a folyamatos koncentráció, testi tudatosság és precíz együttműködés. Az alkotócsapat kitalálta technika komoly koncentrációt igényelt a színészektől. Már az első képet más szemmel nézhetjük annak az információnak a birtokában, hogy a három maszkot viselő színész úgy mozog a térben, hogy közben a lábuk alatt-közelében végig, a néző számára láthatatlan damilok húzódnak. A maszkok értelemszerűen korlátozzák a térben látást, ezért a színészeknek gyakorlatilag csukott szemmel is tudniuk kellett, hová szabad lépniük és hová nem. A paraván mögötti munka mindig kihívás, amikor több színész dolgozik egyszerre. Ebben az esetben az is nehezítette a színészek dolgát, hogy a paraván derékmagasságú volt, tehát térdelve kellett elvégezniük a szükséges mozgásokat.

A dobozok mozgatása is a fentiek miatt jelentett kihívást, nagyon alacsony térben zajlott: törökülésben vagy összekuporodva kellett dolgozni. Sok ember tartózkodott egyszerre a színpadon, és a kellékek folyamatos körforgásban voltak – mindössze tíz dobozzal dolgoztak, amelyeket a színészek egymásnak adtak tovább a paraván mögött, hogy úgy tűnjön, mintha végtelen számú doboz állna a rendelkezésükre.

A paraván előtti térben zajló jelenetekben a damilrendszer működtetése bizonyult rendkívül összetett, fizikailag és mentálisan

is megterhelő feladatnak, számos kihívással. A színészek visszaemlékeznek egy konkrét technikai megoldásról is, amelynek kivitelezését talán ma már nem minden bábszínész vállalná be. A füstölő ládák működtetése ugyanis nem gépi eszközökkel, hanem végtelenül egyszerű módszerrel történt: cigarettával és szívószállal fújták a füstöt a dobozokba. A rendszer pontosságot és összehangolt csapatmunkát igényelt. A dobozok körforgásban mozogtak a színpadon, szinte futószalagszerű rendszerben, ahol mindenkinek pontos szerepe volt, az időzítésnek tökéletesen kellett működnie, ritmusa és konkrét momentuma volt a cigarettázásnak és a szívószál használatának is.

Ebben a térben a legkisebb hiba nemcsak az egyéni teljesítményt, hanem az egész alkotócsapat és rendszer működését veszélyeztette. A színészek ebben az előadásban egymás munkáját folyamatosan biztosító és korrigáló szereplők voltak. Az előadás sikeres működésének feltétele a színészi játék szempontjából a bizalom, valamint a pontos térbeli és időbeli tájékozódás.

Színházi látvány és hangzás

Cristian Pepino éppen akkor tartózkodott Marosvásárhelyen, amikor a *Légzést* bemutatták. Egy vele készült interjúban elmondja, hogy ez egy kiváló előadása annak a csoportnak, akikkel éppen dolgozik: „egyfajta bábbalett, gyönyörű képekkel.”²⁰ Pepino kiemeli azt is, hogy milyen fontos a szakok közötti közreműködés, mivel a *Légzés* képi világát egy díszlettervező szakon tanuló egyetemi hallgató, Lukácsy Ildikó tervezte. Hozzáteszi, hogy ebben a szakmában

„alapvetően a színpadi figura plasztikai megjelenítéséből indulunk ki. Ha ez a plasztikai megjelenítés megfelelő, ha expresszív, akkor segíteni fogja a bábost

²⁰ KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

a színpadi alak hiteles megformálásában. Ha viszont a bábu megjelenítése művészileg nem kielégítő, ha a plasztikai hatás szakmailag nem megfelelő, akkor a dolgok nehezebben mennek, a bábos dolga jóval nehezebb lesz.”²¹

Légzés esetében nem konkrét bábfigurákból indulunk ki, hanem absztrakt, nonfiguratív elemekből. Ebben a megközelítésben a színpadi munka alapja a nonfiguratív elemek plasztikai minősége: a forma, az anyag, a súly, a textúra, a mozgás lehetőségei. Ha ezek az elemek plasztikailag jól megformáltak és expresszívek, akkor támaszt adnak a színésznek és segítik őt abban, hogy erős figurákat hozzon létre belőlük. Pepino meglátása, hogy ha ezek az elemek nincsenek jól kitalálva, azaz nem reagálnak jól a mozgásra, akkor a színésznek sokkal nehezebb dolga lesz. A *Légzés*ben nem a figura, hanem a forma hordozza az expresszivitás alapját, ugyanakkor az láthatóvá válik, hogy a kiválasztott anyagok és formák működnek, mert azok partnerei a színésznek.

Az előadás elemzéséhez kapaszkodót nyújtó tárgy a maszk, egészen konkrétan a semleges maszk. Jacques Lecoq iskolájának pedagógiai módszerei hozzájárulnak a maszk kontextualizálásához. Lecoq szerint

„a semleges maszk különleges tárgy. Ez a semleges arc egyfajta kiegyensúlyozottságot és a testi nyugalmat tükröz. A maszk segít megtapasztalni a cselekvés előtti semlegesség állapotát, hogy belső konfliktus nélkül érzékelhessük a körülöttünk lévő világot.”²²

A semleges maszk tehát nem szerepmaszk, azaz nem mutat karaktert, nem fejez ki ér-

zelmeket és nem mesél történetet. Különlegessége az, hogy nem hozzáad, hanem elvesz, ugyanis eltünteti az arc egyéni mimikáját, ennek következtében a színész nem az arcával játszik, hanem a testével. A semleges arc nem mosolyog, nem szomorú, nem feszült, nem akar mondani semmit. Ez egyfajta egyensúly-állapot, ugyanis a test nincs készenlétben egy konkrét érzelemre vagy reakcióra. Lecoq úgy hívja ezt, hogy a „cselekvés előtti semlegesség”. Arról az állapotról beszél, amikor a színész még nem játszik, de teljesen jelen van, figyel, befogad. Lecoq viszonyítási maszknak, alapmaszknak hívja a semleges maszknak, ami támaszt nyújt minden más maszknak.²³

„Ez valójában alapmaszk, vagyis olyan viszonyítási pont, ami sok más maszknak is kiindulópontja (expresszív maszkok, commedia dell’arte maszkok). Ha egy tanítvány megtapasztalja ezt a kezdeti semleges állapotot, érzései letisztulnak, teste pedig befogadóvá válik, mint egy üres lap, és kezdetét veheti a dráma.”²⁴

Ez nem szó szerint értendő, hanem pedagógiai, azaz Lecoq szerint mielőtt egy karakterhez, érzelemhez, stílushoz nyúlunk, kell lennie egy nullpontnak. A semleges maszk tehát ennek értelmében egy referencia, mert hozzá képest válik láthatóvá minden érzelem. Alap, mert erre épülnek az expresszív és stilizált formák, és támasz, mert megakadályozza, hogy a színész túlmagyarázzon, túljátsszon. Azt is mondhatnánk, hogy a semleges maszk nem játszát, hanem felkészít a játékra, megtanít jelen lenni, figyelni, és tiszta testtel belépni bármilyen színházi formába. „A semleges maszk alatt a

²¹ KOZSIK, „Marosvásárhelyen...”, 3.

²² Jacques LECOQ, *A költői test*, ford. Valcz Péter (Budapest: Magyar Táncművészeti Egyesület), 2022. 37.

²³ Uo.

²⁴ Uo.

színész arca eltűnik, így a test sokkal hangsúlyosabbá válik.”²⁵

A *Légzés* első jelenetében is a test lesz a kifejezés hordozója, ezáltal pedig minden mozdulat és tartás sokkal hangsúlyosabbá válik. Lecoq módszerében a semleges maszk megtanít másképp figyelni, tudatosítja a test szerepét a színházban, bábszínházban, mert a színész mozdulatai beszélnek. Azt is mondhatnánk, hogy a semleges maszk felszabadítja a testet azért, hogy minden mozdulat tiszta és erőteljes legyen. De azt is mondhatjuk, hogy a semleges maszk nem cél, hanem egy eszköz a színész testének felszabadítására és a játék tisztaságának elérésére. Lecoq szerint, ha a színész megélte a semleges állapotot, akkor az arc ellazult, természetes, nyitott lesz. „Amikor pedig eljut a szabadságig, és megszűnnek a magyarázó és hiteltelen gesztusok, akkor a maszokra már nincs is szükség. A semleges maszkkal való gyakorlatoknak az a célja, hogy ezt az állapotot maszk nélkül is képesek legyünk előidézni.”²⁶ Éppen ezért annyira fontos az a kezdőkép, amelyet a nézők az előadás elején láthattak, mert a színészek arca közelről ezt a fent leírt állapotot sugallja. Miközben Lecoq a test nullpontját keresi, a posztdramatikus színház az értelem nullpontját. Mindkettő elutasítja a magyarázó gesztust, ezzel szemben a jelenlétre, az észlelésre és a befogadásra építenek.

Gavril Cadariu a *Légzéssel* „be akarta bizonyítani, hogy értenek az animáció nyelvén”,²⁷ és hogy tudják, „miről szól a műfaj.”²⁸ Ezt egy viszonylag erős szakmai állításként értelmezhetjük, és nem(csak) a nézőknek

²⁵ Uo.

²⁶ Uo., 39.

²⁷ KAÁLI NAGY Botond, „(Ős)bemutatók előtt”, *Népújság*, 2012. szept. 28., hozzáférés: 2026. 01.20., <https://e-nepujasg.ro/articles/osbemutatok-elott>.

²⁸ Uo.

szól, hanem a (báb)színházi szakmának is. Az animáció azt jelenti, hogy élettelen, formátlan anyagból lesz jelenlét, szándék és karakter. Az előadásból ki is derül, hogy a társulat tudatosan bánik ezzel az átlényegítéssel, ismerik és használják a műfaj belső törvényeit, pontosan ki van találva, hogy mi mozog és mi marad mozdulatlan a színpadon, hogyan születik fókusz, mikor „lélegzik” egy forma és hogyan válik egy anyag jelentéshordozóvá. Az animáció során a színész nem szereplő, hanem közvetítő. A kijelentés azt is magában hordozza, hogy az alkotócsapatnak el kell fogadnia, hogy ebben a műfajban nem a színészen magán van a fókusz, hanem azon, amit életre kelt. Azért is lehet fontos ez a mondat, mert kiderül, hogy a rendező azt akarja megmutatni, hogy a társulat nemcsak használja az animáció eszközeit, hanem érti és uralja annak nyelvét.

A zene szerepét érdemes hangsúlyozni, mert nem pusztán kísérő elem, hanem gyakran dramaturgiai, strukturáló szerepet vállal. Nemcsak aláfest, hanem kijelöli a mozgások hosszát, tagolja a jeleneteket, meghatározza a tempót. A *Légzésben* a mozgás a zenére van komponálva, ami elősegíti azt is, hogy a forma élőnek hasson, érzelmi ívet kapjon. Ennek az előadásnak a zene a kerete, amelyhez a mozgás következetesen viszonyul.

Az előadás végén elhangzik Keren Ann és Barði Jóhannsson angol nyelvű *La Ballade of Lady and Bird* című dala, amely eltér az előadás addigi hangzásától: az ezt megelőző több mint háromnegyed órában nem hangzanak el érthető szavak. A dalban egy párbeszédet hallhatunk két karakter, Lady és Bird között. A beszélgetésből egy sok érzelmet ébresztő helyzet bontakozik ki, a két karakter ugyanis együtt érzi a hideget, a láthatatlanságot és a magányt, próbálnak segítséget kérni a világtól, de senki sem válaszol, majd a kilátástalanságukban felmerül az a gondolat, hogy valami radikálisat tegyenek, végül viszont a történet visszatér az eredeti kiindulópontához: ugyanott vannak, ugyanaz a hi-

deg és bizonytalanság marad. Ez a dal beszél egyedül a az előadásban.

Az előadás hatástörténete

A produkció számos elismerést kapott: 2010-ben a nagybányai Nemzetközi Atelier Fesztiválon rendezői díjat nyert, ugyanebben az évben a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Fesztiválján a legjobb ex-quo előadás díját ítelték neki. Szintén 2010-ben a kolozsvári Puck Fesztiválon a zsűri különdíját, valamint a bukaresti Țândărică Fesztiválon a színpadi nyelvezet szinkretizmusáért megítelt dicséretet vehette át a produkció. Emellett 2011-ben részt vettek a 18. Nemzetközi Gyermekszínházi Fesztiválon Szabadkán, valamint az oroszországi Szocsiban megrendezett KultProjekt – a Fekete-tenger régió Bábszínházainak Nemzetközi Fesztiválja programján.²⁹ Ez a meghívás óriási elismerésnek számított a társulat életében. 2012-ben az előadás felújításra került új szereposztással, ekkor már az Ariel társulata vitte színre, az eredeti szereposztásból csupán Halmágyi Éva maradt.

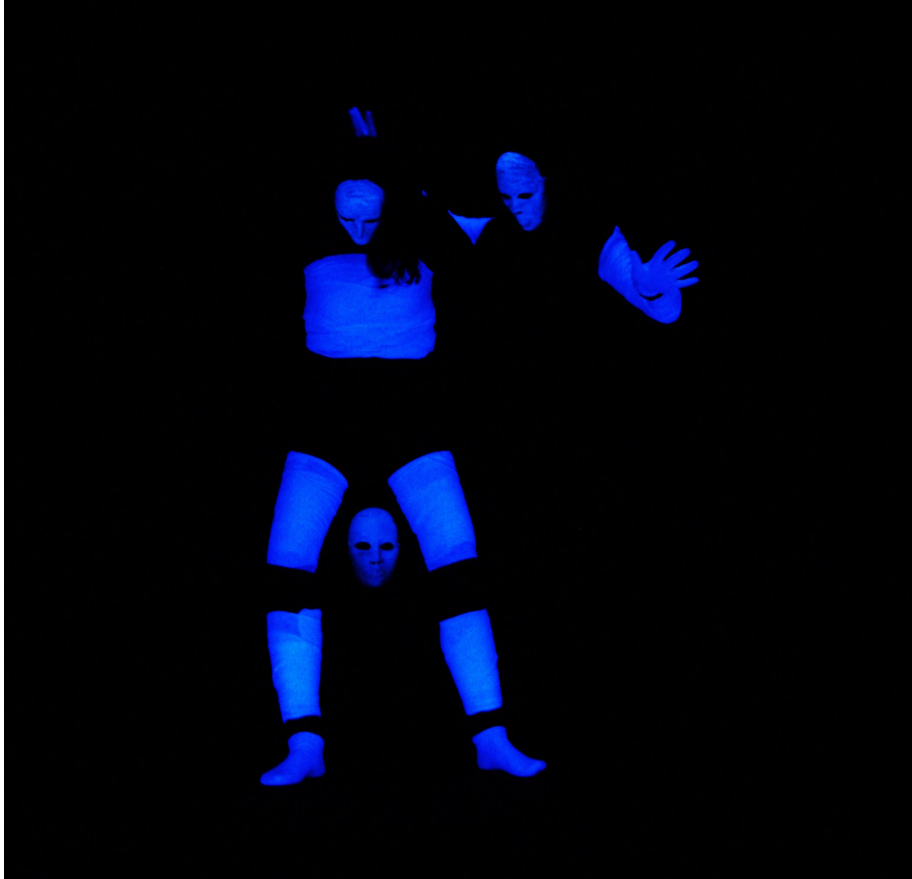
Az előadás adatai

Cím: Légzés. Bemutató dátuma: 2010. április 15. *A bemutató helyszíne:* Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház. *Rendező:* Gavril Cadariu. *Osztályvezető tanár:* Cristian Pepino, Kozsik Ildikó- *Segédrendező:* Deák Réka. *Animációs tárgyak és effektek:* Lukácsy Ildikó. *Zenéjét összeállította:* Gavril Cadariu. *Színészek:* Dénes Emőke, Halmágyi Éva, Incze Sándor Zoltán, Király Anna, Lukács Emőke, Tollas Vanda, Vízi Imre.

²⁹ Forrás: Az Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.

Bibliográfia

- „A Marosvásárhelyi űvészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.szini.ro/az-egyetemrol/toertenet-alapito-okiratok>.
- „A Prágai Előadóművészeti Akadémia Színházi Karának története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://www.damu.cz/en/all-about-faculty/history-accomplishments-awards/>.
- „A Színház- és Filmművészeti Egyetem története”, hozzáférés: 2025.11.10., <https://szfe.hu/a-szinhaz-es-filmmuveszeti-egyetem-tortenete/>.
- „Beszélgetés Halmágyi Évával”. Saját felvétel.
- „Gavril Cadariu (1958-2024)”, Gavril Cadariu nekrológja a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem weboldalán, hozzáférés: 2025.11.12, <https://www.uat.ro/en/news-detail-en/gavril-cadariu-1958-2024/>.
- D. B. „Miniévad az Ariel Színházban”, *Új Magyar Szó*, 2010. jún. 16., 8.
- KAÁLI NAGY Botond. „(Ős)bemutatók előtt”. *Népújság*, 2012. 09. 28., hozzáférés: 2026. 01.20., <https://enepujasag.ro/articles/osbemutatok-elott>.
- KOZSIK Ildikó. „Marosvásárhelyen otthon érzem magam – Interjú Cristian Pepino rendezővel, a bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem professzorával”. *Múzsza – Népújság Melléklet*, 2010. május 22., 3.
- KÖLLŐ Katalin. „Bábszínészet Felsőfokon”. *Világszínház* 6. sz. (2004): 19–21.
- LECOQ, Jacques. *A költői test*, fordította VALCZ Péter. Budapest: MTE, 2022.
- LEHMANN, Hans-Thies. „Játék a jelek sűrűségével”. In *Posztdramatikus színház*, fordította KRICSFALUSI Beatrix, BERECZ ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR, 103–105. Budapest: Balassi Kiadó, 2009.
- NAGY Botond. „Bemutató Az Ariel Színházban”. *Népújság*, 2010. máj. 14., 5.



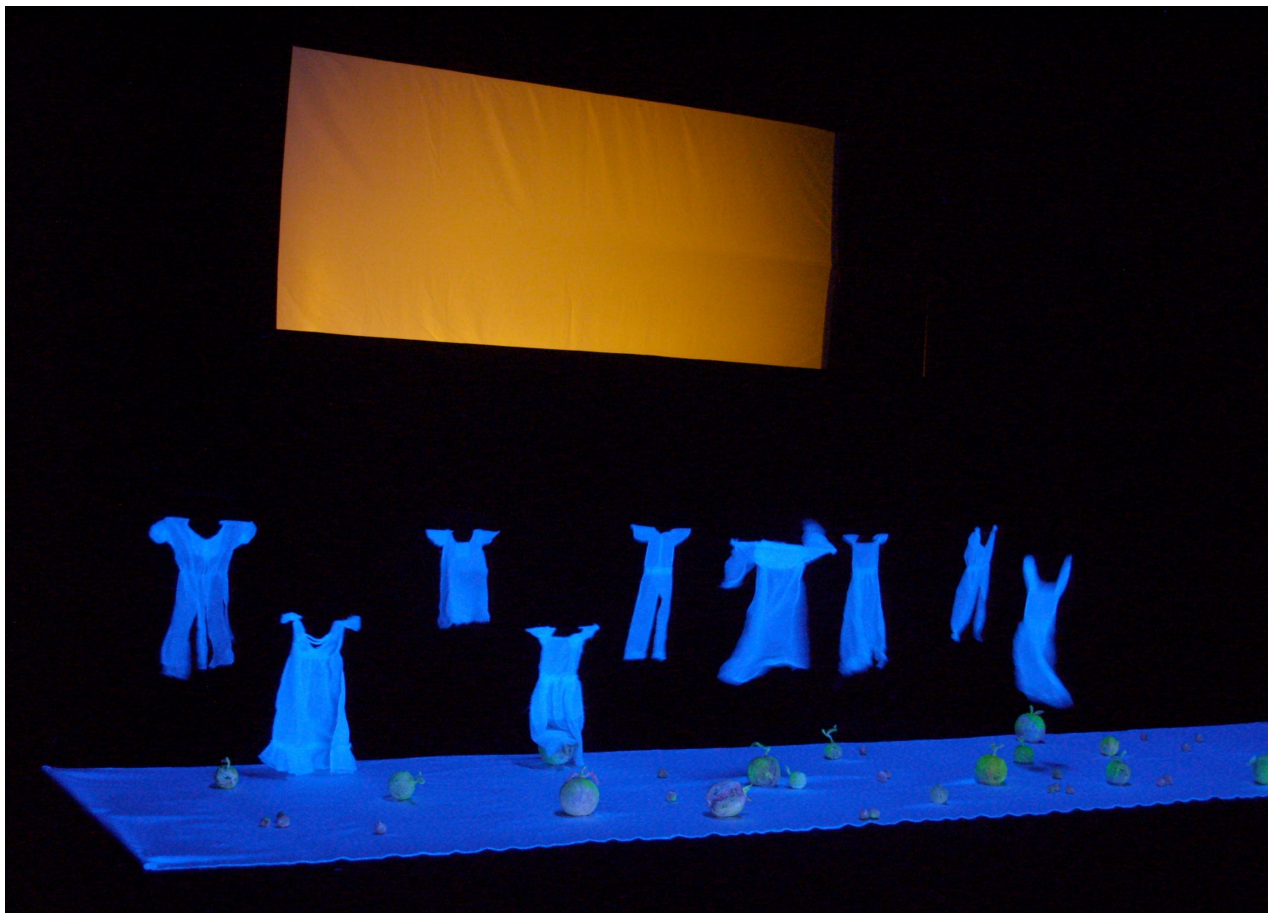
1. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



2. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



3. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.



4. KÉP

Légzés. Rendezte: Gavril Cadariu, 2010. Forrás: Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház archívuma.

Bocsárdi László: *Halál, 2016*

NAGY IMOLA

Az előadás színházkulturális kontextusa

Bocsárdi László a 2010-es években több olyan előadást rendez, amely az Y generáció (az 1980–2000 között születettek) egzisztenciális problémáit tematizálja. Dramatikus szövegeket a romániai magyar nézők számára kevésbé ismert kortárs lengyel és katalán drámairodalomban talál. 2013-ban, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Stúdió Színházában bemutatott *Két lengyel darab* című előadás két kortárs lengyel egyfelvonásost helyez egymás mellé: Michał Walczak *Homo-kozó* és Marek Modzelewski *Koronázás* című műveit. 2016-ban Belbel *Halálát* az egyetem gyakorlószínpadán mutatja be, majd 2018-ban Maria Wojtytzsko *Sam, avagy felkészülés az életre* című drámáját viszi színre a magiszteri színészosztály és a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház társulatának a koprodukciójában. Tematikáját tekintve ehhez a sorozathoz kapcsolható még a 2017-ben, Lewis Carroll *Alice Csodaországban* és *Alice Tükörországban* című meseregényei alapján a Tamási Áron Színház társulatával rendezett *Alice* című előadás.

Sergi Belbel *Halál, egy pillanattal a halál előtt* című drámája alapján készült marosvásárhelyi egyetemi vizsgaelőadás, a *Halál* egyben a darab első magyar nyelvű bemutatója. Belbel ekkor már az egyik legismertebb kortárs katalán drámaíró, színházi rendező, drámafordító, tanár, aki 1983-ban a Barcelonai Független Egyetem színházzakának egyik alapítótagja, valamint 2006 és 2013 között a Katalán Nemzeti Színház igazgatója volt. A Katalán Könyvtár sorozat *Modern katalán színház II.* című kötetében jelent meg először magyarul a *Halál, egy pillanattal a halál előtt* című drámája 2001-ben, Kertész

Lóránt fordításában. Első kiadása katalánul 1993-ban látott napvilágot.

A Stúdióbeli bemutató pillanatában Sergi Belbel nem teljesen ismeretlen a magyar közönség előtt, 2003-ban a budapesti Kortárs Drámafesztiválon az *Eső után* felolvasószínházi verzióját, 2008-ban a szabadkai Kosztolányi Dezső Színházban a *Vér* című drámáját, 2009-ben a budapesti MU színházban, 2011-ben a nagyváradi Szigligeti Színházban a *Mobil* című drámáját, 2010-ben a *Toszkánát* a budapesti Neptun Brigád hozta létre.

Dramatikus szöveg, dramaturgia

Belbel drámájának főszereplője egy forgatókönyvíró, ám a dramatikus szerkezet nemcsak ebből adódóan filmes. A dramatikus szöveg a hálózatos narratívára épülő forgatókönyvek mintáját hordozza, több különböző, egymástól független életút véletlenszerűen (vagy sem) keresztezi és megváltoztatja egymást. Horizontális kiterjedésű történet-hálózatok jönnek létre, bár itt az esetleges (vagy annak tűnő) találkozások drasztikus (filmes nyelven dramatikus) változásokat hoznak létre, hiszen hat történet fordul át a halálból az életbe. A jelenetek szerkesztésmódja Almodóvar és Iñárritu filmjeiből lehet ismerős az olvasónak.¹ A dráma elnyerte a Spanyol Kulturális Minisztérium Nemzeti Drámairodalmi Díját 1996-ban, ősbemutató-

¹ PREZSMER Boglárka, „Élet vagy halál. A marosvásárhelyi Művészeti Egyetem sepsiszentgyörgyi vendégjátéka”, *Maszol*, 2016. június 10, hozzáférés: 2026.01.06., <https://maszol.ro/kultura/65632-elet-vagy-halal-a-marosvasarhelyi-m-vezeti-egyetem-sepsiszentgyorgyi-vendegjateka>.

ját 1998 áprilisában Belbel rendezte a barcelonai Teatre Romeaban. Két évre rá Ventura Pons rendezésében *Morir (o no)* címmel film is készült belőle.

A kiindulópont szerint a jó ideje alkotói válságban levő forgatókönyvíró egy éjszaka hirtelen megír egy forgatókönyvvázlatot, amelyben egy tizenhét éves fiú motorbaleset közben, halála előtt pár perccel döntés elé kerül: vagy leéli az általa éppen akkor választott gazdag, unalmas, üres életet, vagy meghal. Nem a múltja, hanem a jövője pörög le a szeme előtt – és ezt az átfordulást viszi tovább a dramatikus szöveg. A dráma két részből, hét-hét jelenetből áll. Az első rész jelenetei halállal végződnek, a második rész jelenetei az első alternatíváit képezik, sajátos kördramaturgia szerint, amelyben egy-egy szereplő révén összekapcsolódnak a jelenetek és mindenki életben marad. Az első rész első jelenete és a második rész utolsó jelenete kerettörténetként funkcionál – a forgatókönyvíró és a felesége közötti párbeszédnek vagyunk tanúi, amelyben a feleség kritizálja a halállal végződő epizódokat, az életben maradás alternatíváit kínálva fel, miközben férje meghal.

Az előadásban a teljes szöveg elhangzik változtatás nélkül, a dialógusokon túl a szerzői utasítások egy részét szintén elmondják. (Például a beszédbeli szünetet a dramatikus szövegben is feltüntetett „Szünet” szó kimondásával helyettesítik.) Továbbá néhány finom javítást eszközölnek a fordításon (például „emlegetett számár” helyett „falra festett ördög” hangzik el). A felkészülés² hosszas, komoly értelmező- és olvasópróbákkal kezdődött, a szöveg különböző rétegeit, ér-

² A Stúdióban bemutatott katalán drámáról a főszereplőt játszó színészhallgató, KILITI Krisztián BA-s szakdolgozatot írt, ez a dokumentum őrzi a karakter megalkotásának, a dráma olvasatának 2010-es kérdéseit. Lelőhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem könyvtára.

telmezési lehetőségeit, felépítését térképezték fel aprólékosan. Bocsárdi László tág és komplex értelmezési keretet kínált a hallgatóknak, hiszen a szöveg megragadásában sem ok-okozati, sem pszichológiai vagy más lineáris struktúra nem állt a rendelkezésükre.

A rendezés

A hallgatók nagy része ekkor találkozott először Bocsárdi sajátos rendezői stílusával. Az erőteljesen színészi játék központú, és minden más jelrendszerében minimalista előadás próbára tette a színészhallgatókat. A rendező karakterformálás helyett a figurák megidézését kérte a hallgatóktól, átélés helyett érzékeltetést, a színészek egymásra való koncentrációja helyett a nézőkre való összpontosítást, az érzelmi töltet kifejezése helyett az adott probléma, például az öngyilkosság kérdésének kinagyított felmutatását.³ Nem realista ábrázolást látunk, hanem a jelenségek, történések, cselekvések, személyek színházi eszközökkel való megidézését. A rendező brechti módszereket is bevet: elidegenítést, a szerep eltartását, a hangsúlyt az „itt és most” megtapasztalására, a színészhallgatók testi jelenlétére helyezi. Csend, kimért mozgás, a színpadi jelenlét módjára való figyelés jellemzi a játékot. A dráma témáját, a halált táncosok jelenítik meg, előjelként, némán, a haldoklóval együtt előadott koreográfia a középkori haláltáncokat idézi.

A keretjelenetek teljes egészében a nézőtérre valósulnak meg, leszámítva az író halálát, ami a színpadon történik. A nézőtérre való játék megváltoztatja a játékstílust és a beszédmódot egyaránt. Egyébként is a színészek leggyakrabban a nézők, sőt néha konkrétan egy néző szemébe nézve mondják a szövegüket, illetve a többi jelenet is időnként „kiárad” a nézőtérre. A drámai karakter szinte sohasem közvetlenül a partnerével

³ KILITI Krisztián szakdolgozat...

kommunikál, hanem a nézőkkel, és csak rajtuk keresztül a partnerével. Az elidegenítő jellegű, de a nézőket direkt módon igénybe vevő, megszólító frontális játékot ritkán szakítják meg a szereplők egymáshoz fordulásai, amikor igen, azok gesztusértéke mérhetetlenül erőssé válik. A közönség mintegy médiumként szolgál.

Karakternek, nézőnek egyaránt állandó kérdés, hogy ki beszél a színpadon, elsősorban az eltartott játéktípus miatt, de a szöveg szintjén is megjelenik, mert az első felvonás utolsó és a második felvonás első, ismétlődő jelenete közt az képezi a halálból az életbe való átfordulást, hogy az Áldozat kijelenti: „Isten vagyok.” Isten kezd beszélni az áldozat hangján (Indrei Ábel, II. év), ami ezúttal megakadályozza a bérgyilkost (Pignitzky Gelért), hogy elsüsse fegyverét. (1. KÉP) Jelek, előjelek, megérzések, *déjà vu*-k sűrűjében járunk tehát, amelyek között nehéz különbséget tenni. A *déjà vu*-ket érzékelő Beteg tanár (Rózsa László) karaktere szinte önkívületben mondja ki, hogy az életben nem szerencséről van szó. (2. KÉP)

A koreográfiát Bezsán Noémi készíti. Az első felvonásban a halál közeledtét a kapucnis, fehér maszkos táncosok megjelenése érzékelteti mindegyik, halállal végződő jelenet végén. A második felvonás elejét és végét is ők keretezik. Fellépéseik különálló, az éppen haldokló figura mozdulataira komponált klasszikus zenei betétekre, a haldoklóval szimultán, lassított mozdulatokkal elvégzett mozgássorok. A táncosok néha hamarabb megjelennek, laza testtartással, türelemmel várnak, a halálnak végtelen ideje van, aztán kimért, pontos mozgással utánozzák le, sokszorozzák meg a halál beállta előtti mozdulatokat, egyszerre személyre szabottan és személytelenül, ironikusan. Az irónia és a halál felségterülete metszi egymást, erre emlékeztetnek a haláltáncosok. Ül a hét haláltáncos a második felvonás elején a proscénium szélén, egyenként néznek a nézők szemébe, találnak-e még önkénteseket. De közvetle-

nül előttük a zenekar mindaddig üres helyre megtelt zenészekkel, és az élő zene hangjaira beletűnnek a sötétbe, és csak az előadás végén, a forgatókönyvíró halálakor jelennek meg újra.

Színészi játék

Az előadásnak nincsenek fő- és mellékszereplői: tizenöt egyéni, felcserélhető, intenzív performanszot látunk. Minden egyes színész eszköztelenül, egyedül saját testére és hangjára utalva idézi meg a karaktert és annak tudatállapotát. A feszültséget a hallgatóknak egyenként, önmagukban kell felépíteniük, a közös játék, érintkezés, kapcsolódás ritkasága okán is, főleg az első felvonásban, ahol legfeljebb egyetlen partnerre számíthatnak, s akkor is inkább csak a végző felcsendülésére.

A megszólalások nagy része monológ, még akkor is, amikor párbeszédnek tűnnek. A figurák leggyakrabban a proscénium szélén mozdulatlanul állva vagy ülve, a nézők szemébe fúrva tekintetüket mondják a szöveget. Megszólalásaikat erőteljes regiszter- és hangnembváltás jellemzi. Az utasításokat, különösképpen a „szünet” és a „csend” utasításokat, egyénre szabott hangnemben, mindig kiemelve mondják, hiszen a megszólalások, csendek, szünetek, a prozódia ritmusa rendkívüli fontossággal bír.

A legkisebb rezzenésük is jól látható, jelentősége van. Gyakran egyetlen, kitartott testtartással érzékeltetik a karakter lelkiállapotát. Elhitetik a nézővel, hogy a szöveg a kimondás pillanatában jön létre, keresik a megfelelő szót, kimondják, majd lecserélik egy másikra. A megidézett legsúlyosabb egzisztenciális problémák ellenére sikerül a szituáció humoros oldalát is megjeleníteniük. A közönség derül például az Anya (Nagy Dóra) hangszínváltásain, és az Asszony (Keresztes Ágnes) ritmus- és hangnembjátékain. De a szituáció teátrális jellegét is sikerül érzékeltetniük, az Ápolónő (Szilasi Eszter) például

kifejezetten teátrális hangnemben szólaltatja meg az utasításokat. A hallgatók újra és újra a köröttük lévő csekély számú tárgyra, fény- és zeneforrásra irányítják a figyelmet, például a reflektorra, a hangszórókra, a kottaállványokra, a kellékekre, s arra emlékeztetnek, hogy egyazon közös térben és időben, itt és most vagyunk mindannyian, színészhallgatók és nézők.

Fokozott színpadi jelenlét, ugyanakkor frissesség, elementáris erő jellemző a színészek játékára. Eltartják maguktól a szerepet, érzelmileg nem azonosulnak vele, játékuk mégis intenzív.

Társuk halálának előjelét a karakterek az első felvonásban nem veszik észre, de a nézők igen, mert ekkor jelennek meg hangtalanul a színpadon a haláltáncosok. A második felvonásban viszont tudatosan bennük a halálos veszély, amit felfokozott intenzitás-ként, idegi/lelki tudatállapotként közvetítenek a nézők felé, mint például, amikor a Motoros (Pásztor Márk, II. év) fájdalomát legyűrve, a végzettől éppen megszabadult, békésen szendergő anyja (Keresztes Ágnes) beteg szobatársán üvöltve próbál segíteni. A cselekvés minimális, azt is inkább elmondják, mint elvégzik, de a fizikai, testi és testet nem kímélő jelenlét annál hangsúlyosabb. A Heroinista (Ruscsák Péter) kegyetlen vergődése, a földre zuhanó testek, az elcsattanó pofonok, a mellkasra mért ütések nem illúziók, és a jelenlévő, szenvedő testre irányítják újra és újra a figyelmet. (3. KÉP)

Színházi látvány és hangzás

A látványvilág minimalista. A felmondott szerzői utasításokkal összhangban a nézőnek a képzeletében kell megalkotnia a jelenetek képi világát. A színpad szinte végig üres, a jelenetekben egy-egy bútordarab, kellék jelzésszerűen emlékeztet arra, hogy éppen egy lakásban, az utcán vagy a kórházban vagyunk. A fények használata is minimalista, de emiatt kitűnnek apró részle-

tek, például az erős reflektorfényben kivehetlenné válik a heroinista arca, vagy az első felvonásban a jelenetek közti sötétségben a kottatartók lámpái világítják meg az üres állványokat, a második felvonásban a kották világítanak az állványokon.

A jelmez kortársi utcai ruhákból, illetve jelzésszerű rendőr és ápolónői egyenruhából állt, bukósisakkal, gipsszel, mankóval stb. kiegészítve. A táncosokon kapucnis melegítő, maszk és tornacipő, ezt láthatjuk viszont az előadás plakátján: a neonfényű tornacipő talpába vésődik a Halál szó. (4. KÉP)

A hangzásvilág meghatározó eleme a beszéd, üvöltés, sírás, kiabálás, fulladás, prüszkölés, lábdobogás, csapkodás, testre mért ütések, zuhanó testek, mind az emberi test keltette hangok. Az átkötéseket szolgáló zene az első felvonásban felvételtől szól, a másodikban élőben hangzik fel. A Boros Csaba vezényelte nyolctagú zenekar (négy zenepedagógia hallgató, két középiskolás és két meghívott zenész) klasszikus zenei összeállítást játszik.

Az előadás hatástörténete

Az előadás repertoáron ment a Stúdióban, és játszották a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Teatrológusok Találkozója nevű rendezvényének keretében is 2016 április 12-én.⁴ Továbbá vendégszerepelt Sepsiszentgyörgyön a Tamási Áron Színházban 2016 június 10-én, meghívták a Magyar Színházak XXVIII. Kisvárdai Fesztiváljára, 2016 június 25-én. Az előadás létrejöttében a teljes végzős magiszteri színészosztály mellett részt vett öt II. éves színészhallgató is, továbbá a teljes II. év látványtervező és teatrológia szak, valamint I. és III. éves koreográfia szakosok és két hallgató a zenepedagógia szakról.

⁴ KAÁLI NAGY Botond, „Teatrológusok Találkozója. Mindent a színházról!”, *Népújság*, 2016. ápr. 13., 5.

Az együttműködés nem példa nélküli a Stúdió színpadán, de az egész osztályokat és az összes szakot érintő közös munka, azaz a teljes hallgatói közösségi együttműködés igen. Az előadás azt a tendenciát erősítette, amelynek eredményeképpen mára főleg a rendező- és drámaírás szakosok vizsgái lap-
tól a színpadig⁵ a hallgatók közös munkájaként valósulnak meg. A felvételre jelentkezők körében ez az egyetem egyik fő vonzereje. Továbbá hallgatói kritikák, elemzések, interjúk jelennek meg egymás munkáiról, elsősorban, de nem kizárólag a *Játéktér* hasábjain, illetve kialakult egy állandó együttműködés a *Látó* folyóirattal, ahol rendszeresen megjelennek a hallgatók írásai. Így ma már nem fordulhat elő, hogy ilyen fontosságú előadásról ne lásson napvilágot reflexió.

Az előadás adatai

Cím: Halál. *Bemutató dátuma:* 2016. március 4. *A bemutató helyszíne:* Stúdió Színház, Marosvásárhely. *Rendező:* Bocsárdi László. *Szerző:* Sergi Belbel. *Fordító:* Kertész Lóránt; *Díszlet- és jelmeztervező:* II. év látványtervező osztály (Lokodi Anna Aletta, Nagy Eszter, Czirkák Beatrix, Szőke Zsuzsa, Bereczki Botond). *Koreográfia:* Bezsán Noémi. *Zeneszerző, karmester:* Boros Csaba. *Dramaturgiai asszisztensek:* II. év teatrológia (Csegzi Noémi, Tőkés Attila). *Rendezőasszisztens:* Nagy Sára, II.

⁵ Patrice PAVIS, „A lapról a színpadra – nehéz születés”, ford. SIPŐCZ Mariann, *Theatron* 2, 2. sz. (2000): 93–105.

év teatrológia–művelődésszervezés magiszteri. *Színészek:* Kiliti Krisztián, II. év (Forgatókönyvíró), Magyar Izabella, Mészáros Ibo-
lya (Feleség, szerepkettőzés), Ruscsák Péter (Heroinista), Horváth Anna (Húg), Nagy Dóra (Anya), Hasenfratz-Szegvári Júlia (Lány), Rózsa László (Beteg) Szilasi Eszter (Ápolónő), Keresztes Ágnes (Asszony), Hajdu Imelda (Rendőrnő), Kádár Gellért, II. év (Rendőrnő), Pásztor Márk, II. év (Motoros), Pignitzky Gellért, II. év (Gyilkos), Andrei Ábel, II. év (Áldozat), Korodi Janka, II. év (Központos), *Táncosok:* Joó Renáta, I. év koreográfia, Szabó Franciska, I. év koreográfia, Könyves Andrea Evelin, II. év koreográfia, Jáger Simon, III. év színész; *Zenészek:* Máthé Zsuzsa, Benczédi Orsolya, Ádám Rebeka, Flostoiu Serban, Jakab Hunor-Zsolt, Bodó Tamás.

Bibliográfia

- KAALI NAGY Botond. „Teatrológusok Találkozója. Mindent a színházról!”. *Népújtság*, 2016. április 13. 5.
- PAVIS, Patrice. „A lapról a színpadra – nehéz születés”, fordította SIPŐCZ Mariann. *Theatron* 2, 2 sz. (2000): 93–105.
- PREZSMER Boglárka. „Élet vagy halál. A marosvásárhelyi Művészeti Egyetem sepsiszentgyörgyi vendéjjátéka”, *Maszol*, 2016. jún. 10., hozzáférés: 2026.01.06., <https://maszol.ro/kultura/65632-elet-vagy-halal-a-marosvasarhelyi-m-veszeti-egyetem-sepsiszentgyorgyi-vendegjateka>.



1. KÉP

Pignitzky Gellért II. év (Gyilkos) és Táncosok.



2. KÉP

Rózsa László (Beteg) és Szilasi Eszter (Ápolónő).

E számunk szerzői

ALBERT MÁRIA (1968), erdélyi magyar egyetemi oktató, fordító, szerkesztő. A kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem bölcsészkarán szerzett diplomát angol-román szakon, majd a bukaresti I. L. Caragiale Színház- és Filmművészeti Egyetemen doktori fokozatot. A Marosvásárhelyi Rádió szerkesztője, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem adjunktusa.

BALÁSI ANDRÁS (1967), teatrológus, költő, dramaturg, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem professzora. Három verskötetet és három önálló szakkönyvet jelentetett meg, számos verset és tanulmányt közölt kötetekben, szakfolyóiratokban, illetve több tudományos, művészeti és fejlesztési projekt résztvevője és vezetője. Tagja a Magyar Tudományos Akadémia külső köztestületének, a Romániai Írószövetségnek, a Romániai Színházi Szövetségnek.

BARNA LÉNA, teatrológus. 2025-ben végzett a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakán, jelenleg a Pécsi Tudományegyetem Irodalom- és Kultúratudomány mester szak színházi specializációjának hallgatója. Újságírással foglalkozik, emellett több színházi előadásban is közreműködött dramaturgként és íróként, amelyek most is repertoáron vannak.

BOROS KINGA (1982), teatrológus, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem docense. Csíkszeredában él.

BUGNÁR SZIDÓNIA (1995), a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem doktorandusza. Tanulmányait szintén ebben az intézményben végezte: 2018-ban bábszínész, 2019-ben teatrológia alapszakon diplomázott, majd 2020-ban színházrendező mesterfokozatot szerzett. Kutatási területe az erdélyi magyar bábszínház története, különös tekintettel az 1949-es államosítás és a 2003-as egyetemi képzés elindulása közötti időszakra. Akadémiai tevékenység-

ge mellett az Erdély FM és az Erdély TV szerkesztő-műsorvezetőjeként dolgozik. Marosvásárhelyen él.

GYÖRGY ANDREA, színháztörténész, irodalom- és színházkritikus, a marosvásárhelyi Bolyai Farkas Elméleti Líceum magyar nyelv és irodalom szakos tanára, a *Játéktér* színházi periodika szerkesztője.

KELEMEN ROLAND (1997), teatrológus és dramaturg, a *Színház* folyóirat korábbi munkatársa (2019–2025). 2019-ben szerzett teatrológia alapszakon diplomát, majd 2021-ben drámaírásból mesterfokozatot a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen. Jelenleg ugyanott PhD-hallgató és óraadó tanár. Kutatási területe az 1989-es román forradalom színházi emlékezete és reprezentációja. Marosvásárhelyen él.

NAGY IMOLA, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem előadótanára. Kutatási területei közé tartozik a posztdramatikus színház, a performansz-elmélet, a befogadáselméletek, a színházi fenomenológia, az emlékezési és szubjektívációs folyamatok. Doktori disszertációja *Nézővé válni* címmel 2020-ban jelent meg. Tanulmányait, cikkeit és fordításait neves szak- és kulturális folyóiratokban publikálta, mint *Theatron*, *Symbolon*, *Korunk*, *Játéktér*, *Látó*. Tagja a Magyar Tudományos Akadémia Kolozsvári Akadémiai Bizottságának színházstudomány szakterületen. Tudományos munkája mellett fordítóként is tevékenykedik.

NÁNAY ISTVÁN (1938), színházkritikus, színháztörténész, egyetemi oktató, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja, a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doctor Honoris Causa-cím tulajdonosa, huszonöt könyv írója, illetve szerkesztője, kötetfejezeteinek és szakmai publikációinak száma meghaladja a kétezret.