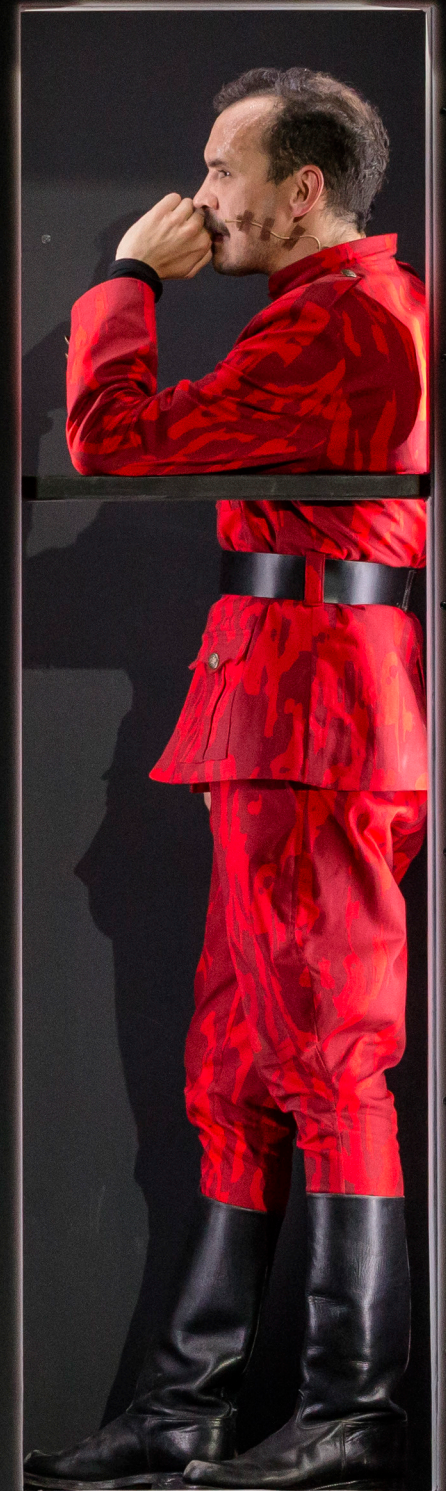


Kiadja a Játéktér Egyesület, Kolozsvár
Publicat de Asociația Spațiul de Joc, Cluj-Napoca
Published by the Playing Area Association, Cluj-Napoca

www.jatekter.ro

Játéktér 2022/1. szám 11. évfolyam



játék
tér

2022/1. szám
11. évfolyam

Játéktér – erdélyi színházi periodika

A címlapon Vass Zsuzsanna és Kónya-Ütő Bence
a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház *Tóték* c. előadásában.

Rendező: Boczárdi László

Fotó: Barabás Zsolt

TARTALOM

KRITIKA

Nagy Enikő: Emberség kényszerzubzonyban (<i>Tóték</i> . Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)	3
Marton Orsolya: Hamlet darabokban (<i>Hamlet</i> . Kolozsvári Állami Magyar Színház)	8
Pálffy Zsófi: Káosz Gyergyóban, avagy Gimme, Gimme, Gimme a Man After Midnight! (<i>Káosz</i> . Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós)	12
Beretvás Gábor: A penna recsegése (<i>Csongor és Tünde</i> . Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat)	16

INTERJÚ

Böjthe Pál: Tiszteljük a szöveget Beszélgetés Dragoș Buhagiarral díszlettervezésről, Silviu Purcărete színházáról	21
---	----

TANULMÁNY / ESSZÉ

Bonczidai Dezső: Vitéz László és Paprika Jancsi bábszínpadai reprezentációi Erdélyben (Bábtörténeti előzmények Erdélyben az intézményes struktúra kialakulása előtt)	31
Szabó Róbert Csaba: A Bolyai-kultusz alakulása a marosvásárhelyi színházi emlékezetben 1968 után	45
Pál Emőke: Janovics Jenő színészi törekvései	57
Kocsis Tünde: A kolozsvári hét Maszkura, avagy a Diákművelődési Ház magyar egyetemista színjátszó csoportjai	61
Simó Emese: Háromszázhatvan fok	77
<i>Lapszámunk szerzői</i>	97
<i>Kivonatok (román és angol nyelven)</i>	99

Nagy Enikő

EMBERSÉG KÉNYSZERZUBBONYBAN

Tóték. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy

Tóték – az értelmetlen sziszüphoszi áldozathozatal szimbólumai, akik egy nemes cél, a fiuk sorsának jobbítása érdekében abszurdabbnál abszurdabb helyzetekbe futnak bele, lépésről lépésre adva fel emberi méltóságukat.

Örkény életének sorsdöntő, háborús élményeit írja meg a *Tóték*-ban. Katonaként harcolt a Don-kanyarban, majd hadifogságba került. Öt év frontszolgálat után sem rendült meg azonban hite a cselekvésben és az emberi kapcsolatok megtartó erejében. Sőt, a háborúban tapasztaltak arra vezették, hogy alkotóként újragondolja magát, felhagyjon addigi, jobbára realista ábrázolásmódjával és olyan írásmódot találjon, amellyel élményeinek bonyolultságát meg tudja ragadni. A háborús élmények tették fogékonyá a groteszk szemléletre: *„Alapvető élményem a háború volt és azok számára, akik a háborút megélték, a puszta tény, hogy a derült égből lecsaphat valami, ami robban és öl és gyilkol, olyan paradoxon, ami minden emberi realitással ellenkezik. Az emberi életosztón nyílt szembeköppése volt ez, amit megpróbáltam a maga valóságában ábrázolni.”* Bevallása szerint a *Tóték* „kísérlet arra, hogy a groteszkumot nagyobb lélegzetű műben fejezzem ki”. Filmforgatókönyv született elsőként a műből, amit visszadobtak azzal, hogy „ostoba, hihetetlen, irrális hülyeség”. Örkény azonban nem hagyta annyiban, kisregényt írt belőle, majd három évvel később Kazimir Károly kérésére dolgozta át színdarabbá, sajátosan groteszk látásmódjával megteremtve az abszurd dráma műfaját a magyar színpadokon.

Bocsárdi László Örkény szellemében rendezte meg a *Tótékat*, egyetemessé téve a történetet, így az előadás a mindenkori kiszolgáltatottságról, a hatalommal való visszaélés folyamatos fennálló lehetőségéről szól, vérfagyasztó humorral. Hiszen a kiszolgáltatottság, az elnyomás lehetősége nem szűnt meg a háborúval, bárhol, bármikor felütheti a fejét. Örkény zsenialitása viszont abban rejlik, hogy képes megtalálni azt a parányi fénysugarat, ami reményt nyújthat a legkiszolgáltatottabb helyzetben is. Az előadás meg képes felmutatni azt.

A plakáton a TÓTÉK lefele fordított betűi jelzik, hogy feje tetejére állt a világ, a beékelődő É betű meg mintha a Tót család idillikus, nyugodt életébe beékelődő órnagyra utalna. Az előadás szöveggönyve a regény és a dráma ötvözéséből született. A dráma szövege a regényből átvett narratív részekkel, az előadás meg egy szereplővel, a narrátorral (Beczásy Áron) gazdagodik, aki fehérre maszkolt arcával, hosszú fehér ruhájában mintha a mítoszok időtlen világából érkezne, így köti össze az előadás a színpadi történés jelen idejét a mindenkori végtelen idővel. Ő az, aki felülről néz rá a történetre, annak minden részletét ismeri, tudja mindazt, amit a szereplők nem. Ő

gyűjti össze a Gyuri atyus által át nem adott, szétépett leveleket. Szájában fehér golyóval jelenik meg az előadás kezdetén, kiemeli, majd az előadás végén rezzenéstelen arccal helyezi vissza a szájába. Gesztusa utalhat akár a Tót szájába illesztett zseblámpára, akár Sziszüphosz mítoszára. Kitömött szája a megalázás, tűrés, értelmetlen szenvedés szimbóluma lehet, történetmesélése meg ilyenformán a szabadság allegóriájává válhat az előadás idejére.

Szívszorító felütéssel indul a produkció. Két színész énekel a Don-kanyarnál megélt borzalmakról, arról, hogy ne várják haza őket. Söröskorsóba töltik a bort, úgy hajtják fel, egy húzásból. Megfagyott testekről, csontokról, kínról énekelnek, erőteljesen, teli torokból. Töredezett sorok, pattogó, kemény szavak, a háború kegyetlenségétől átítatott hangulat. Ez az a háborús közeg, amibe a történet is beágyazódik: a fronton harcolók és az otthon aggódók valóságába, az őrnagyok és Tótok borzalomtól és félelemtől átítatott világába.

A két színész többször is megjelenik az előadás során, ők hozzák, viszik a doboz alakú fehér díszletelemeket. Ők adják rá Cipriani professzorra a kényszerzubbonyt és kísérik ki a színről, majd az utolsó jelenetben ők hajtják fel a díszlet falát, mialatt Tót felnégyeli az őrnagyot. A háború, amiről énekelnek ilyenformán azzá a valósággá válik, ami átrendezi és folyamatosan alakítja, pontosabban torzítja a környező világot az előadásban.

Az előadás színpadképe egyfajta dobozlételem idéz. A fekete panókkal körülvett, hátrafele szűkülő térben egy fehér, doboz alakú építmény van, négy függőleges, ember nagyságú nyílással. Ebben a dobozban mindenkinek megvan a maga jól kiszabott helye. Itt jelenik meg Ágika (Vass Zsuzsanna) és Mariska (D. Albu Annamária) Gyula levelét olvasva az őrnagy érkezéséről; ebben dobozolnak Tóték az őrnaggal (Kónya-Ütő Bence), aki a hiányzó Gyula helyét foglalja el.

Az előadás utolsó részében egy hatalmas margóvágó tölti ki a doboz kivilágított terét – akár csak egy műtárgy a kirakatban. Amikor az őrnagy odasétál, hogy szemügyre vegye, bár hogyan próbál lábujjhegyre állni, nem éri el. Nem maga a dobozolás aktusa hangsúlyozódik tehát az előadásban, hanem mindaz, amit a dobozolás képvisel, a folyamat, ahogyan a margóvágó hatalmas, idővel mindent betöltő, embert túlnövő, félelmet, kiszolgáltatottságot idéző gépezetté növekszik.

Gyula halálhíréről már az őrnagy megérkezése előtt értesülünk, így végig tudjuk, hogy Tóték minden erőfeszítése hiábavaló. A tragikus hírt hozó sürgönyt Gyuri atyus, a postás (Erdei Gábor) rövid tépelődés után darabokra szaggatja, majd a narrátorra bízta, aki a ruháján lévő apró zsebbe rejti azt. Gyula bajtársának megkésített levelét, amelyben balesetük körülményeit írja meg, széttepi és kísérteties nevetés közepette a levegőbe repíti. Majd táskáját kinyitva százával szórja szét a levelezőlapokat. Rengeteg rég várt üzenet, életjel vagy éppen szétfoszló remény szólal meg abban a mozdulatban: a Tótékhoz hasonló száz meg száz kisember története, mindennapjai, tragédiái.

Szürke cilinderében, kerek dobozszerű táskájával olyan ez a Gyuri atyus, akár egy bűvész, aki hol megsemmisíti, hol elővarázsolja a rábízott leveleket, és teszi mindezt azért, hogy mutatványával fenntartsa a világ egyensúlyát, megkímélje a mátraszentannaiakat a túl nagy megrázkódtatásoktól. Tudatában van ugyan félkegyelműségének, ám ezzel együtt pontosan érzékeli a körülötte lévő világot. Egy gyerek tisztaságával és naivtásával viszonyul mindahhoz, ami körülötte van. Az elsőközt mókusról írt levelében félszegen, de lényegretörően fogalmazza meg, hogy „minden ami él, szabadságra vágyik”.

Tót (Mátray László) egy igazi szabadlelkű tűzoltóparancsnok, aki a maga szabályai szerint él, konokul ragaszkodik megszokott dolgaihoz. Ágika és Mariska körülrajongják, a szomszédok tisztelik, így kerek a világ. Ebbe a mátraszentannai idillbe csöppen bele az őrnagy, akinek villózó nyugtalansága, kiszámíthatatlansága lassanként szétzilálja a jól kialakult rendet.

Tót ösztönösen védi a maga határait, valahányszor belegázol az őrnagy, jelez. Röviden és egyértelműen. Mariska és Ágika viszont nagy igyekezettel mentik a helyzetet, nem akarnak kelle-

metlenkedni. Így lesznek ők akaratlanul is Tót megalázásának az eszközei. Ágika javaslatára húzza be Tót a sisakot a homlokába, a zseblámpát meg maga Mariska teszi a szájába. A fiatal lány rajongása és Tótné elszántsága jó táptalajt biztosít az őrnagy kibontakozásának, aki észrevétlenül manipulál az érzelmekkel, megsértődik, majd lazán kibékül, megfélemlít, zsarol, hízeleg, ha kell. Nem félelmetes ez az őrnagy, s talán ez benne a legijesztőbb, hogy észrevétlenül válik zsarnokká. A legváratlanabb pillanatokban bukkan fel, reakciói kiszámíthatatlanok, végig kiismerhetetlen marad. Egyszerre komikus és hajmeresztő, ahogyan összevissza ugrándozik megérkezésekor, Tótékat keresve, vagy ahogyan egy szál zokniban, egyik kezében kabátját védőpajzsként tartva maga előtt, másik kezében pisztollyal ront be Tót ásitásának a hangjára. Később, amikor lazán kifejti, hogy a fronton főbelövés jár az ásitásért, a birtokában lévő összes megfigyelő- és hadiszerszámot felvonultatja: fényképezőgépet, távcsövet, pisztolyt, amíg rátalál a Tót ásitása ellen szolgáló zseblámpára. Tévedésből egy gázmaszk is bekerül az arzenálba. Poénnak hat a nagy kapkodásban, ám mégis összeszorul a torkunk.

Ahogy halad előre a történet, úgy veszítjük el nézőként, a szereplőkhöz hasonlóan, tájékozódási képességünket: realitás és képzelet, örültség és józan ész összerosódnak. Nem tudjuk eldönteni, hogy Tót valóban megharapja-e az őrnagyot, valóban letolja-e a nadrágját az érkező különvonat előtt. Tény, hogy rendre őt magát is sikerül elbizonytalanítani, még a saját tetteit illetően is; egyre nagyobb szakadék tátong a valós érzései és a magára erőltetett szerep között. Amikor hosszas kinlódás után végre kimondatják vele, hogy ha kicsi a margóvágó, akkor egy nagyobb margóvágót kell csinálni, ténylegesen hátsóját mutatja az őrnagynak, miközben hangos nevetése okádást idéző hangba megy át.

Cipriani (Nemes Levente), az ideg orvos professzor az egyetlen a szereplők közül, aki nem az éppen fennálló játékszabályok, hanem az örök emberi értékek szerint él. A sokat látott, sokat

Mátray László, D. Albu Annamária, Vass Zsuzsanna, Kónya-Ütő Bence. Fotó: Barabás Zsolt



tapasztalt ember bölcsességével legitimálja Tót minden érzését, gondolatát. Ő az, aki emberként tekint Tótra, nem pedig egy cél vagy egy eszme szemüvegén át. Aki tudja, hogy mindaz, ami történik, időszakos csupán és elmúlik. Azt is tudja, hogy hatalmi játszma van Tót és az őrnagy viszonyának a háttérben, ezért egy doboz tetejére állítja a többszörösen megalázott Tótot. Ahogy áll a magas ember az emelvénnyé lett dobozon, úgy lágyul el az arca és megmerevedett vonásai mögül felsejlik a régi Tót. A professzor hintalóra ülteti, amiről azt állítja, hogy a tűzoltóparancsnok lova. A hintaló az egyetlen tárgy a színpadon, ami nem doboz alakú: a remény, a szabadság megtestesítője ebben a reményvesztett világban. „Annak, ami most van... egyszer vége lesz. Ennek az átkozott háborúnak és ennek az egész, átkozott világnak is vége lesz!” – mondja Cipriani, ám szavait hallgatva Mariska ijedten távozik Tóttal, a két díszletező színész meg kényszerzubbonyt ad rá. Előtte azonban ő is felül a hintalóra és arról álmodik, hogy „mindenki akkora lesz, amekkorá, szabad lesz aludni, ásítani, még nyújtózkodni is”. Csendben, észrevétlenül, felhajtás nélkül viszik ki, az ő személye képviseli a maradék emberséget ebben az örülettől átitatott, megbomlott világban. Ez a jelenet mélységes tragikuma ellenére is katartikus, visszaadja a maradék hitet abba, hogy az ember nem csupán a hatalom és a körülmények játékszere.

Az őrnagy a maradék intimitásától is megfosztja Tótot, amikor bekérezkedik melléje a menedékhelyként szolgáló árnyékszékre. A narrátor hosszan imitálja az ajtó csikorgását, ahogyan kelletlenül megnyílik, hogy az őrnagy is beülhessen. Ülnek ketten, szorosan egymás mellett egy mellékhelyiségként szolgáló fehér dobozon, söröznek, az őrnagy meg átkarolja, lekistótozza, le-

Vass Zsuzsanna, Mátray László, D. Albu Annamária. Fotó: Barabás Zsolt



tótockskámozza vendéglátóját, mielőtt az esti dobozolásra meginvitálná. Jelenetük hosszú, kínos nevetésbe torkollik.

Az őrnagy a nézőtéren át távozik. Tóték előre nyújtott kezükkel mintha taszítanák kifelé az ajtón. Még jóformán ki se fúják magukat, Tót épp csak hogy rágyújt egy szivarra s nyújtózkodna egyet, mire az őrnagy füttyörszve állít vissza. Tóték lecsúsznak a fal mentén döbbenetükben, s üres tekintettel néznek a semmibe, míg az őrnagy lelkesen néz szét maga körül, a margóvágót keresve. Tót a félig szívott cigarettájával indul meg hátrafelé az őrnaggal. A doboz elülső falát felhajtja a narrátor meg a két díszlethordó színész, három éles, fémes csattogás hallatszik vakuvillogás és ütemesen dobogó szívhang kíséretében. Tót tánclépésekkel jelenik meg a doboz oldalánál, eltaposva a szivarcsikket. Mariska kérdésére válaszolva az ujján számolja ki, hogy hány darabba vágta az őrnagyot. Leülnek hárman, azt várnánk, hogy visszaáll valamiféle régi rend. Ám a narrátor utolsó szavai arról szólnak, hogy Tót hosszan forgolódik ágyában. Olyan ez a vég, mint egy előre megírt forgatókönyv beteljesülése.

A lecsupaszított térben a színészek játéka felerősödik, megszólal a szituációk belső tartalma. Az érzelmek, a humor, a tragikum patikapontossággal vannak adagolva. Hiteles, erős alakításokat látunk. Hangzásvilágában is izgalmas az előadás: a csendeknek, zajoknak, zörejeknek óriási szerepük van a hangulatok megteremtésében. Tóték esti üldögélése alatt a madárcsicsergés, a távirógépet idéző hang, mialatt a postás felolvassa a Gyula halálhírét hozó sürgönyt, a vészjósló kutyaugatás az őrnagy Tótékhoz érkezésekor vagy Gizi Gézáné kapujának a csikorgása, a vonat kattogása, a margóvágó élesen csattogó, fémes hangja észrevétlenül kúsznak be és kísérik a szituációkat, egyre kísértetiesebben, félelmetesebben, ahogy haladunk előre a történetben.

Pontos láttelelet ez az előadás a hatalom természetéről, arról, hogyan működik, hogy meddig képes az ember elnyomásban élni, lemondani gondolatairól, szabadságáról, méltóságáról. Arról, hogy hogyan szolgáljuk ki a hatalmat, hogyan növesztjük minden apró kompromisszummal, amit önmagunkkal kötünk. Nem tézisszerűen szól minderről, hanem étellel, humorral, tragikummal, bölcsességgel teltetven. Nem leszabályoz, hanem mélyrétegekbe fúr, a lehetséges értelmezéseknek megannyi szintjét tárva fel. S bármennyire torz legyen is a világ, ha képesek vagyunk meglátni egymás emberi arcát, és emlékeztetni önmagunkat, hogy kik is vagyunk valójában, talán még van remény.

Tóték. Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy. Bemutató dátuma: 2021. november 21. Rendező: Bocszárdi László; Író: Örkény István; Dramaturg: Kali Ágnes; Díszlettervező: Bartha József; Jelmeztervező: Cs. Kiss Zsuzsanna; Világítástervező: Bányai Tamás; Zene: Bocszárdi Magor; Színpadi mozgás: Bezsán Noémi. Szereplők: Beczásy Áron, D. Albu Annamária, Derzsi Dezső, Erdei Gábor, Fekete Zsolt, Gajzágó Zsuzsa, Kolcsár József, Kónya-Ütő Bence, Mátray László, Nemes Levente, Pál Csaba, Pignitzky Gellért, Szakács László, Vass Zsuzsanna.

Marton Orsolya

HAMLET DARABOKBAN

***Hamlet.* Kolozsvári Állami Magyar Színház**

A *Hamlet* színrevitele kiemelt jelentőségű a legtöbb színház repertoárjában, a drámához kapcsolódó alkotói nézőpontok, koncepciók legtöbbször ars poetica jellegűek. Ennek értelmében Tompa Gábor negyedik *Hamlet*-rendezése – Kolozsvár (1987), Glasgow (1994), Craiova (1997) –, kiegészülve Vecsei H. Miklós vendégszereplésével, az idei évad egyik legvártabb előadása volt. Ahogy a Demeter Kata által készített, a műsorfüzetben olvasható interjúból kiderül, Tompa Gábor mostani rendezésében az alap gondolat a következő (amiről nem tudni, hogy előzetesen vagy próbák közben alakult ki, hiszen az alkotók *work in progress* folyamatként jellemzik az előadás létrejöttét): Hamlet igazságkeresése egy fogyasztói világban. Lefordítva a dráma cselekményére: a fogyasztói társadalom tagjai véres nyomot hagynak maguk után, Hamlet ezt követve keresi a saját és a körülötte lévő világ igazságait.

Melyek az előadás azon elemei, amelyek ezt a világot szimbolizálják? Jelmezek. Bórszerkó, hosszú bunda, illetve puffos télikabát, flitteres koktéluha, neonszínű bobparókák: a Bianca Imelda Jeremias által összeállított gardrób exhibicionizmusra és a partikultuszra utal. Technózene. A királyi udvar technózenére rángatózik, a dániai ágyúdörgést gépi zene váltja fel. Fitnesszórület. Gertrud (Kézdi Imola) sportfelszerelésben, futópadon mutatkozik be a közönségnek. Mobiltelefon. Claudius (Szűcs Ervin) SMS-ben értesül arról, hogy Hamlet visszatér Dániába. Pornográfia. Gertrud egy szextől fűtött jelenetben kutyapórácson vezeti Claudiuszt. Ezzel ellentétben a Vecsei H. Miklós által megformált Hamlet gyászolja halott apját, feketét hord, imádkozik, olvas és elutasítja a nő szerelmét. Az előadás felmutat pár 21. századi társadalmi jelenséget, ám ezek külsődleges jelek maradnak: megteremtenek egy színpadi hangulatot, viszont nem befolyásolják a további bonyodalmakat. Így azok után, hogy Hamlet lelki vívódásait követem... Rádióműsor. A Rosencrantzt (Imre Éva) és Guildenstern (Pethő Anikó) játszó színészeket a vetítőlátáson látom profilból, amint éppen egy rádiós talkshow keretein belül lazán és könnyedén elcseverészik a sírásók párbeszédét. Azok után, hogy Hamlet lelki vívódásait követem, következetlen és már-már fölöslegesnek hat a kivetített rádiójelenet. Érthető a médiakritikai célzás, ahogyan a talkshow üressé könnyíti a sírásók egyszerre humoros és filozofikus párbeszédét, viszont a médium használata itt is csak utalásszerű jel marad, s emiatt úgy tűnik, csupán arra szolgál, hogy kitöltse a két jelenet közötti átállás idejét: a megdőlt színpadra hatalmas Yorick-koponyák kerülnek.

Az előadás egyik rendezői döntése, hogy Rosencrantzt és Guildenstern színésznők alakítják. Ők Hamlet (volt) barátai, potenciális szeretői, Claudius végrehajtói, a finálé őrei. Játékuk,

fellépésük sejteti, hogy Hamlet a tanulmányi éveit több nővel is viszonyt folytatott. Mivel az előadás szövegkönyve kisebb-nagyobb változtatásokkal Arany János fordítását használja, Hamlet, Rosencrantz és Guildenstern viszonyának újraértelmezése nem a szavak szintjén valósul meg. Táncra perüdülnek, tangóval tartózkodnak. A szavak és a mozdulatok jelentésbeli eltéréseinek stilizált ábrázolása nemcsak Hamletben, hanem bennem is gyanút kelt: Rosencrantz és Guildenstern nem önszántukból jöttek Dániába, hanem Claudius hívatta őket. Ahogy a drámban is, Hamlet egyedül a Wittenberg-csoport tagjaira számíthat, akik a barátság, hűség képviselői. Horatio (Bodolai Balázs), Marcellus (Gedő Zsolt), Bernardo (Buzási András), Francisco (Sinkó Ferenc) egy csapatként mozognak a színpadon (erre egységes, fekete jelmezük is utal), a színészek közötti összhang dinamikus jeleneteket szül.

Az előadás alkotói különös hangsúlyt fektettek Ophelia (Tótszegi Zsuzsa) és Hamlet kapcsolatára: Hamlet gyerekkori éneke (Lőrincz-Szabó Venczel) és Ophelia gyerekkori éneke (Viola Sára) is megjelenik a színpadon, akik csak Hamlet és a nézők számára láthatóak. Hamlet megbabonázva hallgatja Ophelia gyermeki éneke hegedűjátékát, amely az előadás misztikus zenei alapjával (Vasile Şirli) kiegészülve ellenpontozza a technózene monotonitását. Hamlet emlékeihez menekül a kaotikus világ és halott apja kérése elől. A király holtteste (Lucian Chirilă) egy transzparens üvegkoporsóba helyezve horizontálisan végiggurul a színpad hátsó részén, az automatikusan mozgó koporsót pedig Ophelia követi. Amikor a Szellem megjelenik, Hamlet és a Wittenberg-csoport tagjai nem a koporsó felé néznek, hanem a nézőtér sötétjébe. Mivel csak a közönség számára látható a király fizikai megjelenítése, a néző külső megfigyelővé válik, onnan követi, ahogy Hamlet verejtékezik a bosszú gondolatától, arcát megmossa apja hamvaival, anyját megalázva átöltözteti menyasszonyruhába. Belső harca expresszív, indulatokkal teli, ezt Vecsei H. Miklós a pátoszos és a természetes játékmód, színpadi jelenlét keveredésével teremti meg.

Bíró József, Tótszegi Zsuzsa, Vecsei H. Miklós, Szűcs Ervin. Fotó: Bíró István



Az eredeti művel ellentétben Ophelia halála itt nem véletlen vagy öngyilkosság (a dráma mindkét lehetőséget nyitva hagyja), hanem Claudius rendeli el, hogy Guildenstern és Rosencrantz a folyóba lökje őt. Ez a dramaturgiai változtatás nem Ophelia karakterét árnyalja, csupán Claudius két-színűségét és kegyetlenségét jelöli futólag, de mivel semmi következménye nincsen sem Hamlet és Claudius, sem Hamlet és Laertes, sem Claudius és Laertes viszonyára, ez a változtatás nem épül mélyebben bele az előadás egészébe. Ophelia meggyilkolása után hasonló módon kísért, mint a halott apa, csak ő nem befolyásolja a további történéseket, szimbólumként létezik: a terhes Ophelia egy csontvázat cipel a hátán. A születés és halál paradoxona szerint értelmezhető az előadás zárójelenete és Hamlet gyermekkori énjének monológja is. A pusztulás valami újnak a születését feltételezi. „A többi néma csend” után csak a múlt (Ophelia és Hamlet gyermekkori énje) és egy toloszékés, kopasz alak marad, akit az előadás elején láttunk. Mivel az előadásból nem derül ki konkrétan, hogy ki ő (a műsorfűzet alapján: hírnök, akit Kicsid Gizella játszik), jelenléte hangulati elem marad.

A *Hamlet* Shakespeare egyik legismertebb, legtöbbet színpadra állított darabja, feltételezhető, hogy a közönség jól ismeri a drámát. Ennek ellenére az alaphelyzetnek a színpadon, „ott és akkor” kell kikristályosodnia, hiszen érthető kiindulópont nélkül nem születik meg az élő színházi élmény. A dráma alaphelyzetének megteremtése a kolozsvári előadásban a szöveg, a látvány és a karakterek szintjén történik, mindhárom elem informatívan hat a nézők számára. Az Arany János gazdag, veretes fordításához rendelt színpadi mozgás hétköznapi, a néző a díszlet (Both András) elemei alapján tájékozódhat: futópad, a halott király hamvainak urnája, „Hamlet birodalma” – egy brit telefonfülkéhez hasonlító építmény, amely a szituációk függvényében lehet Hamlet szobája, könyvtár, Polonius halálának helyszíne, Claudius imádkozóhelye stb. Kérdés, hogy a szöveg és a díszlet kiegészíti-e egymást, vagy végig különálló elemek maradnak. Az előadás

Jelenet az előadásból. Fotó: Biró István



karakterei plasztikusak, inkább érzelmi, mint racionális lények, így a néző a szavakhoz társított állapotok, érzelmek szerint tájékozódhat az előadás világában: Claudius ordít, jelenléte dominanciát sugároz, Ophelia szelíd, a dominancia áldozatává válik, Laertes (Kiss Tamás) hiperaktív, karakterét impulzivitás jellemzi, Gertrud beletörődött, megfáradt családanya, Polonius kotnyeles, Bíró József karizmatikus játéka miatt pedig kevésbé naiv.

A színház a színházban jelenet Hamlet születési ünnepségének kontextusába kerül. Illeszkedik az előadás hangulatához, az ünnep és bosszú rituáléjának összekeveredése miatt a jelenet groteszkké, mégis személyessé válik. Hamlet úgy dönt, Claudiuszal és Gertruddal játszatja el a királygyilkosságot: két mikrofon elé állítja őket, és felolvastatja velük a jelenetet. Így zavaruk vokalizálódik, és a házi színjátékban szereplővé válva menekülniük is nehezebb. A bezártság érzése Laertes és Hamlet párbaj jelenetében is dominál. Az üres színpadra leereszkedik egy ketrec, Laertes bokszkesztyűt, fej- és lábszárvédőt húz, Hamlet csak egy ujjatlan bokszkesztyűt. Kezdődhet a harc: kick-box, ökölvívás, enyhe pankráció, ketteharc. Laertes kést kap a kezébe, megsebz Hamletet, Gertrud a háttérben megmérgezi magát, Rosencratz és Guildenstern sötét ad le, és mindenki meghal. Az előadás vizualitása hangsúlyos, erős szimbólumokat – halál: csontváz, urna, hatalmas koponyák; múlt, gondtalan gyermekkor: Ophelia és Hamlet gyerekkori énjé; Hamlet rejtekhelye stb. – használ, a misztikus színpadi hangulat egy ideig magával ragadó. Hangulatteremtő látvány- és díszletelemek, dramaturgiai és rendezői változtatások, hús-vér karakterek alkotják az előadást, de nincsen egy olyan átfogó gondolati ív, amely alapján ezek együtt értelmet nyernének. Mintha, beülve a közönség sorai közé, azt a feladatot kaptam volna, hogy az előadás darabjait ragasztó nélkül összerakjam.

Hamlet. Kolozsvári Állami Magyar Színház, Kolozsvár. Bemutató dátuma: 2021. december 3. Rendező: Tompa Gábor; Dramaturg: Visky András; Díslettervező: Both András; Jelmeztervező: Bianca Imelda Jeremias; Zeneszerző: Vasile Şirli; Koreográfus: Jakab Melinda; A rendező munkatársa: Veres Emőke; Videó: Rancz András; Előadás-vezető: Zongor Réka; Jelmeztervező asszisztens: Bocskai Gyopár; Rendezőasszisztens: Gálhidy Sári. Szereplők: Balla Szabolcs, Bíró József, Bodolai Balázs, Buzási András, Gedő Zsolt, Imre Éva, Lucian Chirilă, Kézdi Imola, Kicsid Gizella, Kiss Tamás, Lőrincz-Szabó Venczel, Pethő Anikó, Sinkó Ferenc, Szűcs Ervin, Vecsei H. Miklós, Viola Sára, Tótszegi Zsuzsa.

Pálffy Zsófia

KÁOSZ GYERGYÓBAN, AVAGY GIMME, GIMME, GIMME A MAN AFTER MIDNIGHT!

Káosz. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós

Gyergyóban színházat nézni nekem mindig a tanulmányi kirándulások feelingjét hozza – az első gyergyói színházas élményeim a nyolc-tíz évvel ezelőtti Nemzetiségi Színházi Kollokviomokhoz kötnek, ahol még egyetemista teatrológusként kezdetleges kritikák írásával gyakoroltunk a fesztiválon, színházat néztünk és buliztunk, mint minden rendes ember. Kicsit más most fesztiválos körlet nélkül előadást látogatni. Az odaútra is jobban figyelek: sötét, mioritikus fenyesen keresztül érkezünk meg egy másik dimenzióba, amit Gyergyónak hívnak. Csend van, hó és már be is sötétedett. A Figura Stúdióban mindjárt megnézzük Mika Myllhallo darabját, a *Káoszt*.

A finn drámaíró, aki színész és színházigazgató is, a *Káoszt* egy drámatrilógia második darabjaként írta. A három férfiszereplőt felvonultató *Pánik* című első drámája után a *Káosz* három harmincas éveiben járó nő, Sofia, Julia és Emmi – a gyergyói verzióban Andi, Juli és Eni – káoszba torkolló krízisét mutatja meg. Van itt minden, ami hat hónap alatt a nők életének válsághelyzeteibe befér: megcsalás, válás, szerelmi háromszög, terhesség/anyaság, idegösszeroppanás, dühkitörés, berúgás, karrierválság, kontrollvesztés. Ebben a kontextusban teljesen indokolt és természetes, hogy levezetésképp Andi és Eni is váratlanul behúznak egy-egy mellékszereplőnek, és mindkettőből törvényszéki ügy lesz.

Az előadás neurotikusságához hozzásegít, hogy a három főszereplőt alakító színész nő játszik minden egyéb mellék- és epizódszereplőt, vagyis a történetben felbukkanó férfiakat. Myllyaho a harmincas-negyvenes nők mentális és lelki válságáról rántja le a leplet, arról a még mindig tabuként kezelt idegösszeroppanásszerű állapotról, amely bármelyik nőtől előjöhethet a feltorlódó párkapcsolati és/vagy munkahelyi problémák és egyre feszítő felelőségek hatására. A *Káosz* rendkívül nyersen és őszintén, ám a lélektani motivációk felfedésén keresztül mégis iróniával képes egyszerre szórakoztatni és megértetni a három női szereplő életébe beköszöntő válság mélyebb összefüggéseit. De lássuk, hogy néz ki a Myllyaho-féle szöveg a Figura Stúdió színpadára alkalmazva?

Az előadás rendezője és dramaturgja, Deli Szófia és B. Markó Orsolya, pályájuk elején lévő színházi alkotók, mindketten a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetemen végeztek néhány éve, rendező, illetve teatrológia szakon. A *Káosz* a harmadik közös munkájuk, a gyergyói közönség a

2019-es Kollokviumról ismerheti a *Palimadár á la Carte* vacsoraszínházi előadásukat is, amely a *Balfácánt vacsorára* átíratként született.

Egy, az alkotópárossal készült podcast-interjúban hangzik el Deli Szófitól, hogy miért esett a *Káoszra* a választás: a Figura Stúdió Színház részéről érkezett a felkérés, hogy olyan nőkről szóló darabot állítsanak színpadra, amelyben csak női szereplők vannak. Myllyaho darabja ideális választásnak tűnt, a finn drámaíró instrukciói szerint is a három női főszereplő játssza a mellék – és epizódszerepeket is – ez eleve kihívást jelent úgy a színészeknek, mint a rendezőknek.

A szinte kizárólag női alkotókból összeválogatott alkotócsapat (amelynek egyetlen férfiszereplője Kolozsi Borsos Gábor, aki az előadás zenéjét Sosovicza Annával közösen válogatta és szerkesztette) a gyergyói, de valószínűleg erdélyi-székelyföldi néző számára is új perspektívát megszólaltató szöveget visz színpadra, amelynek főszereplői az urbánus, nyugati harmincas nők életstílusába engednek betekintést.

B. Markó Orsolya a *Palimadár*hoz hasonlóan most is átíratot készített, és az eredeti finn drámát igyekezett a helyi aktualitások arcára szabni és gazdagítani: így kerül bele az eredeti szöveghez képest egy új mellékszereplő, az anya-karakter (Bartha Boróka), amely az eredeti szöveghez képest hozzáadott érték még akkor is, ha Mika Myllyaho valószínűleg szándékosan írt csak férfi mellékszereplőket az eredeti szövegbe. A dramaturgi munka másik látványos eleme a petefészkek termelést a rágógumi automatához hasonlító monológ, vagy az eredeti szövegben a Juli által (Szilágyi Míra) referenciapontként emlegetett könyv, Naomi Klein *Sokkdoktrínájának* behelyettesítése Lucian Boia román történelmet mítosztalanító kultusz-könyveivel. Lucian Boia számomra nem tud egyenértékűvé válni a *Sokkdoktrínával*, amely a modern, nyugati élet láthatatlan machinátorairól, a társadalmi méreteket öltő káoszról, például a háborúkból hasznot húzó „sokkdoktrókról” szól – valószínűleg nem véletlenül ez a Myllyaho által eredetileg megírt pszicho-

Bartha Boróka, Szilágyi Míra, Vajda Gyöngyvér. Fotó: Jakab Lóránt



lógus szereplő, Juli vesszőparipája is. A *Sokkdoktrína* helyett Juli itt a *Miért más Románia?*-t és *A román kommunizmus különös történetét* emlegeti – az alkotók úgy gondolták, hogy ebben a kultúrkörben a női főszereplők nem lehetnek Klein könyvében vitázó spinék, Boia jobban beillik a hús-vér erdélyi nőkről alkotott képbe. Boia vitaindító könyvei és a magyar iskola átnevezéséért és az iskolaösszevonásért aggódó Andi merész és találó megoldásnak hangozhatnak, mégis, amint megszólalnak a térből ezek az újonnan beékelt történetek, túl robusztusnak, kicsit beleerőltetett dramaturgiai elemeknek tűnnek, amelyek kilógnak az eredeti szöveg világából. Ezek a problémák valóság és fajsúlyosak az erdélyi magyar kultúrkörben, azonban mellékszálként ki nem bontott lehetőségek maradnak, amelyek vagy teljesen át kellett volna írják a darab logikáját, vagy pedig egy következő alkotás témájául szolgálhatnának.

Az eredeti darabnak a román-magyar tematika nélkül is épp elég éle van, és az eredeti szöveg kiaknázandó feladatokat biztosít a színészek számára. A három női főszereplő, a pszichológus Juli, az iskolai tanár Andi és az újságíró Eni még fejenként 4-5 férfi mellékszereplőt játszik el: Misit, Andi férjét; a kávézóban telefonáló macsót (a darab leghangsúlyosabb jelenetének egyik szereplőjét); Eni utálatos főszerkesztőjét; Eni férjét, a nárcisztikus Leót; vagy Juli bipoláris páciensét, akitől gyereket vár majd. Csak az itt felsorolt mellékszereplőkből érezhető, mennyire neurotikus vizekre evez a történet, és milyen sarkított szempontból látjuk a női-férfi kapcsolatokat az örület határán lévő nők krízishelyzeteinek prizmáján keresztül.

Ezeket a darab kínálta feladatokat sikerül abszolválni úgy színészilag, mint rendezőileg. Kiemelkedő alakítást nyújt Vajda Gyöngyvér, aki ugyanolyan hiteles nőként, mint férfiként; nagy erőbedobással viszi a ráosztott szerepeket – leeshet az állunk, hogy egyik pillanatban még könyvekkel küszködve, nagy beleéléssel mondja a megcsalt nő monológját, akire ezzel párhuzamosan rázuhan a munkahelyi kiégés is, másik pillanatban már a skizofrén férfi páciens két szereppel

Vajda Gyöngyvér. Fotó: Jakab Lóránt



megoldott (Vajda Gyöngyvér és Bartha Boróka) figurájának egyikét alakítja. Ugyanígy emlékeztet a színészről által életre keltett telefonáló macsó férfi, akinek Andi a helyzet magaslátán váratlanul behúzza egyet. Szilágyi Míra igazgatónője (amely egy mellékszerep) kissé modoros, de talán szándékosan van ennyire elrajzolva ez a szájjal-fogakkal gesztikuláló karakter – ez a modorosság a főszerepben, Juliként sokszor képes a humor forrásává, az érzékenységre ellenpólusává, a tagadás kifejezőeszközévé válni. Bartha Borókanak a dühös, kifakadó Andi-pillanatai állnak a legjobban, illetve a már korábban említett anya-szerep, amely B. Markó Orsolya dramaturgi munkájával lett ügyesen belecsempészve az eredeti szövegbe.

A *Káosz* nem egyszerű beszélgető-show, hanem folyamatosan pörgő, a három nő életéből egyre felfokozódó szituációkat felsorakoztató tragikomédia, amellyel a beláthatatlan végkifejlet felé haladunk. A szintén fiatal pályakezdők által megálmodott látványvilág, Huszár Kató díszlete és a Sikó Doró tervezte jelmez is erre a neurózisra segít rá: az élénk színek, a multifunkcionális térszerkezetek, ahonnan bármelyik pillanatban előbukkanhat valaki, a jelenetváltást elősegítő mozgatható elemek és a nyomasztó, fehér-fekete, krétarajzra emlékeztető jelmezek, amelyeket a mellékszereplőkre aggatnak, mind-mind a tér metakommunikációs jellegét erősítik. Ha ezt a teret egy abszurd *Káosz*-terápiás szobának nézzük, amelyben Juli rendel, akkor méginkább legitimnek hatnak a polcokon csüngő gyerekkori csecsebecsék, családi fényképek, rágógumi automata és macik. Szintén a térhez tartozik az a gátlástalan narrátor-hang, aki össze-vissza spoileréz a kivetített jelenetcímekben és a hozzá fűzött kommentárokból – ez a feliratozás is élő része az előadásnak, közvetlen humorforrás, amivel a nézőt is mindentudóvá avatja.

A keretes szerkezetbe zárt Deli-B. Markó-féle *Káosz*-előadás a rácsok mögött várakozó *káosz-királynők* képével zárul – mi lehetne jobb feloldozás ehhez a befejezéshez, mint az *ABBÁ*-tól a *Gimme, gimme, gimme a man after midnight?* Lehet, hogy ez még Mika Myllyaho jól álcázott, decensen gúnnyra hajló mosolyát is nevetésre bírná...

Káosz. Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós. Bemutató dátuma: 2021. december 22. Rendező: Deli Szófia; Író: Mika Myllyaho; Fordító: Jankó-Szép Yvette; Dramaturg: B. Markó Orsolya; Díszlettervező: Huszár Kató; Jelmeztervező: Sikó Doró; Zene: Kolozsi Borsos Gábor, Sosovicza Anna. Szereplők: Bartha Boróka, Szilágyi Míra, Vajda Gyöngyvér.

Beretvás Gábor

A PENNA RECSEGESE

Csongor és Tünde. Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat

Mit tud üzeni Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéje* a ma emberének? Tud-e működni a ma 1830-as nyelvzete, vagy már rég át kellett volna adni azoknak, akik a régies művek mai nyelvre való átírásával bibelődnek – ahogy például Nádasdy Ádám teszi? Vajon az előadás tud átlátható értelmezési keretet biztosítani annak a nézőnek is, aki nem olvasta a színművet? Hogyan tud kapaszkodót nyújtani azoknak, akiknek avíttas nyelvzete ellenére meg kell küzdeniük vele mint számukra kötelező irodalmi szöveggel? Közéletben tudja-e hozni a színház a *Csongor és Tündét* mondjuk a Z generáció képviselőihez? Ezek a kérdések és még hasonlók vetődtek fel bennem, amikor beültem a *Csongor és Tünde* egyik előadására, kíváncsi lévén a Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata és Sardar Tagirovsky legújabb együttműködésének eredményére.

A rendező és a színészek dolgoztak már együtt az elmúlt években. A Tagirovsky által rendezett Szócs Géza-adaptációt, a *Raszputyint* példának okáért az idén is repertoáron tartja a színház. A *Raszputyin*, akárcsak a *Csongor és Tünde*, nagy szereplőgárdát igénylő produkció. Igaz, egy egész társulat színpadon való szerepeltetése mondhatni Tagirovsky egyik rendezői védjegye. Ezt támasztja alá a rendező legújabb debreceni rendezése, *A kaméliás hölgy, avagy a kegyvesztettek tündöklése* is, amely a szatmárihoz hasonlóan szintén több mint húsz színészt vonultat fel úgy, hogy egyesek több szerepben is megjelennek.

Hasonló elem az is, hogy mind a szatmári, mind a debreceni produkcióban az eredeti irodalmi műhöz külön kiegészítő szövegek vannak hozzáillesztve. Kiemelendő továbbá, hogy a debreceni *A kaméliás hölgy...* -ben és a szatmári *Csongor és Tündé*ben is szerepeltetve van az író alakja is. Tehát Tagirovsky úgy kontextualizálja a színrevitelt, hogy a debreceni előadásban ifj. Alexandre Dumas (Vasvári Csaba), a szatmáriban Vörösmarty Mihály (Varga Sándor) figurája, az értelmezést elősegítendő, vonalvezetőként is működik. Érdekes, hogy mindkét esetben a figurák passzívok a többi játszóhoz képest, a játékterek perifériáján helyezkednek el, jobbra csak szemlélőnek tűnnek a színpadon folyó eseményeknek, bár belső történéseik intenzívek, és ezt a színészeknek sikerül is megmutatniuk.

Varga Sándornak mint Vörösmarty-nak már csak ezért is megvan a maga mozgáster. Elvégre ő nyitja meg az előadást. Vagyis Varga színpadi jelenléte még mindig cselekvőbb, mint a vele párhuzamba állított/ültetett, Perczel Etelkát játszó László Zitáé, akinek minimalista játéka még nagyobb önfegyelmet követelhet meg. A 255 percre kalibrált előadás időtartamának jelentős

részében mindkét figura kvázi mozdulatlanságra van ítélve, a László Zitái majdhogynem teljesen ülő szerep. Főleg az ő játékát nehezítheti meg, hogy a rendezői koncepció szerint ezt a többórás előadást úgymond a színész „bemelegítése” nélkül a finálé táncjelenete, László Zita és Varga Sándor keringője koronázza meg.

Az író és a szerelmét nem viszonoz Perczel Adél (Etelka) szerepeltetésének a díszletre kivetített írásban ágyaz meg Tagirovsky. Nem meglepő tőle ez, a rendező által jegyzett előadások során többször láttam már háttérre vetített, feliratos megsegítéseket. Igaz, a *Raszputyin*ban az előadáshoz talán ma már nélkülözhetetlennek tűnő történelemtény helyettesítőjeként voltak jelen az inzertek. A sepsiszentgyörgyi színház *Chioggiai csetepaté*jában a feliratoknak az olasz dalszövegek előadás szempontjából fontos fordításaiként volt jelentősége. A *Csongor és Tündében* is van helye ezeknek az inzerteknek. Ám érdemes lenne talán még nagyobb figyelmet fordítani arra, hogy a feliratok ne annyira az erősen szövegközpontú színpadi események hangulatiságát erősítsék, hanem az értelmezési horizontok kinyitásában még inkább vállaljanak szerepet. Hiszen az irodalmi műben fellelhető viszonyrendszerek is olykor magyarázat nélkülinek, elmosottak, meseszerűnek tűnnek. Ezek kibontására a színrevitel során rá lehetne erősíteni, akár a feliratok segítségét is igénybe véve.

A feliratoknak nem mindig kedvez a vetítési felület, a fehér díszlet, ám annak igen, hogy a színészek szövegéről nem vonja el túlságosan a figyelmet. Kupás Anna puritán díszletelemei és az általa kreált jelmezek kontrasztosan működnek, így a szereplők a játéktérben harsányabbá válnak, kiemelkednek. A fehér hálás háttérként emeli ki az inverz feketét, és vizuálisan jól működik együtt a pirossal és a zölddel főleg, hogy a háttérrel sem csupán fehér, hanem időnként pasztellszerű fényekkel finoman meghintett háttérfelület. Az előadás kapcsán eszünkbe juthat, hogy alkotóira Bocsárdi László és díszlettervezője, Bartha József is némiképp hatással lehetett. Arra

Szabó János Szilárd, Orbán Zsolt. Fotó: Czinzel László





Keresztes Ágnes, Budizsa Evelyn, László Zita. Fotó: Czinzél László

azonban talán nem árt még egyszer felhívni a figyelmet, hogy az előadás számára fontos feliratok, legyenek azok mégoly kalligrafikusak is, mint Vörösmarty szignója, sokszor alig kivehetőek.

A színészek erős sminkje viszont jól működik ebben a környezetben. Ez nem minden szereplőnek segít ugyan, de az ördögök és a játékmesterek szerepeinek kedvez, és Mirigy is kifejezőbb tud lenni az erős maszkréteggel. Persze az előny, hogy a Tündét, Ilmát és Csongort játszó színészek olykor a nézők közé jönnek, illetve hogy a színház előterét és a nézőtéri zsöllyét játéktérként használja az előadás, hiszen ez segít abban, hogy a szereplők érzelmei a nézőkre jobban hassanak. Szerencsés például, hogy a néző közelről láthatja a Csongort alakító Szabó János Szilárd átélését. A színész arcjátékát némiképp kiemeli a festék, ez előnyére válik a szereplőknek, főleg, hogy sok szereplő arcát erősebb maszkréteggel fedi, így Szabó János Szilárd Csongora kontrasztosan e világiként tud működni. Budizsa Evelynnek már épp e kontraszt miatt kevesebb a szerencséje. A műszempillák, a paróka és a fátyolos jelmez takarásában arca a játékidő nagy részében nem működik annyira kifejezően. Ha ez a fajta bezártság a rendezői koncepció része, érteni vélem, de lehet, hogy a színész komfortosabb körülmények között jobban láthatóvá tudná tenni a szerep mélységeit.

Tünde arcának erős elfedése miatt így eleve nagyobb hangsúlyt kap a szerepe szerint is harsányabb Ilmát alakító Keresztes Ágnes. Ő az előadás motorja. Okosan adagolt jelenléte, ug-rándozó színpadi mozgása, a szerep által megkívánt cserfessége nagyban segíti azt, hogy ne lankadjon a néző megértés iránti vágya és cselekménykövetési képessége. Hiszen annak, hogy éber maradjon a néző figyelme, a zene sem dúcol alá különösebben. Inkább a Vörösmarty korának romantikával átszótt hangulatisága, illetve a tündérmesei aláfestés az, ami zeneileg emlékezetesen végigfodrozódik az előadáson. Ezt ritkán török meg kilendítő, zajosabb betétek. A dalos zenei részleteket pedig inkább a szöveg szempontjából közelítettem meg. Jelzem, az, hogy dal-

ba van foglalva a mondanivaló, a szövegértésnek nem feltétlenül kedvez. A szövegátadást célzó formai kísérletként értelmezem ugyan ezeket az elemeket, de például az Éj szerepének dramaturgiai jelentősége csökken ezáltal, és nem a szerepet megformáló (amúgy valamiért fehérbe öltöztetett) Kovács Nikolett hibája ez.

Az előadás előnyére válik a három ördögábrázolás. Berreh, Duzzog és Kurrah, azaz Diószegi Attila, Kovács Éva és Rappert-Vencz Stella clown-hármasa fokozzák az előadás dinamikáját, és némi humoros felhangot hoznak a szerkezetbe. Ez már csak azért is előny, mert hozzátesznek a Moldován Blanka által megformált, egyébiránt sajátos színezetű Mirigy karakteréhez. Ez a nézőpont azért is kiemelendő, mert Mirigy legfőbb motivációja mintha nem lenne eléggé hangsúlyos, ártó cselekedeteinek oka, Csongorhoz és párjához való viszonyának gyökere mintha Vörösmarty szövegében is eleve kissé el lenne kenve. Ezért is szép, ahogy Moldován Blanka hátrányból indulva rétegről rétegre építi fel amúgy szolidan ötletes jelmezébe bebörtönzött félvilági karakterét.

Balga bolondozásai – Orbán Zsolt játéka – is feloldóan hatnak. Illetve az öt piros ruhás szolga / díszletrendező figura nyersége is jól ellenpontozza az úgymond a boldogság keresésével járó súlyos komolyságot. Bogár Barbara Ledérje szintén életszagú, és Gál Ágnes Rókalánya is pezsdítően hat. Az, hogy a Fejedelmet Méhes Kati játssza, már csak azért is telitalálat, mert a mának szóló üzenetként is értelmezhető. Ezek azok, amik Ilma jelenlétén kívül ugyancsak színt hoznak a régies nyelvezetű és erősen szövegközpontú, három felvonáson át hömpölygő előadásba.

A két világ szimbolikája mellesleg végigkövethető az előadáson. Az egyszerű háttérként működő sík díszletfalakat felváltja a statikus, homorú térelem. Bekerülnek a díszletbe a tükröződések, torzulások, illúziókat elősegítő plexilemezek, illetve a szereplők is duplexhatást kapnak, Csongor szolgája Rappert Vencz Stella ördöge által játszva is feltűnik a történetben. Mint ahogy Ilma is új színezetet kap, ahogy Böskeként, tenyeres-talpas feleségként jelenik meg az ördöggel közös jelenetben.

Rappert-Vencz Stella, Diószegi Attila. Fotó: Czinzél László



Dicséretes, hogy az előadás horizontálisan és vertikálisan a tér bővítését igyekszik megjeleníteni. A nézőtéri játék, a plexitükröződések, a mennyezeti csillár használata, a mozgóképes elemek behozatala, illetve a süllyedő használata mind ezt szolgálják. Ám sem a feltűnő jelmezek, sem a figyelemfelkeltő rendezői ötletek, sem a színészi megvalósítások nem tudják kellőképpen ellensúlyozni azt, hogy Vörösmartynak ez a szövegcentrikus értelmezése nem annyira a mának szól, mintsem inkább múltértelmezésként dekódolható. Az előadás tempója már csak ezért is elbírna némi megsarkantyúzást, mert a közel teljes eredeti szöveg bizony igénybe veszi a nézőt.

Csongor és Tünde. Bemutató dátuma: 2021. június 9.; Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat. Rendező: Sardar Tagirovszky; Szerző: Vörösmarty Mihály; Dramaturg: Bessenyei Gedő István; Díszlettervező: Kupás Anna; Jelmeztervező: Kupás Anna; Zeneszerző: Bakk Dávid László; Koreográfus: Szabó Franciska; A rendező és a tervező asszisztense: Kertész Ványi Alexandra; Ügyelő: Szabó Ritta; Súlyg: Tamás Ágnes. Szereplők: Varga Sándor, László Zita, Szabó János Szilárd, Budizsa Evelyn, Orbán Zsolt, Keresztes Ágnes, Moldován Blanka, Nagy Csongor Zsolt, Méhes Kati, Rappert-Vencz Gábor, Rappert-Vencz Stella, Diószegi Attila, Kovács Éva, Bogár Barbara, Kovács Nikolett, Gaál Gyula, Gál Ágnes, Frumen Gergő, Bándi Johanna, Bodea Gál Tibor, Poszet Nándor.

Böjthe Pál

TISZTELJÜK A SZÖVEGET

**Beszélgetés Dragoş Buhagiarral
díszlettervezésről, Silviu Purcărete
színházáról.**

*E*léggé egyértelműnek tűnik a válasz, én mégis azzal kezdem, hogy megkérdezem: mit jelent díszlettervezőnek lenni?

Elsődlegesen egy önmagammal folytatott beszélgetésről van szó, de egyben a külvilággal is. Azt hiszem, ki kell mondani, hogy a díszlettervezés elsősorban mesterség, és csak másodlagosan válik valamiképp művészetté. Ha egyáltalán azzá válik. A díszlettervező olyan mester(ember), aki képes sokféle ismeretet egybeöttnözni. Valamiként kulcsfigura a színház világában, mivel két birodalom határára leledzik. Ott áll a vártán, mint egy vámos. Ő kapcsolja össze a műszaki részt a művészeti területtel. Ez a két összetevő, vagyis a műszaki és a művészeti, a munkám két olyan eleme, amelyeket sohasem rangsorolok. Díszlettervezőnek lenni azt jelenti, hogy előbb a műszaki ismereteket kell magadévá tenned, hogy aztán azokat a művészeti szolgálatába tudd állítani. Hogy tudj velük egy teremtő ötletet támogatni. Nem hiszem, hogy létezne olyan jó díszlettervező művész, aki nem a műszaki részre támaszkodna. Végül is elmondható, hogy ő a művészcsapat tagja, az előadás alkotói közé tartozik, ugyanakkor a technikai csapatnak is tagja, hiszen közös nyelvet kell beszélnie a

műszakiakkal. Ezt a nyelvet kell tolmácsolnia anélkül, hogy maga a technika nagy területet foglalna el a színpadon, vagy a műszaki kérdések megterhelnék a darab szövegét, a színeseket, vagy egyáltalán az előadás alapötletét.

Vagyis a díszlettervezőnek nagyon alapos műszaki ismeretekkel kell rendelkeznie.

Igen, kötelező módon. Ez a tudás nagyon szerteágazó területekről adódik össze, az anyagismerettől kezdődően az anyagok feldolgozási lehetőségeivel bezárólag. Idetartozik a tervezési ismeretek tárháza is. Például hogyan kell egy bútorzatot megtervezni, majd azt a tervet hogyan lehet lépésről lépésre megvalósítani. Vagy mi a kasírozás módszere, hogyan lehet az így született tárgyakat festeni, fényezni, öregíteni.

Hogyan kezdődik egy rendezővel az új munkafolyamat? Ő keres meg, ő álmodja meg a színmű környezetét, vagy esetleg mindent rád bíz?

Nem egyetlen munkamódszer létezik, hiszen a díszlettervező többféle helyzetbe is kerülhet. Vagyis dolgozhat egy állandó mun-

kaközösségben – ez nem jelenti azt, hogy egy életen át ugyanazt a csapatot szolgálja, de együtt dolgozhatnak öt, tíz, tizenöt éven át. Ilyen helyzetben a tárgyalások egyféléképpen zajlanak. Máskor a színpad az alkalmi találkozások helyszínévé válik, amikor is egy rendezőnek kimondottan egy bizonyos típusú képzéssel rendelkező díszlettervezőre van szüksége. A szakosodások igen sokfélék. Vannak, akik nagyon erősek a térépítésben, akiknek a díszleteik valóságos építmények. Mások kevésbé építészek, sokkal inkább az installációk terén remekelnek, a különböző tárgyakat részesítik előnyben. Ők inkább az üres teret kedvelik, amelyben a tárgyak dominálhatnak. Ezek a tárgyak megjelennek, eltűnnek, megváltoznak. Tehát a terv függvényében jönnek létre az alkalmi társulások.

Ráadásul a rendezők is különfélék. Egyikük bölcsészkarra járt, a másikuk mérnöki végzettséggel rendelkezik, megint mások színházi tanulmányok után lettek rendezők. Egyesek közülük képzőművészek is, mint például Silviu Purcărete, aki képzőművészeti középiskolába járt. Ilyen rendező esetében az egyeztetések már eleve egy bizonyos szint fölött kezdődnek.

De attól függetlenül, hogy milyen típusú csapat áll össze, a kiindulópont mindig ugyanaz. Éspedig a megrendezésre váró szöveg. Nyilván többnyire a rendezők válogatják meg a munkatársaikat. Általában így természetes. Néhány esetben az előadás producerei hozzák össze a művészeket, ők javasolják a csapatok összetételét. Kiválasztják azt a rendezőt, akiről úgy gondolják, képes lesz megvalósítani elképzeléseiket, akihez egy megfelelő díszlettervezőt társítanak. Ha prózai színházról van szó, a szövegből indul ki minden. Amennyiben operáról, musicalről beszélünk, bizonyos tényezők változnak, de szintén a szövegből indulunk ki, amihez hozzáadódik a zene. Tehát a színház esetében a szövegből indulunk ki, ám ami a következő lépéseket illeti, a továbbiakban nem találunk szabályszerűséget.

Egyes rendezők határozottan kijelölik a követendő utat. Mások jó néven veszik, ha a díszlettervező jön javaslatokkal. Így dolgozunk

Jurij Kordonszkijjal is. Jurij mindig várja az ötleteimet – ezért hálás vagyok, hiszen nagy felelősség javaslatokkal jönni, ugyanakkor megtisztelő is –, és ő kiválasztja közülük a neki megfelelőt.¹

Vannak, akik évek óta ugyanabban az alkotóközösségben dolgoznak, netán közös esztétikai programjuk is van. Nyilván ilyen esetekben a rendező, a díszlettervező, a zeneszerző és a koreográfus sokkal árnyaltabb és összetettebb módon tudja kifejezésre juttatni, amire törekszik. Egy alkotókból álló közösség akkor válik csapattá, amikor az összes tag véleménye egyformán nyom a latban. Summa summarum, többféle modell létezik.

Már régóta dolgoztál, életkoránál fogva Silviu Purcărete még több ideje, amikor 2009-ben Jászvásáron létrejött az első közös munkátok. Hogyan találtatok egymásra?

Mivel fiatalabb vagyok, ahhoz, hogy bekeverülhessek Silviu csapatába, valamiként bizonyítanom kellett az egyéni látásmódomat az addig általam készített előadásokban. Silviu Purcărete az a fajta rendező, aki rögtön felméri, ha valaki társa lehet a keresgéléseiben és egy mű színpadra álmódási folyamatában. Nyilván az ő választása volt ez, nem az enyém. De abban a pillanatban én is készen álltam. Vagyis a vele való találkozás nem ért felkészületlenül. Éppen egy olyan időszak után voltam, amikor szünet nélkül dolgoztam, és ezalatt sokféle tapasztalatot begyűjtöttem.

Érdekes, hogy épp egy olyan előadás elkészítésére szövetkeztünk, amelyben a szakmánkról kellett beszélünk. Hogy milyen a kapcsolatunk a színházzal, miként viszonyulunk a színpadi munkához, a színészekkel való munkához. *A hegyek óriásai* olyan dráma, amelyet Luigi Pirandello az élete végéig nem tudott befejezni. Ettől függetlenül markánsan megrajzolt mű, valamiféle művészi hitvallás.

¹ Az interjú készítése idején Dragoş Buhagiar éppen Jurij Kordonszkijjal dolgozott a *Cseresznyés kert* című előadásán.

Nehezen elképzelhető, hogy sikeresen színre tudod állítani *A hegyek óriásait* vagy a *Hat szereplő szerzőt* kerest mindenféle élettapasztalat nélkül. Ugyanúgy, ahogy nehéz huszonöt évesen megrendezni a *Hamletet*. Ha semmi nem történt veled életed folyamán, ha nem voltál nagyon szerelmes, amely mély nyomokat hagyott benned, ha nem tapasztaltad meg az árulást, ha nem kísértél soha senkit az utolsó útjára – ezeknek egy része természetesen nemkívánatos esemény, de életünk részei –, akkor nem rendelkezel olyan tapasztalatokkal, amelyek bizonyos témák hiteles megjelenítéséhez szükségesek.

A Silviu Purcărete-höz való közeledés visszafogottan, kis lépésekben történt, de egészen biztos, hogy a megfelelő pillanatban találkoztunk. Fontos, hogy az ilyesmi ne történjen se korán, se túl későn.

Sok prózai színházi vagy opera-előadáson dolgoztatok együtt. Milyen elveket követsz, amikor vele dolgozol?

Ismerve őt, megpróbálom minél jobban magamévá tenni a szöveget. A másik szabály, amelyet állandóan szem előtt tartok, a rugalmasság. Hiszen az összes javaslatomnak az ő gondolkodásmódját kell követnie, az ő színpadi igényeit kell kielégítenie. Silviu Purcărete elképzelései mindig a szövegből eredeztethetőek. Még ha az ő rendezései kiemelten személyes hangvételűek is, és egyedi művészi nyelven szólalnak meg, megoldásai mindig a szövegből erednek, sohasem azon kívülről.

Silviu Purcărete rendezéseiben gyakran megjelenik a humor és a játékos viselkedés. Ezekkel akkor is találkozni, ha tragédiát ren-

Vindis Andrea, Albert Csilla, Kató Emőke, Bogdán Zsolt, Dimény Áron. Viktor, avagy a gyermekuralom, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendezte: Silviu Purcărete, díszlet- és jelmeztervező: Dragoș Buhagiar. Bemutató: 2013. Fotó: Biró István.





Imre Éva, Bogdán Zsolt, Tótszegi Zsuzsa. Cseresznyéskert, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendezte: Yuri Kordonsky, díszlet- és jelmeztervező: Dragoş Buhagiar. Bemutató: 2021. Fotó: Vakarcis Loránd

dez. Most hirtelen a láncfűrész jut eszembe a Viktor, avagy a gyerekruralomból, vagy a kis drón a Julius Caesarból. Te hogyan látod az előadásaiban megjelenő humor és játékoság kérdését?

A láncfűrész egyértelműen rendezői ötlet volt. Egy láncfűrész meglehetősen sajátos eszköz. És itt nem a kezelhetőségéről beszélünk, vagy arról, hogy milyen zajt kelt. Veszélyes tárgy. Nem olyan értelemben, hogy isten ments, elvágod magad vele. Hanem hogy a jelenléte kérdéseket vet fel, ugyanakkor megoldásokat is kínál. Nem olyan tárgy, amit csak egyszerűen beviszel a színpadra, és otffejtesz. Sok olyan tárgy létezik, amelynek drámai hatása, vagy bizonyos körülmények között a humor forrásává válik. A fontos az, hogy egy tárgy sohasem lehet önmagáért jelen. Olyanformán semmilyen értéke sincs. Ha valaki láncfűrészsel a kezében sétál, vagy éppen-séggel egy disznót vezet pórázon a színpa-

don, megteheti. A színházban minden lehetséges, csak meg kell értenünk a szükségességét és a hatását. Egy jó rendező mindig tudja, mit miért kér.

Te hogyan viszonyulsz a Purcärete előadásaiban felbukkanó játékosághoz, humorhoz?

Sosem viselkedem külső szemlélőként vagy egyszerű végrehajtóként. Mindig megpróbáltam továbbvinni a rendezői ötletet és esztétikailag beépíteni abba, amit csinálók. A rendező az íjászhoz hasonlatos. Nyílvesszőket lő ki. Egyesek célba érnek, mások a cél közelében hullnak le, vagy irányt tévesztenek. Nekem szem előtt kell tartanom ezeket a nyilakat. A díszlettervezőnek mindig támogatnia kell a rendezői elképzelést. Ez jelenti a közös csapatot, és ez mutatja, hogy megértetted, díszlettervezőként mi a szereped az adott körülmények között.

Hogyan dolgozik Purcărete? Szabad kezét ad, vagy pontosan követned kell az általa adott instrukciókat?

Általában meghallgat, várja tőlünk a javaslatokat. Ha viszont azt érzi, hogy nem az általa kijelölt irányba tartunk, akkor lefarag az ötletünkéből. Ezt legtöbbször tapintatosan, tisztelettel teszi. Mit jelent ez? Azt, hogy fel tud lépni nagyon határozottan is, de sohasem fogod azt hallani tőle, hogy „ezt nem szeretem”. Ehelyett megmagyarázza, miért nem jó a felvetésünk, vagy épp ellenkezőleg, miért jó. Ezt szeretem; ezt nem szeretem; én nem így csinálom; nálam nem jelenik meg a színen egy ilyen tárgy – ezek nem érvényes, nem színházi párbeszéd. Ő esetleg arra kérdez rá: mit jelent ennek megjelenése a színpadon? Hogyan fejlődik a későbbiekben ez a tárgy? És amikor már nincs rá szükség, hogyan tűnik el? Ezek a kérdések már színházi gondolkodásra vallanak, és abba az irányba terelnek. Silviu Purcărete sohasem korlátoz. Még akkor sem, amikor vi-

lágosan tudja, hogyan akarja megvalósítani az elképzelését. Mellette sosem éreztem, hogy elvárná, hogy úgymond alárendeljem magam neki. Mi, alkotók inkább úgy fogalmaznánk, hogy a közös munka során egy közös koncepciót követünk.

Úgy látom, hogy Purcărete előadásaiban a díszlet inkább funkcionális, kevésbé dekoratív. Meg tudod ezt erősíteni?

Igen, Silviu díszletei soha nem dekoratívak. Ezen a téren az én keresgélesem egybeesnek az övével. Nem pártolom a másfajta színházi gondolkodásmódot. A dekorativitás erőteljesen rátelepedhet mindenre. Hol kezdődik, és hol ér véget az a típusú gondolkodás? Mert vannak olyan tervezők, akik gyönyörű díszletekkel állnak elő, csodás díszítésekkel, amelyek képi hatása megkérdőjelezhetetlen, de ezek egyáltalán nem segítik a szöveg kibomlását, sem a rendezés folyamatát. Egy díszletnek nem kell feltétlenül úgymond szolgálnia a

Bodolai Balázs, Lőrincz-Szabó Venzel. Cseresznyés kert, Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendezte: Yuri Kordonsky, díszlet- és jelmeztervező: Dragoș Buhagiar. Bemutató: 2021. Fotó: Vakarcis Loránd



rendezést, de provokálnia és támogatnia igen. A szövegből kiinduló térben a rendező aztán képes lesz egy 3D-s előadást felépíteni.

Ez a mélyebb oka annak, hogy egy rendező előnyben részesíti a funkcionális díszletet a dekoratíval szemben?

Nézzük csak, mi történik, amikor elkezdődnek a beszélgetések a szövegről. Mert akkor vetődnek fel az ötletek, és alakul ki a munkamódszer is. Már a legelső beszélgetésektől fogva kihelyezzük a jelzőbójákat: ez érdekel, meg ez és ez. Aközben is jelenhetnek meg új ötletek, miközben a rendező már a színészekkel dolgozik. De a lényeg az marad, hogy a rendező energiáit úgy kell hasznosítanunk, hogy a kitűzött célt táplálják. A rendező kér valamit mondjuk a zeneszerzőtől, a díszlettervezőtől, vagy akár elfogadja az ajánlataikat, de általánosan nézve, az energiáját arra kell fordítania, hogy minden máshonnan jövő összetevőt belesimítson a tervébe. Feltételezzük, és az is a természetes, ha egy rendezőnek véleménye van a szövegről. Legtöbbször azért esik választása egy bizonyos szövegre, mert valamilyen mondanivalója van vele. És akkor minden energiája abba az irányba terelődik, hogy tőlünk válogasson, biztat, és mi is abba az irányba tereljük őt, hogy egységesen építhessünk a felvetett szerkezet köré.

Azért topogok egy helyben a dekoratív és a funkcionális témájánál, mert Silviu Purcărete képzőművész is. Ezért csodálkozom, miért távolodott el teljességgel a dekoratív irányzattól.

Azért történt így, mert Silviu – nem tudom, hogy tapasztalatból vagy az iskolában szerzett tudása alapján –, azt hiszem, tudja, hogy a dekoratív irányzat zsákutca. A tisztán dekoratív megoldások, akár mozognak ezek, akár álló jellegűek, olyan utak, amelyek sehova nem vezetnek. Sem a szöveg, sem a közönség irányába, megállnak egy ponton. Ez a gondolkodásmód korlátozó. Természetesen használjuk a díszítéseket, de azok nem maradnak egyszerű díszítések. Egy adott pillanat-

ban továbblendülnek, és szervesen beépülnek a csapat közös gondolkodásába. Nem mellékesen arányok kérdése is az egész, ugyanúgy, mint a tér és a jelmezek közötti arány.

Mondok egy konkrét példát. Ha egy borzasztóan felcícomázott tered van, jó esély van arra, hogy a jelmezeid nem érvényesülnek. Ha mindkettő nagyon terhelt, kölcsönösen kioltják egymást. Meg kell találni az egyensúlyt. Amennyiben a jelmezek részletgazdagok, a díszletnek visszafogottabbnak kell lennie. A díszítések térbeli aránya a díszlet méreteitől és a választott színvilágtól függ. A díszlet és a jelmezek színei kontrasztban állnak egymással mennyiségi, minőségi értelemben, vagy épp kiegészítik egymást. Ez a rendező munkája. Tudja, hogyan alakítsa ki az egyensúlyt.

Mi jellemzi a külföldön vállalt munkákat?

A külföldi munkáink kapcsán minden esetben jobban bebiztosítottuk magunkat, olyan értelemben, hogy mindannyiszor hagyunk helyet az újabb felfedezéseknek is, de az idegen terek producerei egy bizonyos típusú pontosságra köteleznek. És még valami. Attól függ, hogy milyen rendszerről van szó. Amikor olyan kulturális terekben dolgozunk, amelyek nem repertoárszínházként működnek, hanem befogadószínházként, amely kér egy előadást, amit majd kimerülésig játszanak, akkor más-ként közelítesz a térhez, jelmezhez és minden egyébhez. És itt nem a díszlettervezőről, hanem a rendezőről beszélek. Sokkal felkészültebben és sokkal pontosabb szándékkal mész oda, mivel korlátozott a rendelkezésedre álló idő. Hagysz magadnak néhány kiskaput, de ezeknek is biztosnak kell lenniük a költségvetés, a színészek, a helyi műszak adottságainak függvényében. Ebben az esetben a tárgyalások rendkívül komplexek. Amikor a műszaki háttérrel beszélek, nem feltétlenül a színpadira gondolok, hanem az azon kívül esőre, a műhelyek adottságaira. Vannak színházak, amelyek nem rendelkeznek asztalos- vagy lakatosműhellyel. Hosszabb távon kell tervezni, és mindent korábban kell megoldani ahhoz, hogy a dolgok elkészüljenek. Nem

csupán egyik próbától a másikig gondolkodsz ilyenkor.

Silviu Purcărete a Japánban szerzett tapasztalatairól csak annyit mondott, hogy az egy másik világ. Ott is dolgoztatok együtt. Te milyen tapasztalatokkal jöttél el onnan?

Igen, az egy másik világ. Azok az emberek minden mesterséghez, az élet bármely területéhez örömmel és komolysággal közelítenek. Annak az országnak a polgárai rendkívül elkötelezettek, erős emberi jellemzőkkel, amelyek az őszinteségen és a segíteni akaráson alapszanak. A legelső találkozástól kezdve nagyon becsületesek. Ők soha semmi olyat nem fognak eladni neked, amit nem tudnak megcsinálni. Vagy azt mondják, hogy elkészítjük, és akkor valóban a legjobb minőséget nyújtják, vagy pedig tudatják veled, hogy meghaladja őket a kérdés. Ezek teljesen más tárgyalási alapokat biztosítanak. Nyilván ezek folytán az

eredmények is másak lesznek. Abban a pillanatban, amikor mindenki egy irányba húz, a fejlődés látványos. A rendezői javaslatok igen közel kerülnek ahhoz a ponthoz, amikor kijelenthető, hogy elértük a célt. Az ilyen munkamorállal rendelkező társadalmakban neked mint alkotónak igen nagy a felelősséged. A kötelezettségeid nagyon nagyok. Japán olyan ország, amely a legkorszerűbb színházi technikával rendelkezik, ami komoly segítséget jelent. De ha egyetlen szót kellene használnom, amely a leginkább jellemző a japán kulturális világra, akkor az a tisztelet lenne. A minden iránti tisztelet. Az emberek, a színházi szöveg, a munkatárs, a másik alkotó, a producer, a közönség iránti tisztelet.

Lehet tudni, hogy a felkelő nap országában a színháznak teljesen másak a hagyományai, mint Európában. Ennek fényében mit tettek, hogy sikerre vigyék a III. Richárdot vagy a Szentivánéji álmot?

Silviu Purcărete a Macbett próbáján. Kolozsvári Állami Magyar Színház. Rendezte: Silviu Purcărete, díszlettervező: Helmut Stürmer, jelmeztervező: Lia Manțoc. Bemutató: 2021. Fotó: Biró István



Vegyük sorra. Gondoljuk végig műszaki szempontból. Keleten találták fel a forgószínpadot. Nyilván olyan céllal, hogy gyorsan változzon a tér, folyamatosabbá téve az előadást. Az európaiak onnan vették át ezt az elemet. Most a hagyományos színházról, a kabukiról beszélünk, amely több száz éves, és amelyet a komolyságnak köszönhetően tökélyre fejlesztettek. Szintén Japánban született a black hands ötlete, ami tulajdonképpen a feketébe öltözött díszletezőket jelöli, akik a színészeknek segítenek a színpadi változásoknál. Tereket rendeznek át, tárgyakat hoznak be a színre. Náluk kurakónak nevezik őket. Ha csupán csak ezeknél a példáknál maradunk, már az is elegendő.

A színház esztétikai vetületeire gondoltam, a kabukira, a nora, amelyek teljességgel más jellegűek, mint az európai teátrum...

Természetesen teljesen másak. A saját hagyományaikra épülnek. Ezekből is le lehet vonni következtetéseket. Például arról, hogy mit jelent a hagyomány, és miért látványos az a színház. A színészek különösen pontosak. Vagyis jó eséllyel minden este ugyanazt az előadást láthatod. Ez pedig azt jelenti, hogy jó a társulat, nem? Egy rendező színre állít egy előadást, és azt szeretné, hogy az a távozása után ugyanabban a formában maradjon. Ez azt jelenti, hogy mindenki, a műszakitól a színészekre és színházigazgatóig át tudja, hogy az előadást abban a formában kell megőrizni, ahogy a rendező színre vitte. Vagyis visszatérünk a tisztelethez, ami tulajdonképpen felkészültséget, pontosságot, megfelelő körülményeket jelent. Tulajdonképpen ez különbözteti meg egymástól a színházakat.

Miért mondjuk azt, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak van a legjobb társulata? Pontosan azért, mert az itt alkotó rendezők munkáinak nagy százaléka az eredeti formájában marad meg. Ez egyfajta tisztelet a fő javaslattevő iránt, aki nem más, mint a rendező vagy az ő csapata. Ez összetett munka, amelyben az ügyelőtől a díszletezőkön át a kellékesekig mindenki a színészeket segíti,

hogy az előadás színvonala ne csökkenjen. Egy jó színház igazgatója gondoskodik arról, hogy a társulat képes legyen a színvonal megőrzésére. Hogy ne romoljon egy előadás minősége, hisz mindenki, aki pénzt ad érte, jogosult arra, hogy ugyanazt az előadást lássa. Az iskola, a hit, a hagyományok, a komolyság, a munka, a rááldozott órák száma együttesen teszik ki az adott színházi magatartást. Mit jelent ez? Mindent, amit egy színházigazgató vagy egy rendező ki tud váltani az emberek közül. Hogy sikerül ez neki? Ebben rejlik energiájának a művészetének a titka. Mennyi energiát áldoz egy rendező a munkájára? Egyesek mintegy megbabonázzák a színészeket. De sokkal jobb, ha eléred azt, hogy higgyenek a tervedben, ezzel együtt önmagukban is. Hogy mindenki úgy higgye, jó úton haladunk, csakis a rendezőtől indulhat, ha ő meggyőzi a többieket. Ezt jelenti egy felkészült rendező: előrelátó, képes összekovacsolni egy csapatot, tudatában van annak, miért visz színre egy bizonyos szöveget. Ha az alap erős, az építmény nem fog ferdén állni. Ha olyan szöveget választasz, amiről semmilyen véleményed nincs, alig hiszem, hogy egy hónap múlva megváltozik ez a helyzet.

Vajon mi a magyarázata annak, hogy ezelőtt négy évvel egy Japántól, a japán történelemtől térben és időben oly távol eső történet, mint a III. Richárd akkora siker lett ott?

Azért történhetett így, mert mind a producerek, mind pedig a színészek részéről nagyon jól elő volt készítve minden. A közönség a rendezői javaslatra kíváncsi. A III. Richárdot mindenfelé szüntelenül megrendezik. Én nem vagyok kíváncsi Richárdra. Én azért megyek színházba, hogy megnézzem Tompa Gábor elképzelését a III. Richárdról. Mert egy évvel ezelőtt láttam a Bocsárdi variánsát, és öt évvel korábban a Silviu Purcărete III. Richárd-rendezését. Nem önmagában a dráma érdekel, hanem azok a csapatok, amelyek színre viszik a darabot. Milyen új oldalát fedezték fel? Milyen kulcsot használtak a szöveg megnyitásához? Mindezek mögött rengeteg munkaóra áll.

Egy évvel ezelőtt szintén Japánban színre vittük a *Szentivánéji álmot*, amely nagy siker lett. Díjakat is nyert, például a legjobb női színésznőét. Ezeknek az előadásoknak az egyik titka az őszinteség. Az alkotó őszintesége, amely Silviu Purcărete nagyságával ötvöződik, s mellette áll a mi teljes csapatunk. Ez azt jelenti, hogy erős csapat vagyunk, nem? Silviu Purcărete jól tudta, kiket gyűjtsön maga köré. Rendkívül fontos, hogy kikkel szövetkezel. Egyik módja ennek, ahogy a rák, a béka és a csuka esete egy állatmesében le van írva. Ez a történet erre a legjobb példa. Valamit a partra akartak költöztetni, de mindenki különböző irányba húzott. A tárgy egy helyben maradt, nincs változás. Mi tudást és energiát fektetünk be; nem az én előtérbe tolása, hanem a téma kibontása érdekében.

Milyen volt Silviu Purcăretevel operát állítani színpadra?

Nincs lényegbeli különbség. Nem egy drámai szöveggel van dolgunk, hanem egy librettóval, de a tisztelet ugyanúgy a librettónak szól és a zenének. Nem tudsz jól megrendezni egy operát, ha nem tartod tiszteletben a zenét, a zenei időket. Nem feltétlenül arról a valós időről van szó, amelyben a cselekmény zajlik. Azon lehet változtatni, de a zeneidőkön, a ritmuson nem.

Egy ilyen munka milyen zenei felkészültséget feltételez?

A minimum, hogy szeresd a zenét, és legalább alapfokú zenei ismeretekkel kell rendelkezned. Értened kell, miért írták meg, milyen újdonsággal szolgált a zeneszerző, mit jelent napjainkban egy zeneszerző világa, például a Wagneré. Még időszerű-e, ugyanúgy színpadra vihető, mint a maga korában? Ezeket a kérdéseket fel kell tenned. Ugyanígy Mozart,

Dragoș Buhagiar. Fotó: Biró István



Pergolesi vagy Verdi esetében is. Pontosan kell tudnod, miért akarsz 2021-ben Verdit rendezni. Hasonlóan dolgozol, mint tették 1950-ben, netán 1890-ben? Aligha. Mi a jelen pillanat, korunk alkotói vagyunk. Ezzel együtt a partitúra iránti tiszteletnek meg kell maradnia.

Gondolom, minél inkább visszanyúlsz az időben, annál nehezebb betartani ezt. Eszembe jut Leonardo Vinci Artaserse című operája, amelyet Silviu Purcărete Nancyban rendezett.

Igen, ez összetett opera, amelyet Silviu teljességgel maian rendezett meg. Érdekes megközelítési mód volt, való igaz. Ám tulajdonképpen a munkamódszerek hasonlítanak. Nem azonos módon dolgozol az operában és a színházban, de ugyanúgy munkaközösségről beszélünk, amely ez esetben a librettó és a zene iránti tisztelettel dolgozik. Itt meg kell értened, hogy az előadónak egyszerre mozogniuk és énekelniük is kell. Ezeknek a maximális lehetőségét kell nekik biztosítanod. Mibe öltözteted őket, hogy ne nehezítsd meg az életüket? Hogyan építünk fel egy operai díszletet? Olyan terekre kell gondolnunk, amelyek tolják, felerősítik a hangokat. Figyelni kell az anyagválasztásra. Megtörténhet, hogy, mondjuk, tüllből készült falak az operában is működnek. De hogyan és milyen arányban? A döntéseket mindig a műalkotás érdekében és nem a saját érdekünkben kell meghozni.

Bonczidai Dezső

VITÉZ LÁSZLÓ ÉS PAPRIKA JANCSI BÁB- SZÍNPADI REPREZENTÁCIÓI ERDÉLYBEN

Bábtörténeti előzmények Erdélyben az intézményes struktúra kialakulása előtt

Jelen tanulmányban az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti bábtörténeti előzményekre fókuszálunk. Az erdélyi bábtörténeti előzmények felvázolásának elsődleges célja, hogy megvizsgáljuk, hogy a Vitéz László- és a Paprika Jancsi-bábfigura mennyire volt ismert Erdélyben az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtt.

A bábtörténeti szakirodalomban az erdélyi intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti időszakról szórányos adatokkal rendelkezünk, a magyar nyelvterületen ez a kutatások egyik elhanyagolt területe. A román és a magyar bábszakirodalomban egyaránt találunk említést egy Sebestyén bácsi nevezetű vándorbábos tevékenységéről. Domokos Eszter *A láthatatlan belépő* című írásában visszaemlékezik Sebestyén bácsira, részletesebb adatokat viszont nem közöl: „és emlékszem a fehér hajú, pirosposzsgás Sebestyén bácsira Kolozsváron, aki az iskolákat járta, s játszott.”¹

A részletes adatok és információk hiányának következményeként Sebestyén bácsi bábos tevékenysége lassan legendává halványul. Hegyi Réka a kolozsvári hivatásos bábjátászás történetéről referálva említést tesz Sebestyén bácsiról, aki öt-hat szereplős vásári játékot mutatott be a Széchenyi téren időszakosan felállított bódéjában. A kolozsvári hivatásos bábjátászás megalakulását követően néhány visszaemlékezés szerint a vásári bábjátékost rövid időre alkalmazták az állami bábszínházban, hogy időskori juttatásban részesüljön. A szerző továbbá megjegyzi, hogy a hivatalos adatok hiányában Sebestyén bácsi alakja inkább csak legenda.²

A hiányos ismeretállományra hatást gyakorolt, hogy az intézményesülés kialakulása során két jellemző narratívával találkozunk. A magyar nyelvű sajtóanyagok döntő többsége szerint a kommunista hatalomátvétel után találunk néhány új kezdeményezést, de a megfelelő szakmai háttér és az egzisztenciális nehézségek miatt ezek elszigetelt kísérletek maradtak, illetve nem

¹ Domokos Eszter: *A láthatatlan belépő*. In Szebeni Zsuzsa (szerk.): *Kovács Ildikó bábrendező*. Kolozsvár, Koinónia és OSZMI, 2008. 33–38. 33.

² Hegyi Réka: *A kolozsvári hivatásos bábjátászás történetéről és jelenéről*. *Art Limes*, 2008/3. 75–86.

jutottak el a megvalósulás szintjére. Ezekben az írásokban a vásári bábjátékot esetenként a műfaj elsekélyesedése miatt káros tradíciónak értelmezték.³ H. A. a tradíció káros hatásának egyik kivételését abban határozta meg, hogy a publikum, élükön néhány pedagógussal, az intézményes keretek közötti bábjátszást a vásári bábjátékkal asszociálta. Ugyanis szerintük/szerinte ezek a vásári bábjátékok a kapitalista rendszer hatására öncélú tevékenységgé váltak. Írásában röviden bemutatja a vásári bábjátékosokat, majd a hangsúly áttevődik a bábosok úttörő szerepének, a vásári bábjáték harcias és a nép igazságosztó funkciójának előtérbe helyezésére.⁴ A sajtóanyagok másik része azt nyomatékosítja, hogy az országban szinte semmi hagyománya nem volt a bábjátszásnak.⁵ A bábtörténeti ismereteinkre alapozva körvonalazódik, hogy a román művészi bábjátszás története nem támasztja alá a hivatalos narratíva valóságtartalmát. A népi bábjátékosok mellett az intézményes állami struktúra kialakulása előtt jelentős kezdeményezéseket találunk, például a Şesan család bábos tevékenységét Csernovikban és Prágában, szintén először Csernovikban, majd Bukarestben és Nagyszebenben Theodor Nastasi bábelőadásait és a bukaresti Păcălici társulat színházalapítását (1935, az alapító Renée Şaraga) vagy a bukaresti Marionett Színház (1939, az alapító Lucia Calomeri) rövid működését.⁶

Az erdélyi magyar nyelvű kezdeményezésekről, bábtörténeti előzményekről nem rendelkezünk ilyen átfogó ismeretekkel. A bábszakirodalomban találunk néhány szórványos adatot, az elméletalkotók zömmel az intézményesülés előtti periódusra szorítkoztak. Novák Ildikó a marosvásárhelyi állami bábszínház történetének tanulmányozása során a marosvásárhelyi alkotókkal készített interjúkban hangsúlyt fektetett arra, hogy külön kérdésben feszegetse a gyermekkori bábszínházi élményeiket. A marosvásárhelyi alkotók válaszaiból kirajzolódik, hogy valamilyen formában találkoztak bábszínházzal, jellemzően a vásáron vagy az iskolák épületében. Ezek az első bábszínházi élmények nem rögzültek kellemes tapasztalatként, és a pályaválasztásukra nem gyakoroltak hatást.⁷

Antal Pál esetében,⁸ aki a marosvásárhelyi állami bábszínház állandó rendezője, dramaturgja, színésze és a társulat vezetője volt, az első bábszínházi impresszió hatása a vásári bábjáték műfajától való tudatos elhatárolódást eredményezte. Antal Pál életrajzi adataiból körvonalazódik, hogy a rendező első bábszínházi élménye a gyergyói kisdíák éveivel kötődik. A bábrendező számára az első impresszió kellemetlen élményként rögzült, a későbbiekben ez a találkozás mégis döntően befolyásolta a pályáját, mert tudatosan elhatárolódott a vásári bábjáték műfajától, sőt még a szabadtéri fellépéseket is ellenezte.⁹

³ K. P.: Gyermekszínházaink. *Romániai Magyar Szó*, 1950. febr. 26., 7.; s. n.: Állami bábszínház a fővárosban. *Romániai Magyar Szó*, 1949. ápr. 01., 4.

⁴ H. A.: Több támogatást, szervezettebb központi irányítást a bábszínházaknak. *Előre*, 1953. nov. 11., 2.

⁵ Kovács Ildikó: Ismerkedjünk a bábszínházzal. *Művelődés*, 1956/5. 72.

⁶ Cristian Pepino (coord.): *Teatrul de Animație în România*. București, Teatrul de Animație Țandărică, 2018, 14–37.

⁷ Szemléletesen példázza ezt Nagy Ilona, a marosvásárhelyi állami bábszínház volt bábszínészenek válasza: „Igen, még gyermekkoromban az iskolába bejött egy ötvenhat év körüli nő, aki egyedül eljátszotta a *János vitéz*-t. Azt el lehet képzelni, hogy iluskát, a János vitéz hangját s a királykisasszonyét, és a francia királyét, szóval minden szereplő hangját egyedül csinálta. Hát, az valami borzalmas volt. Annyira szörnyű, hogy ha legközelebb jött, fejesztve menekültünk, hogy ne hogy még egyszer meg kelljen nézni. Hát szegény, úgy látszik, hogy úttörő volt. Ez olyan vásári bábszínházféle volt. Sőt, biztosan az volt, mert azelőtt itt, Vásárhelyen nem létezett ilyen állami bábszínház, sem valamiféle bábos mozgalom.” Novák Ildikó: *Fejezetek a marosvásárhelyi Állami Bábszínház történetéből (1949–1975)*. Marosvásárhely, UArtPress – Mentor Kiadó, 2011. 232.

⁸ Antal Pál 1950-től 1999-ig volt a Marosvásárhelyi Állami Bábszínház társulat vezetője, állandó rendezője, dramaturgja és színésze. Herskovits Pál néven született, 1959-ben Antal Pálra változtatta a nevét. Uo. 140. A publikációkban előfordul még a Herschkovits Pál megnevezés.

⁹ Uo. 139–140.

Az erdélyi magyar bábtörténeti szakirodalom hiányában a korabeli sajtóanyagokra terjesztjük ki a vizsgálati korpust. Az intézményes bábszínházi struktúra kialakulása előtti magyar nyelvű kezdeményezésekről és a bábtörténeti előzményekről a sajtóanyagok alapján árnyaltabb kép rajzolódik ki. A sajtóanyagokban a „marionett”, a „bábszínház” vagy a „Paprika Jancsi színháza” megnevezést használták. A fennmaradt írások alapján két irányvonalat különíthetünk el, egyrészt az 1930-as évek kezdetétől a pedagógiai bábjátás iránti fokozott érdeklődés figyelhető meg. Másrészt az újságok hasábjain a vásárok, a vendéglőadások vagy a népünnepélyek alkalmával elvett tudósítanak bábélményekről. Ezeknek az adatoknak és tényeknek az összegyűjtése, rendszerezése és feldolgozása kiterjedtebb vizsgálatot igényel. A dolgozat keretei között a témánk szempontjából releváns információkat tárgyaljuk, reflektálunk a magyarországi művészi és pedagógiai bábjátással való érintkezési pontokra.

A 19. századi erdélyi sajtóanyagokban a „Paprika Jancsi” megnevezés fordult elő, az írások alapján a kifejezést műfaji megjelölésként használták.¹⁰ A nagyváradi vásárokról szóló leírásban konstatálják a Paprika Jancsi bódéjelenlétét, a mozgatóról, a műsor összeállításáról és a karakterről említést sem tesznek.¹¹ A kolozsvári országos vásárral kapcsolatban tudósítanak arról, hogy a hatóság nem alkalmazta az első fejezetben tárgyalt 100,368/97. B. M. számú körrendeletet, amely a szerencsejátékosok hazardírozásának szabályozására adtak ki.¹² Ennek következményeként a szerencsejátékosok a főtéren hazardjátékokra buzdították a szegény népet. A névtelen szerző tömören leírta a bábjáték és a babajáték közötti különbséget, hogy a jövőben ezzel segítse a disztinválni képtelen rendőrök munkáját.¹³ Domokos Eszter visszaemlékezése szerint a nagyváradi levéltárban talált egy terjedelmes periratot. A bábjátékost az engedély nélküli bábtáncoltatás és szerencsejáték miatt fogták perbe. Részletesebb adatokat viszont nem közölt, feltételezhetően a perirat XIX. századhoz köthető.¹⁴

A vásárokról szóló beszámolók mellett, a színházi előadásokkal kapcsolatban elvett találunk utalást a marionett- vagy a Paprika Jancsi-mutatványokra. Lauka Gusztáv író a *Nagyváradi levelek* írásában Molnár György társulatának közelgő vendégszereplését övező lelkesedésével azzal is magyarázta, hogy a nagyváradi közönséget közel fél éve kizárólag mutatványosok szórakoztatták. Az író megfigyelése szerint a közönség már magasabb színvonalú művészi előadásokra vágyik.¹⁵

Ezzel szemben a Sepsiszentgyörgyön játszott *Mongodin úr felesége* darabmal kapcsolatban arról számoltak be, hogy a helyzet változatlan maradt, a nézőtér kongott az ürességtől. Az igazgató szomorúan summázta, hogy a színházi előadással ellenben, a mutatványosok, köztük

¹⁰ Az *Erdélyi Híradó* politikai lapban rendhagyó kontextusban találkozunk a bábjátékos tevékenységének említésével. Marosújváron egy ittas testvérpár ifjabb tagját a testvére agyonszúrta, mert egy bábjátékos mutatványait akarta megnézni: „két testvér sóvágó legény Marosújvárott megittasodott. Midőn az ifjabb egy a' helységben mulató bábjátékos' mutatványait megnézni akarná, az idősb e' szándékában fel kívánta tartóztatni, mi miatt összeveszének, 's ekkor a' bor- és indulathevitette bátya öccsét fültön egy késsel agyonszúrta.” s. n.: Testvérgyilkosság Marosújvárott. *Erdélyi Híradó* 1841/2. 6.

¹¹ s. n.: Vidéki tárcalevél. *Fővárosi Lapok*, 1866. szept. 27., 908.

¹² A 100,368/97. B. M. számú körrendeletet 1897-ben fogadták el, amiben különbséget tettek a babajáték és a bábjáték között, mert szélhámosok a mutatványos engedéllyel visszaélve, baba-játék néven szerencsejátékkal zsákmányolták ki a szegényebb réteget. Első olvasatra rendhagyónak tűnhet, hogy miért kellett különbséget tenni a „babajáték” és a „bábjáték” kifejezések között. Ebben a korban ugyanis a „babajáték” elsődleges jelentéstartalma a tulajdonképpeni gyermekjátékokra és a marionettekre is vonatkozott, a „báb-játék” megnevezést a bábokból álló gyermekjátékokra és a bábokkal kereskedő személyekre is használták. (A „bábos”, „bábjáték”, „babajáték” kifejezések korabeli jelentésével doktori disszertációmban foglalkoztam bővebben.) s. n.: Rendelet 100,368/97. B.M. Számú körrendelet. *Belügyi Közlöny*, 1897/21. 1.

¹³ s. n.: Tilos a baba. *Kolozsvár*, 1897. okt. 28., 2.

¹⁴ Uo. 33.

¹⁵ Lauka Gusztáv: Nagyváradi levelek. *Divatcsarnok*, 1895/7. 2.

a Paprika Jancsi, nagy népszerűségnek örvendenek és ebből fakadóan a vállalkozásuk jövedelmezőbb.¹⁶ Ezt a tapasztalatot rögzítették a Pratte társulat nagyenyedi és marosvásárhelyi vendégszereplése alkalmával is.

A XX. század első felében a népünnepélyek, matinék programjának bemutatása során nagyobb számban találunk említést a Paprika Jancsi-színházról vagy a bábszínházról. Az írásokban a reklámjelleg került előtérbe, a program felsorolásánál jellemzően megemlítették a Paprika Jancsi-színház vagy a bábszínház jelenlétét, viszont részletesebb információkat nem közöltek az előadásokról. Ezek alapján a helyszínek eklektikussága rajzolódik ki: Sepsiszentgyörgyön utcai környezetben,¹⁷ Kolozsváron a kollégium udvarán,¹⁸ a tornateremben,¹⁹ a Színkörben,²⁰ a Központi Szálloda termében is játszottak bábjátékokat.²¹

A tudósítások közös metszéspontja, hogy a Paprika Jancsi- vagy a bábszínházi előadásokat a gyereknézőknek szánták.

Sepsiszentgyörgyön a hadiözvegyek és árvák javára megszervezett matiné mutatványosai között a Paprika Jancsi-színház is felbukkant.²² A *Színház és Társaság* irodalmi és művészeti hetilap 1921-ben tudósított a Brassóban a Honterus udvarán megrendezésre kerülő Színész-majálisról. A Színész-majálisról kizárólag a program rövid ismertetését közölték, a felsorolásban a bábszínházat szintén megemlítették.²³ Az Erdélyi Szociális Missziótársulat 1922-ben több ízben rendezett mesenapot, ennek keretei között a gyerekeket bábszínház vagy Paprika Jancsi színháza szórakoztatta.²⁴

A Kolozsvári Állami Magyar Színház 1922-ben rendezett első alkalommal mesedélután és bábszínházat a gyermekek részére. Az *Ellenzék* napilap programismertetésében a színészek nevét is közölték, a bábszínház előadásáról részletesebb adatokat nem közöltek.²⁵ A decemberben, a kolozsvári Filmszínházban megtartott mesedélután alkalmával már megnevezték, hogy a *Paprika Jancsi karácsonyfája* darabot viszik színre. A bábjátékos személyéről ellenben nem kapunk információt.²⁶

A *Színház és Társaság* irodalmi és művészeti lap szerkesztősége 1923-ban gyermekbált szervezett a kolozsvári Központi Szálloda emeleti termében. Ez a rendezvény témánk szempontjából jelentős, mert ez az első alkalom, hogy a bábszínházi előadás során név szerint megnevezték a játékosokat. A közlemény szerint a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagjai, Sebestyén Lajos és Kozma Gyula fogja szórakoztatni a bábszínházi előadással a gyerekeket. Emellett megemlítették Janikow bácsi hasbeszélőt, aki a Náci nevezetű bábbal fog fellépni. A felhívás alkalmával egy képet is közöltek, az illusztráción Sebestyén Lajos és Kozma Gyula látható.²⁷

¹⁶ s. n.: Irodalom és művészet. *Székely Nemzet*, 1894/88. 2.

¹⁷ s. n.: Katonapanapok Sepsiszentgyörgyön április 15-én, 22-én és 29-én. *Székely Nép*, 1917/21. 3.

¹⁸ s. n.: Kerti ünnepség. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. máj. 04., 6.

¹⁹ s. n.: Az Erdélyi Szociális Missziótársulat. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. okt. 7., 5.

²⁰ s. n.: Mesedélután és bábszínház a Színkörben. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. júl. 22., 7.

²¹ s. n.: A „Színház és Társaság” gyermekbálja ma d. u. 5 órakor lesz. *Színház és Társaság*, 1923/2. 8.

²² s. n.: Kabaré és matiné a hadiözvegyek- és árvák javára. *Székely Nép*, 1917/21. 3.

²³ s. n.: Kerti ünnepség. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. máj. 14., 6.

²⁴ s. n.: Az Erdélyi Szociális Missziótársulat. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. okt. 7., 5.; s. n.: Az Erdélyi Szociális Missziótársulat. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. okt. 22., 4.

²⁵ Az *Ellenzék* napilapban megjelent programismertetés: „Az előadás félhárom órakor kezdődik. Fellépnek Poór Lili, Táray Böske, Radó Janka, Kolbay Mancika (gyermekprimadonna), Gózon Gyula, Izsó Miklós, Nagy Gyula, Felhő Ervin, Mihályfi László stb. Lesz a gyermekek nagy öröme Bábszínház beszélő babákkal. Meséket mond Győri Ernő és Gara Ákos, aki konferál is.” s. n.: Mesedélután és bábszínház a Színkörben. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. júl. 22., 7.

²⁶ s. n.: Nagy mesedélután az Egyetem-mozgóban. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1922. dec. 22., 4.

²⁷ s. n.: A „Színház és Társaság” gyermekbálja ma d. u. 5 órakor lesz. *Színház és Társaság*, 1923/2. 8.

Sebestyén Lajos neve ezután rendszeresen feltűnik a sajtótermékekben, Kozma Gyula személyét bábszínházzal kapcsolatban már nem említik.²⁸ Kozma Gyulával ellentétben viszont Sebestyén Lajos nem szerepel a *Magyar Színházművészeti Lexikon*ban. Az újságok hasábjain a későbbiekben a tevékenységére „Sebestyén Lajos színművészként” vagy a „Sebestyén bácsi bábszínházaként” hivatkoznak. A *Székely Napló* 1929-ben megjelent számából tudjuk, hogy Sebestyén Lajos a bábszínházával, feltételezhetően a csíkszeredai Transsylvania filmszínházban lépett fel.²⁹ A másik hirdetésben a helyszín változott, valószínűleg Nagyváradon egy mesedélután keretében szerepelt a bábszínházával.³⁰ Ezt követően a Sebestyén bácsi bábszínházának tevékenységéről szóló tudósítások zömmel Kolozsvár környékére szorítkoztak. A kolozsvári Színkörben 1935-ben műsoron kívül bábelőadást tartott a gyerekek számára.³¹ A kolozsvári új-

²⁸ Kozma Gyula (1899–1976) kolozsvári színész, a pályáját 1905-ben kezdte, kisebb-nagyobb karakter-szerepeket játszott. A kortársak és utódok visszaemlékezése szerint Kozma Gyula a város valamennyi színházépületében játszott, a Farkas utcai kőszínháztól a mai Szamos-parti épületig. Székely György (főszerk.): Kozma Gyula. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Elérhető: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz13/669.html> (2021.10.19.)

²⁹ A *Székely Napló*ban megjelent hirdetés szövege homályosan fogalmazott, vélhetően a két mesecím a bábszínház előadás repertoárjára vonatkozott: „Vasárnap délelőtt 11 és délután 3 órakor: Sebestyén bácsi bábszínháza a gyermekek részére. Piroska és a farkas, Jancsi és Juliska mesék és három burleszk film.” s. n.: Transsylvania filmszínház. *Székely Napló*, 1929/125. 3.

³⁰ s. n.: Bábszínház és mesedélután ingyen. *Keleti – Újság*, 1932. máj. 8., 8.

³¹ s. n.: Mozgószínházak műsora. *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1935. aug. 16., 2.; s. n.: Mozgószínházak műsora. *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1935. aug. 17., 4.; s. n.: Mozgószínházak műsora.

Hirdetés a Színház és Társaság című folyóiratban, Sebestyén Lajos és Kozma Gyula (1923)



ságírók napján 1937-ben fellépett a bábszínházával,³² ugyancsak részt vett a Kolozsváron megrendezett fagyaltdélutánon is.³³ A Fagyaltdélutánról szóló beszámoló kiemelték, hogy a gyerekeket magával ragadta Sebestyén bácsi bábelőadása.³⁴ A Tordán megtartott Újságírók napján tudósítottak arról, hogy a gyerekek körében a legnagyobb sikert Sebestyén Lajos színművész előadása aratta.³⁵

A sajtóanyagok alapján néhány helyszínt tudunk rekonstruálni, illetve az 1942-ben megrendezett kolozsvári magyar napok programjának bemutatása közelebb visz a témánkhoz, mert ismeretük Sebestyén bácsi műsorának felépítését. A rendezvényen három előadást tartott: a *Ludas Matyi*, *Vitéz László kalandjai* és *Paprika Jancsi katonának megy* című látványos bohózatok kerültek bemutatásra.³⁶ Bár nagyon kevés adattal rendelkezünk a bábos tevékenységéről, érdekesítő, hogy a Paprika Jancsi- és a Vitéz László-bábfigura külön előadásban szerepelt a műsorán. Ez egyaránt a két karakter különálló entitását erősíti. A Sebestyén Lajos *Paprika Jancsi*-előadásáról a *Filmhíradók Online* oldalán fennmaradt egy 1937-ből származó rövid összefoglaló.³⁷

Bábtörténeti szempontból a mozgókép egy értékes dokumentum, mert sem Hincz Károly, sem Korngut Kemény Henrik előadásairól nem őrződött meg felvétel. Ezért a Paprika Jancsi-bábfigura külső attribútumairól szórványos adatokkal rendelkezünk. A bábfigura általunk ismert vizuális tulajdonságai a Korngut–Kemény-dinasztiához köthetőek. A figura a család Vitéz László bábjához hasonlóan csúcsos sapkát és piros öltözetet visel, az eltérés az orr megformálásában ragadható meg. Belitska-Scholtz Hedvig ismertetése alapján a Paprika Jancsi bábfigura nagyorrú, markáns, előreugró állú, bajuszos vagy bajusztalan sihederforma, viszont a bábfiguráról nem maradt fenn egyetlen illusztráció sem.

A Sebestyén Lajoshoz köthető Paprika Jancsi-báb orra és álla kevésbé markáns, emberi vonásokkal felruházott figura. A báb feje, kezei és a magas szárú csizmája fából készült, az arc festett, és a figura bajuszt visel. A fekete-fehér felvétel miatt az öltözetének színét nem tudjuk rekonstruálni, ám az kivehető, hogy több anyagot kombinált a figura ruhájához. A bábfigura öltö-

zékében szereplő gallér a karakter bohóc jellegét erősíti, a kelléke pedig egy bot. A felvétel alapján az előadás színpacképe kidolgozott, a paraván mindkét szélén két épület látható, a bábjátékos jobbra felől egy vízimalom, a balja felől egy kastély látható.

Sebestyén Lajos *Paprika Jancsi* bábja (1937)



Ellenzék–Független politikai napilap, 1935. aug. 18., 2.

³² s. n.: Mi lesz az újságírónapon? *Keleti – Újság*, 1937. júl. 21., 3.

³³ s. n.: Fagyaltdélutánt rendez vasárnap a kolozsvári Ref. Nőszövetség. *Ellenzék–Független politikai napilap*. 1937. aug. 8., 3.

³⁴ s. n.: Nagyszerűen sikerült a Nőszövetség Fagyaltdélutánja. *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1937. aug. 11., 6.

³⁵ s. n.: Újságíró-nap Tordán. *Keleti–Újság*, 1937. aug. 25., 2.

³⁶ s. n.: A Kolozsvári Magyar Nap! *Ellenzék–Független politikai napilap*, 1942. jún. 5., 2.

³⁷ s. n.: Kolozsvári színész magyar nyelvű bábjáték előadásai a Székelyföldön. *Filmhíradók Online*. Elérhető: <https://filmhíradokonline.hu/watch.php?id=2213> (a letöltés dátuma: 2021. 05. 19.)

A rövid felvétel magába sűríti Paprika Jancsi megjelenését és a krokodil legyőzését. A felvételen fellelhetőek az interaktivitás elemei, a bábjátékos zárt szerkezetű és irányított kérdéseket fogalmazott meg a gyereknézők irányába. Sebestyén Lajos a karaktert egy klasszikus mesei környezetbe helyezte, és jellegzetes mesei motívumokat használt. Itt Paprika Jancsi megőrizte verkedőkedvét, viszont a karakter jellemző viselkedéskészlete gyaníthatóan módosult. Erre enged következtetni, hogy a főhős már nem a kocsmába megy bátorságot gyűjteni, hanem a bűvös tó vizéből meríti erejét. Az előadásban a sárkány megnevezéssel találkozunk, a felvételtől azonban tisztán kivehető, hogy ez az ismert krokodil alakja. A sárkány és Paprika Jancsi jelenete során a főhős verbális megnyilvánulása rövid. A krokodil/sárkány vizuális jegyei hasonlóságot sejtetnek a Korngut–Kemény-dinasztia hüllőfigurájával.

Lényeges változás, hogy Paprika Jancsi megküzd a sárkánnyal, ez egybehangzik a Paprika Jancsi bábfiguráról fennmaradt szórványos adatokkal.

Az előadás rögzített dialógusa a felvétel alapján a következő:

„PAPRIKA JANCSI: Na, gyerekek, itt vagyok! Szervusztok! Hát ismertek még engem?

GYEREKEK: Igen.

PAPRIKA JANCSI: Tudjátok, ki vagyok?

GYEREKEK: Paprika Jancsi.

PAPRIKA JANCSI: Tudjátok, mit hallottam? Azt hallottam, hogy a királynak a lányát elrabolta a gonosz varázsló, és itt, ebben a kastélyba őriz egy nagy sárkánnyal. Most elmegyek szépen az erdőbe, iszok a bűvös tónak a vizéből három pohárral, s mire visszajövök,

Sebestyén Lajos magyar nyelvű bábjátékos előadása Székelyföldön (1937)

A NEMZET NAPSZÁMOSAI.

*Sebestyén Lajos
kolozsvári színész ma-
gyar nyelvű bábjáték
előadásokat tart a
Székelyföldön.*

olyan erős leszek, hogy agyonütöm a sárkányt. Sietek én! (*Elmegy, majd énekelve, bottal a vállán visszajön a bábfigura.*)

PAPRIKA JANCSI: Három pohár vizet ittam, erős lettem, hogy megittam. Hű, olyan erős vagyok most, hogy agyon tudnék ütni két sárkányt is. Hol vagy? Gyere ki! (*A bottal megkopogtatja a paravánt, kijön a krokodil. Paprika Jancsi agyonüti a krokodilt.*)

PAPRIKA JANCSI: Na, ezt elintéztam. Örültök, gyerekek? Tapsoljatok!

GYEREKEK: Éljen!³⁸

A szórványos adatok alapján feltételezhető, hogy Sebestyén Lajos vándorbábosként tevékenykedett. Ezt a feltevést erősíti az *Erdély* hetilapban megjelent *Mint a mesebeli vándor* című cikk. A névtelen tudósító részletesebb adatokat közöl a vándorbábjátékos életformájáról. A tudósítás szerint Sebestyén Lajos az előadásaival rendszeresen felkereste az erdélyi megyék falvait. Puritán, egyszerű és nehézségekkel tarkított életformájáról tanúskodik, hogy a bábos jövedelmét más mutatványosok esetleges előző tevékenysége is befolyásolta. Az aktuális közösség vendégszeretetétől függött, hogy az éjszakát lakóházban, szénapadláson vagy boglyában töltötte.³⁹

A Sebestyén Lajosról kialakult ismerethálónkat jelentősen bővíti az intézményes bábszínházi struktúra kialakulása után megjelent, a bábjátékos életútjának fontosabb állomásait tárgyaló publikáció, egyben a további interdiszciplináris kutatás szükségességét jelöli ki. A cikket 1958-ban publikálták az *Utunk* hetilapban, a publicista Sebestyén Lajos írásos emlékeire támaszkodott, a kézirat további sorsáról viszont nem közölt információkat. Eszerint Sebestyén Lajos 1888-ban született, a bábjátékkal a Ligetben találkozott először,⁴⁰ a Budapesten megrendezett millenniumi ünnepségek keretei között. Sebestyén Lajos emlékirata szerint ez az impulzus később döntően befolyásolta a bábos pályafutását. Az első bábelőadását a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagjaként adta elő, az időpontot nem pontosították, ezt követően a budapesti Király Színház tagja lett, később Rónai hívására csatlakozott a Rónai Dénes nevéhez fűződő bábszínházhoz is. A magyar bábtörténeti adatok szerint Rónai Dénest a közoktatásügyi népbizottság bízta meg a bábszínház megnyitásával és irányításával 1917-ben Budapesten. A bábszínház az Angolparkban, külön erre a célra épített színházban működött néhány hónapig. Az épületet és a berendezést Körmendi Frimm Jenő és Blattner Géza tervezte.⁴¹ Ennek előzményeként, Rónai Dénes fotóművészeti műtermében Orbók Loránd Vitéz László Színháza is tartott előadásokat.⁴²

A Rónai Dénes nevéhez fűződő bábszínházról szórványos adatokkal rendelkezünk. A korabeli sajtóban megjelent tudósítás szerint a bábszínház megnyitását 1917. május 12-re tervezték. A megnyitóra a következő műsorral készültek: Harsány Zsolt: *Arlecchino*, *Pierrot*, *Hanswurst* és *Vitéz László* című bábjelenetével, Kosztolányi Dezső *Csoda* című verses bábjátékával, valamint Karinthy Frigyes által írt *A hosszú háború* című tréfás jelenettel. Emellett Mohácsi Jenő *Etelka*

³⁸ Uo.

³⁹ N.: *Mint a mesebeli vándor. Erdély*, 1947. júl. 15., 2.

⁴⁰ A visszaemlékezés szerint Sebestyén Lajos első bábszínházi élménye a Ligetben látott vásári bábjátékhoz köthető: „Valamikor réges-régen, gyermekfejjel, hatvankét esztendővel ezelőtt feledkezett bele élete első bábelőadásába. Budapesten, a millenniumi ünnepségeken, a Ligetben bámulta végig elvarázsoltan ingyennézőként, léckerítés mögül az emberkéz készítette, szögletesen mozgó, kedves és borzasztó, hősi és mulatságos teremtményeket, bábukat – s ez a varázs azután, mint részegítő-boldogító elixír, megsemmisíthetetlenül és elévülhetetlenül hatott reá egy buzgó életen át.” Z. J.: *Öreg bábos dicsérete. Utunk*, 1958/25. 11.

⁴¹ Székely György: *Bábuk, árnyak*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972. 216.

⁴² Belitska-Scholtz Hedvig szerint: „Amennyire a műsorból, kritikákból és visszaemlékezésekből rekonstruálni lehet, a színház ötletét, nevét, s a népi bábjátékhősökhöz tradicionálisan kötődő kesztyűbáb-technikát a népi bábjátékból merítette, de a színház műsorát, művészeit, pártfogóit, tekintve par excellence kísérleti művészeti „dilletáns” bábszínház volt. Vitéz Lászlónak a „raisonneur” szerep jutott.” Belitska-Scholtz Hedvig. *A vásári és művészi bábjátékozás Magyarországon 1945-ig*. Tihany, Veszprém Megyei Múzeumok Kiadványa, 1974. 70.

szíve című bábooperájával és Balázs Béla *A hold ezüstje* és *A varázsló és a királykisasszony* meséjével.⁴³

A Báb Színház megnyitása előtt a *Színházi Élet* hetilapban arról számoltak be, hogy operaénekesek és színészek is közreműködtek a műsorban.⁴⁴ Továbbá a *Színházi Élet* hetilapban olvashatunk a bemutató előadás elsőpró sikeréről.⁴⁵ Rónai Dénes nevével találkozunk a *Wayang játékokkal* kapcsolatban is, emellett Blattner Gézával közösen 1918-ban felkeresték Hincz Károlyt, hogy a marionettjátékát tanulmányozzák.⁴⁶ A magyar báb történeti adatok szerint Blattner Géza és Rónai Dénes bábszínházának premierjére, a *Wayang játékok* bemutatására 1919. március 9-én került sor a Belvárosi Színházban. A *Wayang játékok* összesen három előadást ért meg.

Az *Öreg bábos dicsérete* című cikk szerzője szerint: „Röviddel ezután Rippl-Rónai fitestvére bábszínházat szervezett Budapesten. Komoly, igényes bábszínházat. Sebestyén Lajos ekkor a budapesti Király Színház tagja volt. Rónaiék meghívták magukhoz. A színpad díszleteit kítűnő iparművészek készítették, a darabokat Kosztolányi Dezső és Orbók Attila írták. Egyik egy felvonásos opera szövegét Balázs Béla írta – zenéjét pedig a később ugyancsak világhírű Ábrahám Pál szerezte. Ez volt egyébként Ábrahám Pál első műve; a zenekart maga vezényelte. A »hangok« között Demjén Artúr és más neves színészek és operaénekesek léptek fel. Általában a szerepeket a Nemzeti és a Magyar Színház tagjai játszották. A bemutató előadásokat a Belvárosi Színházban rendezték. S az igényes együttes lelke, a bábuk mozgatója: Sebestyén Lajos volt...”⁴⁷ A bábszakirodalomban Sebestyén Lajos tevékenységére nem találunk utalást, az adatok ellenőrzése további kutatást igényel.

A budapesti állomás után vidékre került, ahol két orosz hadifogoly tolmácsolásában újra találkozott a bábjátékkal. Később Nagyváradon báb előadást vállalt, ebből az alkalomból állította színpadra a *Paprika Jancsi új történetét*. A leírás alapján két éjszaka alatt készítette el a darab szöveggönyvét, a szükséges bábokat és a díszletet.⁴⁸ A bábokat kenyérbélből mintázta meg, majd színházi festékkel maszkírozta a figurákat. Az előadás sikerén felbuzdulva, Grimm- és Anderszen-mesék átdolgozásával bővítette a repertoárját. A *Jancsi és Juliska*, a *Piroska és a farkas*, a *Csizmás kandúr* és az *Elrabolt királykisasszony* szerepelt a műsorán. A *Székely Nép* 1923-ban megjelent számában találunk egy Sepsiszentgyörgyön bemutatott marionett-bábszínházról szóló tudósítást, a műsor ismertetésénél a *Paprika Jancsi huncutságai*, a *Jancsi és Juliska* és az *Elrabolt királyleány* darab szerepelt. A marionett-bábszínház műsorának, az előadás helyszínének és időpontjának a közlésén túl a bábjátékosról már nem közöltek információkat.⁴⁹

⁴³ s. n.: Magyar bábszínház. *Pesti Napló*, 1917. máj. 04., 9.

⁴⁴ „Ezt a kis operát, mellyel akármelyik nagy operaház sem vallana szégyent, egész zenekar, a tizenegy tagból álló úgynevezett »Francia zenekar« fogja előadni, az énekrészeket kítűnő operaénekesek, közöttük Pallay Mathild és Demény Arthur, a Magy. kir. Operaház tagjai fogják tolmácsolni. A prózadarabokat persze szintén a szín mögött, a következő művészek fogják elmondani: Fehér Gyula, a Nemzeti Színház tagja, Horváth és Jávor, a Magyar Színházról, Lenczy Hedvig, a Magyar Színház tagja és Homoki Paula, a Modern Színpad művésznője.” s. n.: Magyar Bábszínház. *Színházi Élet*, 1917/16. 28.

⁴⁵ A Rónai Dénes bábszínházáról megjelent beszámoló: „A Modern Színpad helyiségében felállított kis színpad végre meghozta a magyar művészi bábjátékot. Ennek a színháznak az egyik célja, mint ahogy Rónai Dénes a műsorhoz írt Prologusában is írja, – mesélni a gyerekeknek, de van egy másik célja is: mulattatni a nagyokat. Az első műsorával mind a két cél sikerült Rónai Dénesnek. Kiváló írók, muzsikuskok és képzőművészek segítségével nagyszerű dolgokat produkált a piros bársony függönyű, aranyrámás kis színpadon és méltán megérdemli az érdeklődést, amellyel a közönség és a művészvilág vállalkozását kíséri. Harsányi Zsolt írt Prologust a műsor elé, amelyben a magyar bajuszú Vitéz János kedves rigmusok mondása közben győzi le idegen vetélytársait.” s. n.: Művészi bábjátékok. *Színházi Élet*, 1917/21. 15–16.

⁴⁶ Balogh Géza: *A bábjáték Magyarországon*. Budapest, Vince Kiadó, 2010. 19.

⁴⁷ Uo. 11.

⁴⁸ Z. J.: Öreg bábos dicsérete. *Utunk*, 1958/25. 11.

⁴⁹ s. n.: Marionett bábszínház. *Székely Népe*, 1923. aug. 12. 3.

Sebestyén Lajos emlékiratai szerint az előadásaival és bábszínházi felszerelésével falvakban kezdett játszani, először Nagykároly, Sziget és Szatmár vidékén vendégszerepelt. A publicista szerint 1921-ben Kolozsvárra szerződött és az iskolákban tartott rendszeresen előadásokat. Az erdélyi multietnikus közeg arra ösztönözte, hogy elsajátítsa a román nyelvet. Sajátos módon az előadás szövegeit román gyerekekkel fordította le, hogy ellesse a nyelvi ízlésüket és kreativitásukat. Az északi régió után Erdély szinte minden városában, községében, falujában megfordult. Amikor megfelelően elsajátította a román nyelvet, Bukarestben, Galacon és Ploiești-en is tartott előadást. Érdekes tény, hogy magyar és román nyelvű előadások mellett németül is játszott.

Repertoárját 1933-ban a *János vitéz* marionett-technikával előadott operettel gazdagította, ugyanebben az évben Budapesten is vendégszerepelt. A bábszínháza műsorát 1941-ben a *Ludas Matyi* előadással bővítette, az emlékirat alapján a darab bábszínpadra állítása a bábos alkotói pályájának kardinális momentumra volt. A darabban tíz különböző karaktert formál meg és mozgat egyedül. Sebestyén Lajos ezt az előadást szintén lefordította román nyelvre és *Mateuț Gîscarul* címen játszotta.⁵⁰

A bábjátékos életében a kommunista hatalomátvétel változást eredményezett, Sebestyén lelkes tagja lett a Népvédelemnek. Végérvényesen elhagyta az intézményes struktúra kereteit, a Népvédelem rendezvényein több száz előadást tartott. A választási kampányban való részvétele miatt megtámadták, a publicista szerint kis híján politikai merénylet áldozata lett. Ezt követően tovább folytatta vándorbábos tevékenységét, vonaton, autóbuszon, szekéren, kerékpáron vagy gyalog járta az országot. A mai viszonyok tükrében nem tűnhet nagy teljesítménynek, hogy 1948-ban egy hét leforgása alatt nyolcvanhét kilométert tett meg a Hargita vidékén, ám ez télen történt, amikor szánkón kellett húznia a kelleiket.

A cikk megjelenésekor Sebestyén Lajos hetvenéves volt, már nem folytatta a vándorbábos tevékenységét. A publicista beszámolója szerint az intézményes rendszer az ő régi, reneszánsz típusú bábos tudását, játéktapasztalatát nem tudta kamatoztatni: „Most hetvenesztendő. Kék szemű, fiatalos, szellemes ember. Buzgón figyeli a minden jóval ellátott, államilag támogatott bábjiátság fejlődését az országban. Nagyon szeretett volna elmenni a bukaresti nemzetközi báb-fesztiválra... Látni: mi történt hatvan év alatt a világban, élete első báb-előadásától máig... S kicsit fáj neki, hogy a kolozsvári bábszínház nem igényli eléggé a szolgálatait.”⁵¹

Sebestyén bábos tevékenységének rekonstruálása során arra következtethetünk, hogy kesztyűs és marionett technikájú előadások is szerepeltek a műsorán. A felvétel alapján valószínűsíthető, hogy a *Paprika Jancsi*-előadásokat a Grimm- és az Andersen-mesevilággal ötvözte. A *Ludas Matyi*, a *János vitéz* című elbeszélő költeményeket is bábszínpadára adaptálta. A *Vitéz László* előadásaira a sajtó nem reflektált, nem tudjuk feltérképezni, hogy milyen formában játszotta a darabokat. Bábos életútjából körvonalazódik, hogy rendszerint egyedül játszott, a bábokat, kelleket, a darabokat – a mutatóványosok többségéhez hasonlóan – saját maga készítette. A vásári bábjátékos jó alkalmazkodó képességeire utal, hogy három nyelven játszotta az előadásait.⁵²

⁵⁰ „1941-ben belefog élete legnagyobb vállalkozásába: bábszínpadra viszi a Ludas Matyit! Újból egyedül készíti el a díszleteket, a színpadot, az összes bábukat és valamennyit egyedül, két kezével mozgatja! és még valami – inkább bűvész, mint művészi bravúr! – egyedül beszél tíz hangon. A darabot nyomban lefordítja és előadja – 1941-ben, Észak-Erdélyben! – románul is, Mateuț Gîscarul címen.” Uo. 11.

A kortárs bábszínházi előadásokban a *Ludas Matyi* címet jellemzően *Mateiaș Gîscarul*-nak fordítják.

⁵¹ Uo. 11. Az országban az I. Nemzetközi Báb-fesztivált 1958-ban szervezték meg Bukarestben.

⁵² Visszaemlékezése szerint a mozgásszervi vagy értelmi fogyatékosággal élő gyermekek számára egyaránt játszott: „Előadást tartott vak gyermekeknek – akik fenséges figyelemmel hallgatták a szöveget, s előadás után megtapogatva a bábukat – fölismerték a szereplőket! Előadást tartott a süket-némáknak – akik csak a mozgást, a mozgást figyelhették, s megértették a történetet... Elment a gyengeelméjű gyermekek

A játékát megőrző rövid felvétel egy klasszikus paravánszerkezetet sugall, Palocsay Zsigmond személyes hangvételű nekrológja alapján egy egyszerű paravánszerkezetet is használ.⁵³ A román népi bábjátékosok szintén ilyen egyszerű paravánt használtak játéktérnek, a kutatók szerint ez elősegítette a mobilitásukat.

Palocsay Zsigmond nekrológja a gyermekközönség alapos ismeretét nyomatékossítja, személyes tapasztalatai szerint Sebestyén Lajos az előadás előtt feltérképezte a gyerekek viselt dolgait, és a *Paprika Jancsi kalandjai* előadásba alkalmanként név szerint beépítette a rájuk vonatkozó intelmeket. Az erdélyi költő 1975-ben közölte a nekrológot, Sebestyén Lajos életkorának a nyolcvanötöt jelölte meg: 1890?–1975.⁵⁴ Az *Utunk* folyóiratban megjelent írásban születési évszámként az 1888-at közölték, a publicista ismertette Sebestyén Lajos akkori elérhetőségét: Kolozsvár, Alkonyat utca, 22-es házszám.⁵⁵

A sajtóanyagokban Sebestyén Lajos bábszínházának említésével párhuzamosan találunk tudósításokat más bábelőadásokról is. A sajtóanyagok egy részében csupán megnevezik a bábszínház megjelenését, támpontokat nem közölnek. A másik részük vendéglőadásokra reflektál, ebbe a kontextusba helyezhető a *Vitéz László* előadásról fennmaradt beszámoló az *Ellenzék*ben. A kolozsvári Református Nőszövetség 1939-ben ismét fagyalt-délután szervezett, az eseményt megelőző hirdetésekben kiemelték, hogy ezúttal *Vitéz László* bábjátékkal bővítették a gyermekműsort.⁵⁶ Az eseményről fennmaradt beszámolóból női bábjátékosra következtethetünk, ugyanis az írás végén megjegyezték, hogy a bábszínház „igazgatónöje” az előadás után vissza kellett varrja a báb leszakadt fejét. Az eseményen a *Fekete ország* című darabot mutatta be.⁵⁷ A fagyalt-délután keretei között bemutatott *Vitéz László*-játék során a gyereknézők beavatkoztak az előadás dramaturgiájába. A sárkány a királykisasszonyt, az ősz királyt, a királynét, az udvarmestert, egy másik udvari előkelőséget bekebelezett, majd Vitéz László bal lábát akarta elfogyasztani. A gyerekközönség először hangos szóval követelte a változtatást, majd megragadták a sárkány összes fejét, és szó szerint legyőzték a bábszereplőt.⁵⁸

otthonába, megmozgatni a kis fejekben a pislákoló értelmet, a csöppnyi képzelőerőt – s a gyermekek másnapra, színes festékkel, ceruzákkal lerajzolták a látottakat...” Uo. 11.

⁵³ Palocsay Zsigmond személyes élményei: „Vihart támaszt, zavart, bajt okoz... Nekem aztán okozott nemegyszer, s minden társamnak az iskolában, amikor behajtott csónakos motrával az udvarra, s karóra felrakta a lepedőt ott helyben, az előcsarnokban vagy a tanteremben... Nem voltunk mi babonások, de hogy voltunk – csak megbabonáztok. Bábjai ember- és állathangokat utánoztak, nagy hűséggel. Paprikajancsija hallatlan sietséggel tájékozódott viselt dolgaink felől, s játék közben megvitatott (név szerint is!) minden ránk vonatkozót. Én egyszer újraoltáskor az ablakon kiugrottam, s csőrén hazafutottam. Persze kár volt, azonnal visszahoztak, és Sebestyén bácsitól is megkaptam gyávaóságomért a „nyúl-papucsot”. Egy pár valódi nyúllábat nyújtott ki a nézőtérre, s így igyekeztettem: „Ewel aztán legközelebb gyorsabban futhatsz: Zsiga! Vihart támasztott: csodálatos tünemények előidézéséhez egy székláb is elég volt, mert kezében a holt tárgy is élön mozgott. Hittük, hogy tud minden szál „rosszfánkról”, amit csak tűzre tettünk... – garabonciássá szemünkben így váltott.” Palocsay Zsigmond: Egy garabonciás emlékére, *Utunk*, 1975/25. 7.

⁵⁴ Uo. 7.

⁵⁵ Uo. 11.

⁵⁶ s. n.: Fagyalt-délután rendez a Református Nőszövetség. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1939. aug. 2., 9.

⁵⁷ s. n.: Nagy sikerrel zajlott le a kolozsvári Református Nőszövetség fagyalt-délutánja. *Keleti-Újság*, 1939. aug. 16., 8.

⁵⁸ A gyerekközönség reakciójának leírása: „Sajnos, soha sem sikerült megtudni a kitűnő és izgalmas színmű végét, mert miután a sárkány igen udvariatlan véget vetett a többi szereplő életének is, az ifjú nézőközönség idegzete felmondta a szolgálatot, s hangos szóval dramaturgiai átalakításokat követeltek a darabon. A sárkány azonban nem ijedt meg a reklamációtól, s mind a hét fejét igénybe véve, rettenetesen ordított. Az ifjúság felháborodva a sárkány szemtelen magatartásán, mind határozottabban követelte a »happy-end«-et, majd a tettelegesség mezejére lépve, megragadva a sárkány összes fejét, diadalordításba törtek ki. A sárkány le volt győzve, s engedve a közóhajnak kénytelen volt kijelenteni, hogy „vissza az egész”, nem

A beszámoló bábtörténeti szempontból kuriózumnak tekinthető, mert plasztikusan rögzíti a gyereknézők aktív részvételének a nehézségeit. Feltételezhető, hogy a gyereknézők heves reakciójára hatással lehetett, hogy az intézményes bábszínházi struktúra hiányában, kezdetleges formában sem alakulhatott ki egy bábszínházi etikett. A vásári kesztyűs bábjátékokban a nézőkkel kialakított kapcsolatrendszerben manifesztálódik a bábos jelenléte. A játék során a nézők impulzusainak recepcióján túl, a bábjátékos nem léphet ki a játék kereteiből. A nézőkkel kialakított kapcsolatrendszerben a váratlan helyzeteknek – amelyek esetenként megbonthatják vagy meggátolhatják a játékot – a gyors felismerése, az ezekre adott megfelelő reakció, a rugalmasság, az alkalmazkodási képesség megléte elengedhetetlen a bábjátékos részéről.

Ebből eredeztethető a műfaj tanulhatósága: a játék komplex folyamatát, a bábmozgatót, a karaktermegformálást, a darabok vásári paravánra adaptálását, a játéktér sajátosságait az intézményes oktatás során elsajátíthatják. A nézőkkel való kapcsolattartáshoz szükséges képességek, készségek és attitűd elsődlegesen a tapasztalás útján formálódnak. Ezzel egybehangzik a vásári kesztyűs bábjáték színpadra állításának hagyománya, mert a darabok szövege a nézők reakciójának függvényében az előadások során kristályosodott ki. A másik specifikuma, hogy a nézők igényéhez igazodva, a közkedvelt és frappáns szövegrészek több előadásba átvedtek.

Az eseményről szóló másik beszámoló visszafogottabb hangnemből beszél a gyerekközönység reakciójáról: kiemeli, hogy lélegzet-visszafojtva követték az előadás cselekményét, és együtt örvendtek a pozitív végkifejletnek. A beszámolóban a darab címe viszont változott: *Vitéz László és a hétfejű sárkány* című bábjátékként tudósítottak az előadásról.⁵⁹ A Kolozsvári megrendezett *Tarka nap* címet viselő rendezvényre 1940-ben visszahívták a Vitéz László-bábszínházat. Minden valószínűséggel az előző évi frenetikus sikerre, a fagyaltdélután keretei között bemutatott előadásra utaltak.⁶⁰

A vendéglőadásokról szóló sajtóanyagok többsége reflektált a Teatro Yambo Piccoli bábszínház látogatására és a Rév István Árpád Nemzeti Bábszínház erdélyi turnéjára. Az erdélyi zsurnaliszták a Teatro Yambo Piccoli Bábszínház vendég-szereplése alkalmával a sajtóanyagokban a Novelli Bábszínházként hivatkoztak a társulatra. A Novelli Bábszínház 1930 tavaszán több erdélyi városban lépett fel: Brassóban, Segesváron, Kolozsváron, Nagyváradon, Aradon és Temesváron.⁶¹ A Novelli Bábszínházról eltérően Rév István Árpád nemcsak a vendég-szereplésé-

történt semmi. Az ifjúság örömrivalgása közepette megjelent a királykisasszony, s nyakába borult Vitéz Lászlónak, a király és királyné áldását adta. Tehát minden rendben volt.” Uo. 8.

⁵⁹ s. n.: Kitűnően sikerült a Református Nőszövetség fagyaltdélutánja. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1939. aug. 16., 3.

⁶⁰ s. n.: Hová menjünk vasárnap? *Keleti Újság*, 1940. jún. 22., 2.

⁶¹ s. n.: A Novelli bábszínház romániai vendég-szereplése. *Brassói Lapok*, 1930. máj. 5., 8.

A Keleti Újságban megjelent beszámoló a Vitéz László bábéldásáról (1939)

Nagy sikerrel zajlott le a kolozsvári Református Nőszövetség fagyaltdélutánja

(Kolozsvár, augusztus 14.) Vasárnap délután zajlott le nagy sikerrel a református Nőszövetség hagyományos nyári fagyaltdélutánja. Olyan szépségszámú közönség gyűlt össze a fagyaltdélutánon, ami az év bármely más szakában is sikert jelentett volna. Az előadást megelőző fagyaltfogadásra hísvoltak, hogy az Auguszta és a „Benedek Elek gyermekotthon” lakói az idei telen sem maradnak fedél és meleg étel nélkül. Az Auguszta és a Benedek Elek gyermekotthon magyarországi minden rétegből álló közönség szórakoztatásáért a délután.

A Nőszövetség tevékeny és munkás vezetése gondosan összehívott műsorral kedveskedett a közönségnek. A műsor első számaként az „Acélhang” pompás zenészenet játszott „Pianó” hangú zenefolyékot, majd Fiedl (fr. szavalt, igen ügyesen. Őrülettel sikert arított az első református elemi iskola növendékeinek piúkadai játéka. A pártás, prusz-

került sor, A rendkívül ügyes Szilágyi Emmi, aki egyforma tehetséggel táncolt és szavalt, joggal érdemelte ki a közönség tapsait; Szilágyi Béla szavalata is megérdemelt minden dicsőretet. A monostori református elemi iskola növendékeinek magyar tánc kifestő táncokból tett tanúságát. Az „Acélhang” zenekara szeszámú teára változott a műsorra, majd a monostori református elemi iskola növendékeinek szimbolikus gyakorlati. követezett. A gyakorlatokat Demjén Miklós igazgató tanította be, aki újszerű és művészi értékű gyakorlataival méltán érdemelte ki a közönség tapsait. A műsor utolsó számaként az „Acélhang” zenekara játszotta el a Királylányomat.

Vitéz László és a hétfejű sárkány

Közönségen, hogy az ifjú nemzedék körében a legnagyobb sikert Vitéz László bábszínház aratta. Ahogyan belépünk a kerbe, vértárogató üvöltésre letünk figyelmek. Az üvöltés viatába ment át, majd borzalmas húrbebe fulladt. A borzalmas hangok egy hétfejű sárkány torokából jöttek. A gyermekotthon egyik szobájában ugyanis Vitéz László, a kiváló báb-születési hős hadakozott a rettenetes sárkánnyal. Mikor belélték a sárkány éppen Vitéz László ballábát fogyaszította el, majd hozzáállott a szép királykisasszonyhoz, aki hasonló jó évtággal belebebezt be. Ugyanlábak fenekeletlen gromra volt, mert emán sárkány megett az őt király, a királyt, a hű udvarmestert és még egy másik udvari előkelőséget. A húrbebe és ordítások közben, ha lehetséges, még fokozták. A „Fekete ország” című ötfelvonásos remekmű negyedik felvonását adták épp a bábszínházban. Sajnos, soha sem sikerült megtudni a kitaláló és igazlans színmű véget, mert miután a sárkány igen udvariatlanul végetvetett a többi szereplő életének is, az ifjú nőszövetség idegette felmondta a szolgáltatást a hangos szavál dramaturgiát felbábszínház követeit a darabon. A sárkány azonban nem jött meg a reklámefektívól a mind a hét fejét igénybeveve, rettenetesen ordított. Az ifjúság felbáborodva a sárkány szemtelen megatárlásán, mind határozottabban követele a „happy-end”-et, majd a tettségesség mezejére lépve, megragadva a sárkány összes fejét, diadalüvöltésbe törek ki. A sárkány le volt győzve s engedve a közönségnek kénytelen volt kijelenteni, hogy „vissza az egész”, nem történt semmi. Az ifjúság örömrivalgása közepette megjelent a királykisasszony s nyakába borult Vitéz Lászlónak, a király és királyné áldását adta. Tehát minden rendben volt.



Vásárhelyi János református püspök felesége a közönség sorában.
(Dr. Ejszaky Odón felv.)

likcs, pöttyös leánykák és csizmás, pánthúts legény kék lámpások kászágóval adták elő az őt fűfűt, amelyet Nagy Kálmán igazgató tanított be. Emán az „Acélhang” zenekara játszotta el egyik langyverny. darabját, majd a tehetős Gancser Tea szavaltára

vel keltette fel az erdélyi sajtó érdeklődését. A Rév István Árpád bábszínház alapításáról az erdélyi sajtóban már korábban beszámoltak,⁶² ezt követően rendszeresen tudósítottak a bábszínház tevékenységéről.⁶³ A *Székely Nép* napilap 1941-ben *A bábprimadonnák színpada* címet viselő cikkben részletesebb leírást találunk a bábszínházról, Rév István Árpád tevékenységéről és a *Toldi* előadásáról. A cikk írója lezárásként konkrétan megfogalmazta az igényt, hogy a Rév bábszínházhoz hasonlóan Erdélyben is alapítsanak bábszínházat, utalva dr. Parády Ferenc ez irányú sikertelen törekvéseire.⁶⁴ A bábszínház-alapítás ekkor még nem valósult meg, Rév István Árpád Nemzeti Bábszínháza 1943-ban vendégszerepelt Kolozsváron. Vendégszereplése elragadtatásra készítette a korabeli sajtót, több interjú is közölték Rév István Árpáddal.⁶⁵ A hirdetések alapján rekonstruálható bábszínházának, a budapesti Nemzeti Bábszínháznak a műsora is. Erdélyben a vendégszereplés alkalmával a következő előadásokat játszották: *Mátyás király rendet csinál*, *Ügyvéd és a férje*, *Róka csinálta király*, *Arany János: Toldi eposza*.⁶⁶

Hasonló lelkesedéssel fogadták Büky Béla bábművész erdélyi látogatását, aki az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület meghívására, 1943-ban tartott előadást a bábjátékról Kolozsváron. Elméleti fejtegetéseit kiegészítette az *Egyszer egy királyfi* és Arany Jánostól *A Fülemlé* című bábjátékok bemutatásával.⁶⁷ Az egyesület Désen és Zilahon is tartott bábjáték-bemutatót Büky Béla rendezésében.⁶⁸

Kovács Gabriella tanítónő, akinek a neve ismerős számunkra a bábfigurák alakulástörténetét magyarázó elméletekből, Gábor Dezsővel közösen a honvéd katonák számára tartott előadást Kolozsváron. Az előadás kiegészült egy többnapos kurzussal, amin több mint húsz katona vett részt. A továbbképzés célját az képezte, hogy a katonák elsajátítsák a bábjátékozás alapjait, hogy a fronton vagy hadtápterületen bábjátékkal szórakoztassák a bajtársaikat.⁶⁹

Értelemszerűen, az intézményes állami bábszínházi struktúra kialakulása előtti báb történeti előzmények részletesebb és átfogóbb kutatást igényelnek. Témánk szempontjából körvonalazódott, hogy a Paprika Jancsi- és a Vitéz László-bábfigura a 20. századtól bizonyítottan ismert volt. A szórványos adatok alapján arra következtethetünk, hogy a Paprika Jancsi-bábfigura nagyobb népszerűségnek örvendett. A Paprika Jancsi népszerűségének egyik sarkalatos pontja, hogy a sajtóanyagokban a Vitéz László-bábfigura viszonylag későn bukkant fel. Érdekeségük, hogy ezeket az előadásokat kizárólag a gyerekközönségnek szánták, feltételezhető, hogy a Grimm- és Andersen-mesékkal ötvözték.

A báb történeti előzmények mellett lényeges szempont, hogy az erdélyi bábszínházak reper-toárjában megtaláljuk a *Vitéz László*- és *Paprika Jancsi*-előadásokat. A vizsgálati korpuszunkat kibővítettük a marosvásárhelyi Ariel Ifjúsági- és Gyermekszínház 1998-as, *A csepűrágó* című

⁶² s. n.: Érdeklí Talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1940. júl. 9., 5.

⁶³ s. n.: Érdeklí Talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. jún. 25., 5.; s. n.: Érdeklí talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. okt. 17., 6.; s. n.: Érdeklí talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. nov. 04., 6.; s. n.: Érdeklí talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. febr. 9., 6.; s. n.: Érdeklí talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. ápr. 25., 6.; s. n.: Érdeklí talán. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1942. dec. 23., 7.

⁶⁴ S.G.: A bábprimadonnák színpada: *Székely Nép*, 1941. dec. 21.

⁶⁵ P.I.: Hatvanezer néző előtt két év alatt hatszázszor játszotta Arany János Toldiját a Nemzeti Bábszínház. *Székely Nép*, 1943. jún. 24. 3-4.; Raffay István: Kolozsvárra készül a Nemzeti Bábjátékszín: *Keleti Újság*, 1943. júl. 30., 3.; ÁN: Megelevenedik a mesék világa. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. aug. 23., 5.

⁶⁶ s. n.: Apróhirdetések. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. szept. 1., 6.

⁶⁷ s. n.: Az EMKE zeneművészeti népfőiskolájának bábjáték bemutatója. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. okt. 9., 2.

⁶⁸ s. n.: Befejezéshez közeledik az EMKE szervezkedése. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1943. dec. 3., 3.

⁶⁹ G. A.: Bábszínház előadáson – honvéd katonák között. *Ellenzék-Független politikai napilap*, 1941. okt. 18., 5.

előadásával. Az elemzett előadásokhoz viszonyítva, *A csepűrágóban* a cselekményvezetés nem Paprika Jancsi köre szerveződik: Antal Pál bábrendezése integrálta a vásári bábjátékot.

Ezek az előadások már magukon hordozzák a kortárs drámai színház létfeltételeinek hatását, kilépve a vásári bábjáték keretei közül. Az egy- vagy kétszemélyes játék jellemzően kibővült, a nézőkkel való kapcsolattartás eszközkészlete módosult, a bábszínpadi tér nemcsak a paraván és a közvetítés helyszínévé vált, hanem a színészi játék terévé szélesedett.

Szabó Róbert Csaba

A BOLYAI-KULTUSZ ALAKULÁSA A MAROSVÁSÁRHELYI SZÍNHÁZI EMLÉKEZETBEN 1968 UTÁN

1. Bevezetés

Jelen dolgozatomban azt vizsgálom, hogy a színházi emlékezet Marosvásárhelyen miképp gondolta újra az 1968-as romániai politikai és kulturális nyitás után a Bolyai-kultuszt. Állításom szerint 1968 után a Bolyai-kultuszt az 1956–57-es Bolyai-ünnepségek és -szoborállítás alapozta meg, illetve a színházi emlékezet erőteljes szerepet játszott a Marosvásárhelyen forgalomban lévő Bolyai-kép kialakulásában. A hetvenes évek elején bemutatott, a Bolyaiak életét és munkásságát tematizáló előadások, úgy tűnik, rögzítették az ötvenes években forgalomba kerülő Bolyai-képet Marosvásárhelyen, ez a fixáció pedig, nagyon általánosan körülírva, a tudós apa-fia viszonyból áll.

Kérdéseim: a színházi előadás mint emlékezeti hely képes-e alakítani, majd konzerválni a kulturális emlékezetben kiemelkedő helyet kapó személyiség/személyiségek, jelen esetben a Bolyaiakról kialakított képet? Ha feltételezzük, hogy az 1956–57-es Bolyai-ünnepségek és szoborállítás megalapozta a hetvenes évek elején a színházi emlékezet által kibővülő és rögzülő Bolyai-képet, akkor az is állítható, hogy az államszocialista hatalom emlékezetpolitikájából adódó cselekményesítés az, ami alapvetően a forgalomba kerülő Bolyai-narratívát meghatározza?

A tézisem bizonyításához Németh László *A két Bolyai* című drámájának Kovács Ferenc által színpadra állított előadását¹ elemzem.

Dolgozatomban továbbá a Bolyai-kultuszhoz köthető emlékezeti helyeket igyekszem azonosítani a Pierre Nora-i értelemben vett „lieu de mémoire”-ok, azaz emlékezeti helyek elemzése révén, főként az 1957-es szoborállítást mint ünnepi eseményt.

Vizsgálom Németh László író 1970-es marosvásárhelyi látogatását is, mint az emlékezeti helyek létrejöttének, a kulturális emlékezet alakításának szempontjából fontos mozzanatot, mindezt egy szélesebb kontextusban. Németh látogatása ugyanis meglátásom szerint szorosan beilleszt-

¹ *A két Bolyai*. Marosvásárhelyi Állami Színház. Bemutató: 1970. február 20. Rendezte: Kovács Ferenc. Szereposztás: Lohinszky Loránd – Bolyai Farkas, Ferenczy István – Bolyai János, Bács Ferenc – Dósa Elek, Szamossy Kornélia – Orbán Róza, Tóth Tamás – Bolyai Antal, Bányai Mária – Báró Kemény Simonné. Díszlet és jelmez: Szakács György.

hető a marosvásárhelyi kulturális emlékezet és emlékezeti helyek kialakításának folyamatába, amit előző kutatásaim során azonosítottam, jelesül az 1954-ben a *Fákyláng* előadására érkező Illyés Gyula, majd az 1957-es Ady-ünnepségek alkalmából Bölöni György író Marosvásárhelyre látogatása sorába. Jelzett folyamat, meglátásom szerint, szervelesen illeszkedik, ezért pontosan leírható a kultuszok kialakulását érintő diskurzus fogalomrendszerével.

A korszak szorosabb megértéséhez és értelmezéséhez kontroll korpuszként az *Igaz Szó* folyóirat 1960-as és 1970-es évek elejének szerkesztőségi levelezését használom, külön kitérve egy 1968-as belső, szerkesztőségi vitára Németh László megítélése kapcsán. A Romániai Írószövetség lapjaként az *Igaz Szó* a hatvanas évekre a romániai magyar irodalmi és kulturális élet egyik legfontosabb fórumává nőtte ki magát. Irodalmi, kritikai, történelmi és színházi kérdésekben is állásfoglaló tanulmányaival, cikkeivel a kulturális emlékezet alakításának fontos műhelye, lenyomata. Holdudvarában és szerzői körében a korszak összes írója megfordul, a levelezések egy szelete az ebben a korszakban a cenzúra által felügyelt folyóiratok árnyékában, a cenzúra számára láthatatlan diskurzusát villantja fel.

Marosvásárhelyen a kulturális emlékezet egyik legmarkánsabb „terméke”, a Bolyaiak emlékezete 1968 után főképp a színházi emlékezet révén új dimenziókat. Másképpen, az 1960-as években megtorpanó Bolyai-kultuszt 1968 után a színházi emlékezet hozza vissza a mainstreamnek nevezhető, értsd hivatalosan is elfogadott emlékezeti kurzusba. Ebben az esetben a színház mint emlékezeti hely a Bolyai-kultusz tetőzéseként, lezárásaként működik, a Bolyaiakról írott dramatikus szövegek színpadra állításával mondhatni a helyére illeszti a kultuszról elmondható, *megtanulható* utolsó elemeket is. A 1970-es Bolyai-előadások arra is jók, hogy rendszerezzék, újra végigondolhatóvá tegyék, összerázzák a kulturális emlékezet mindazon elemeit, amelyek a Bolyairól való – akár így is fogalmazhatunk: forgalmazható – tudást jelentik.

A Nicolae Ceaușescu 1965-ös hatalomra jutásával ugyan egy általános lazítás érzékelhető, meglátásom szerint azonban az 1968. augusztusi, a Román Kommunista Pártnak a prágai bevonulást elítélő nyilatkozata az, ami után tényleges engedmények születnek a romániai magyarok javára. Az 1968–1972 közötti időszakot az intézmények létrejötte, a kulturális nyitás jellemezte, ami által egy olyan kulturális pezsgés alakul ki, ami az erdélyi magyar kultúra sok területén komoly értékeket termelt ki.

2. A két Bolyai. Hősök és terek

2.1. A Bolyaiak alakja a második világháború után

A kultuszok létrejötte a második világháború utáni Romániában az államhatalom emlékezési és felejtési aktusai révén valósult meg. A történelmi hős alakja, ami a múlt és jelen között létesít szoros kapcsolatot a hatalom kultuszépítési stratégiájában, szelektíven hozza a felszínre azokat a hatalom által fontosnak tartott értékeket, amelyekkel az a saját jelenét hitelesíti. A panteonba bekerülő hősök a hatalmi diskurzus érdekei szerint emelhetők ki. A színházi emlékezet helye az államszocialista hatalmi kurzusban éppen azáltal lesz fontos, mert a történelmi hős és a történelmi dráma színpadra állításában figyelembe veszi ezeket az érdekeket. A román–magyar testvériség és együttélés, a nép sorából felemelkedő történelmi hősök eszményét megjelenítő előadások tehát a hatalom kulturális emlékezet alakításának terepévé válnak az 1950-es évektől.

Jan Assmann Halbwachsot idézve írja, hogy „bármely igazságnak egy konkrét esemény, személy vagy helyszín alakját kell öltenie, hogy gyökeret verjen a közösség emlékezetében.”² A Bolyaiakról forgalomba állított kép, az örült zseni toposza az emlékezés és felejtés aktusai révén igazodnak az új hatalmi diskurzushoz. Alakjukban és a róluk kialakult narratívában fellelhető

² Jan Assmann: *A kulturális emlékezet*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest. 1999. 38.

a forradalmian újat alkotó tudós eszméje, ami nagyon erősen Marosvásárhelyhez köthető – a konkrét tér kiegészül a tudományos újítás, a tudomány megreformálásának toposzával mint ami szorosan a Bolyaiakhoz köthető. Az emlékezeti hely nagyon széles spektrumot kap: a teljes város beleértendő, ilyenformán egy egész közösséget magában foglal. A lokális emlékezet így a világhírű tudós révén globális emlékezeti helyhez jut.

Jelen dolgozatnak nem célja a Bolyai-kultusz keletkezésének és a két háború közötti alakulásának szoros nyomon követése, inkább a második világháború utáni, az államszocialista hatalom beszédmódjának nyomán felbukkanó változásai tűnnek fontosnak.

Fontos kiemelni azonban, hogy a háború alatti években, 1943 és 1944-ben Marosvásárhelyen többször is felmerül az egész alakos Bolyaiak szobrának felállítása. A szobor helyét is kijelölik, ami nagyjából egybeesik a később, 1957-ben felállított Csorvássy-Izsák-féle szobor helyével. Szintén ekkor, 1943 szeptemberében történik meg a Bolyaiak sírjának rendbetétele és kólappal való lefedése.³

Bolyai Farkas és Bolyai János alakjának már kialakult kultuszának építése a második világháború után legfőképp Lobacsevszkij személyének a Bolyai-kultuszba való beemelésével egészül ki, illetve erőteljessé válik az apa-fiú viszony konfliktusos narratívája, továbbá az, hogy Bolyai János alakja felértékelődik. A cselekményesítés fogalomkészletével is leírható narratíva-képzés, nevesen a két Bolyai figurájának értékeket létrehozó, feszültségteli kapcsolata gondolatának és János jelentősége kiemelésének egyik legfontosabb ötvenes évekbeli lenyomata a Csorvássy László és az Izsák-féle Bolyai-szobor. Lobacsevszkij beillesztése a Bolyai-narratívába a szovjetizálás narratívája is egyben, az államszocializmus népek közötti barátságát sulykoló eszmei igény.

A Bolyaiak alakjának cselekményesítése, a marxista-leninista eszmékhez közelítő diskurzusa már a második világháború után beindult. A Bolyaiakról monográfiát is író Benkő Samu értékelésében Bolyai János felfedezése „a tudományos materializmus kétségbevonhatatlan diadala a geometriában”⁴. Bolyai életét olyan harcnak tekinti, ami a páratlan hősiesség jegyében telt. Benkő szerint Bolyai János felismerte a társadalmi kizsákmányolást. Szintén a második világháború utáni időkhöz kapcsolhatjuk Lobacsevszkij alakjának a felbukkanását is a Bolyaiakról szóló diskurzusban. Lobacsevszkij szintén a térgörbületek terén végzett kutatásokat, és Bolyai Jánossal egy időben jutott el az erre vonatkozó tétele bizonyításáig, a nemeuklidészi geometria megteremtéséig. A szovjet tudós beemelése a Bolyai-narratívába a szovjetizálás része. A korabeli sajtóból kiolvasható versenyben, hogy ki bizonyította korábban tételét, a kezdetekben (1952) Lobacsevszkij javára három év előnyt biztosít az új narratíva⁵, a hivatalos álláspont a szovjet befolyás gyengülésével utóbb azonos időre (1959)⁶, 1960-ra pedig Bolyai győzelme válik uralkodóvá⁷. Míg Gauss egyértelműen a Bolyaiak tudományos karrierjének *ajjas kerékkötőjeként* jelenik meg, Lobacsevszkij, akivel nem volt a Bolyaiaknak kapcsolata, tiszta tud maradni, vagyis beilleszthető a szovjet–román barátság eszméjébe.

³ „Bolyai Farkas és Bolyai János kettős szobrát (...) a református kollégium előtt állítják fel.” Sz. G.: Kólappal fedik le a Bolyaiak sírját. *Székelly Szó*, 1943. szeptember 10. 10.

⁴ Benkő Samu: Bolyai János élete és műve. *Igaz Szó*, 1954/4–5. 168.

⁵ M. K.: Bolyai János emlékezete. *Vörös Zászló*, 1952. december 6. 4.

⁶ Dr. Csögör Lajos: Szovjetföldön – barátok közt. *Vörös Zászló*, 1959. január 9. 4–5.

⁷ „Enélkül a roppant egyszerű, de bámulatosan merész gondolat nélkül (amelyet egyébként egyidejűleg Lobacsevszkij, Lazányi professzor, sőt Gauss is elgondolt) nem szülehetett volna meg Hilbert modern axiómatakája. Enélkül Einstein nem juthatott volna el az általános relativitás elméletéig (...), sőt az úrrakéták sem szágulhatnak előre eltervezett pályájukon.” Székely János: Bolyai János halálának 100. évfordulójára. *Vörös Zászló*, 1960. január 12. 4.

Paul Ricœur szerint a felejtés az emlékezetalakítás fontos eszköze.⁸ *Felejtésnek* nevezem például a Bolyaiak, pontosabban Bolyai János esetében, hogy a cselekményesítés során létrejövő narratíva vagy gondosan elkerüli a matematikusnak az 1848-as forradalomban mint a hatalmi kánonba, panteonba beemelt történelmi eseménytől való tudatos távolságtartását, vagy pedig mentegetni igyekszik.

Az 1848–49-es forradalomból kimaradó Bolyai narratíváját a betegségével magyarázzák. Ez jellemzően a lokális kultuszhoz kapcsolódik, amit jól jelez, hogy nem egy, a Bolyai-kutatásban részt vevő szakember, hanem a városi lap névtelen, szignó mögötti szerzője írja le: „Bolyai János, az *Üdvtan* írója természetesen szívvel-lélekkel a forradalom híve volt, bár súlyos betegsége, tuberkulózisa miatt nem vehetett részt csatáiban. De magatartásával és *Üdvtan*ával bebizonyította a hazafiasság halhatatlanságát, és Lobacsevszkijjal együtt, egymás kölcsönös elismerésével példát adtak egyúttal a tudomány nemzetközi összetartására, az emberiség boldogságának elérésére.”⁹ Csehi Gyula is a betegség számlájára írja: Bolyai Jánost „a magány, a betegség elszigetelte a társadalmi haladásért küzdő kortársaktól és a tömegektől, amelyek szeme láttára vonultak fel az 1848–49-es nagy küzdelemre.”¹⁰ Csehi értékelésében Bolyai János hősi halottként jelenik meg, aki „fegyvertársaival, Gaussal és Lobacsevszkijjal halálos csapást mért a tér idealista értelmezésére. Nem magányosan elbukó hős, hanem (...) új kor előfutára. Egy győztes ügy hősi halottja. Hőse és halottja népének s a haladó emberiségnek.”¹¹

2.2. 1956 árnyékában. A hatalom által felépített hős

1956 és 1957 novemberében két, a Bolyaiakhoz köthető jubileumi ünnepség zajlott. 1956 után, az erdélyi megtorlásokkal tulajdonképpen egy időben zajló ünnepségek az első nagyobb, nem az államot ünneplő (május 1., augusztus 23. stb.) tömegrendezvényeknek számítanak. A párt, a hatalmi diskurzus ugyanakkor kisajátítja az ünnepséget: nyelvében, szereplőiben és helyszíneiben egyaránt. Feltűnő, hogy a hatalom olyan hőst választ az ünnepségek főszereplőivé, akik semmiben nem utalnak 1956 történéseire: a két Bolyait, akiknek alakjait igyekszik saját céljaihoz igazítani.

Az első ünnepség 1956. november 17–18-án Bolyai Farkas halálának századik évfordulóján, a magyarországi forradalom leverése utáni napokban zajlott Marosvásárhelyen. Az idősebb, sokoldalú tudós és író emlékére rendezett ünnepségek Bolyai Farkas munkásságáról szóló előadásokból, a Bolyaiak sírjának koszorúzási és a Bolyai-líceumban emléktábla-avatási ünnepségekből álltak. Az ünnepségek beszédeit, előadásait, mozzanatait feldolgozó emlékkönyv egy évvel később jelenik meg, amiben nem mellesleg Molter Károly tollából elhangzik a Bolyai-szobor igénye.¹² A hatalom elveszi a temetőben való ünneplés fölötti jogot: a temetőben való ünneplés külön jelentőséget nyer, hiszen a pár héttel korábban, október 26-ikán a kolozsvári Házsongárdban az ismert magyar személyiségek sírjait takarító, illetve a halottak napján megemlékező egyetemistákat később letartóztatják és súlyos börtönbüntetésre ítélik.¹³

Az ünnepség több fontos, a Bolyaiak szempontjából szimbolikus helyszínt használ, ilyen a református temető Bolyai-sírja, a frissen Bolyai Farkas-középiskolának átkeresztelt kollégium díszterme és udvara, ahol emléktáblát avatnak, valamint a Kultúrpalota nagyterme. A hatalom általi

⁸ Ricœur, Paul: Emlékezet – felejtés – történelem. In: Thomka Beáta – N. Kovács Tímea (vál.). *Narratívák 3. A kultúra narratívái*. Budapest, Kijarat Kiadó, 1999. 61.

⁹ M. K. Uo.

¹⁰ Csehi Gyula: Bolyai igazi hagyatéka. Székely János szonettkoszorújáról. *Igaz Szó*, 1955/5. 105.

¹¹ Uo., 109.

¹² Molter Károly: Bolyaiak szobra. In: *Emlékkönyv Bolyai Farkas halálának 100. évfordulója alkalmából*. A Magyar Autonóm Tartomány Néptanácsa Végrehajtó Bizottságának kiadása. Marosvásárhely, 1957. 72–76.

¹³ <https://www.e-nepujsgar.ro/articles/azok-pesti-es-erdelyi-sraccok>

kisajátított vagy felépített hőst ünneplő rendezvény, helyszíneit tekintve a valóban Bolyaiakhoz köthető helyszíneken túl azonban új elemmel bővül, mégpedig a Simó Géza-bútorgyárral, ahol a Kolozsvári Bolyai Tudományegyetem tanára, Tóth Sándor Bolyai Farkas életéről és munkásságáról beszél a gyár dolgozóinak. A Kultúrpalota, a Bolyai-liceum és a Bolyaik hamvait rejtő sírkert mellett az ünnepi tér a proletár eszmét kifejező gyáruddal egészül ki. A tudományos beszéd profanizálása, a munkásság tereibe való beemelése világosan jelzi a hatalom üzenetét.

Mint ahogy a jubileumi rendezvényt megnyitó Bugyi Pál, a tartományi néptanács végrehajtó biztossága elnökének a beszéde is, aki kijelenti, hogy „a tegnapi polgári rendszernek a Bolyaiak iránti figyelmetlenségét, közönyét le kellett győznünk”, valamint figyelmeztet, hogy a Bolyaikról való emlékezést „pártunk következetes marxista-leninista nemzeti egyenjogúsági politikája tette lehetővé.”¹⁴

A centenáriumi ünnepségekhez köthető ugyanakkor az a nyilvánosságban 1956. december 1-én hírként is megjelenő mozzanat, hogy műemlékvédő bizottság alakult Marosvásárhelyen, amelynek 29 tagja arról döntött, hogy szobrot fog állítani a Bolyaiaknak.¹⁵ A műemlékbizottság tagjaiként is dolgozó Csorvássy Istvánt és Izsák Mártont kéri fel a Bolyaiak egész alakos kőszobrának elkészítésére.

A hatalom arra is figyelt, kik készíthetik el a Bolyaiak szobrát: a páros bizonyított már, a nevükhöz köthető a város főterén 1955-ben felállított Sztálin-szobor. Csorvássy Istvánt bútorgyári munkások közül emelték ki, majd küldték főiskolára, 1949-ben a *Traktorista nő* című szobra moszkvai kiállításokon is megfordult, míg 1951-es *Koreai partizánok* címet viselő szoborcsoportja állami díjat nyert, 1953-ban pedig Arany Békedíjjal tüntették ki. „Csorvássy István a nép művésze”, írja róla Lajos Antal.¹⁶ Pár évvel később a *Műteremről műteremre* rovat szerzője azt is megjegyzi a helyi *Vörös Zászló* napilapban, hogy Csorvássy tökéletesítette a szocreál művészetfelfogás követelményeit szobrainak megalkotásában, és míg „régibbi szobrain még kissé részletezettek a formák s éppen a szobrászi megoldások rovására, de újabb munkában – *Enescu, Columbói koldusasszony, Szingaléz nő ananással* – már sikerült tömör, túlzott részletezéstől mentes szobrot alkotnia.”¹⁷ Izsák Márton nevéhez pályája elején a haláltáborokba elhurcolt és meggyilkolt zsidók dési emlékműve, a szintén 1947-ben elkészített, de Marosvásárhelyen csak 2003-ban felállított holokauszt-emlékműve köthető. Egyértelműen a szocreál irányzat mellett köteleződik el az ötvenes években, ekkor készíti el Csorvássyval Sztálin-, majd az ismeretlen román katona szobrát. „Minden stílus évtizedek hosszú során alakul ki, de sohasem függetlenül a társadalmi valóságtól, és maradandóvá csak akkor válhat, ha nem szakad el a valóságtól”, vallja egyik interjújában.¹⁸

2.3. A szoborállítás performativitása. „Áll hát végre a szobor, a két Bolyai szobra”

A Bolyaiak szobrának avatóünnepsége a város kollégiumának, az 1956-ban Bolyai Farkasról átnevezett középiskola¹⁹ fennállásának 400. évfordulós rendezvényeibe illeszkedett.

A tér, ahol a szobor felállítása történik, többszörösen szimbolikus, kiemelt tér. A kollégium és Teleki Téka közötti terület a város régi főterének számít, központnak, amely a hivatalos térrendészetben elveszítette centrumszerepét. Többé nem a központja a városnak, centrális funkcióját erőteljes kulturális tartalom váltja fel, a Bolyai-szobor felállítása, és így a szobor által a megemlé-

¹⁴ Bugyi Pál: *Megnyitó beszéd*. Uo. 7.

¹⁵ Szerző nélkül: Tartományi műemlékbizottság alakult Marosvásárhelyen. *Vörös Zászló*, 1956. december 1.

¹⁶ Lajos Antal: Egy szobrászművész útja. *Vörös Zászló*, 1953. december 5. 2.

¹⁷ d. s.: Csorvássy István. *Vörös Zászló*, 1958. március 12. 2.

¹⁸ i. j.: Izsák Márton. *Vörös Zászló*, 1958. április 27. 4.

¹⁹ 1948-ig a Református Kollégium nevet viseli. Az 1849-es államosításkor a 2-es Számú Magyar Tannyelvű Fiúliceum nevet kapja, 1952-től Iosif Rangheț Magyar Tannyelvű Fiúliceum az 1956-os átnevezéséig. Forrás: a Marosvásárhelyi Református Kollégium honlapja, <https://refkoll.ro/bemutakozas/iskolatortenet>

kezések helyévé válik. Mindazonáltal 1957-ig szimbolikus tartalomtól mentes tér: a centrum súlypontjának elmozdítása révén kulturális tartalom nélküli tér, ami a Bolyaiak szobrának felállításával kap új funkciót, és ezzel együtt új nevet, hiszen a tér a szobor leleplezésével egy időben a Bolyai tér nevet nyeri el hivatalosan. Az átnevezés világos cezúrát is jelöl, a hatalom névadási joga a kulturális emlékezet alakításában a lokális közösség térhasználatát szervezi újra, meghatározza a térhez való hozzáférés jogát és a térhasználat funkcióját – mindezt a nyelvi regiszterekben változó elnevezés használata révén. A *mentális térkép* alakítása is ez egyben, hiszen az új elemmel bővülő tér is módosul.

A Téka és a Kollégium mint helyszín a Bolyaikhoz köthető terekhez tartoznak, így a szobor helyeül szolgáló teret keretező funkciójuk nemcsak a fizikai értelemben létező, hanem a szimbolikus teret is keretezik. Gyáni Gábor fogalmait alkalmazva a tárgyat tér két helyszínére, ezek az épületek újrahatszósulnak a szoborállítás aktusában. „A történelmi lét időbeli folytonosságának jeleként”²⁰ – Gyáni gondolatainak értelmében – a Téka és a Kollégium olyan helyszínekként hasznosulnak újra, amelyek saját, önálló emlékezeti tartalommal járulnak hozzá a Bolyai-kultuszhoz. A megemlékezések kiindulópontjai a térszerkezetben: helyszínei a Bolyaikhoz köthető kiállításközpontoknak, emléktábla-avatásoknak, a Bolyaikról szóló előadásoknak. A tér, illetve terek használata egyfajta jelentéstorlódadást eredményez, az egykori főtéren és környékén létrejövő szimbolikus aktusok pontos koreográfia szerint keretezik a szoborállítás ceremóniáját. A nagy ünnepbe (a kollégium fennállásának 400. évfordulója) illeszkedő szoborállítás a tér új tartalommal való feltöltését jelenti.

Az ünnepség koreográfiáján túl az ünnepségről való számadás a katarzist leíró színházi eseményekről való beszédhez közelíti a tudósítás nyelvi regiszterét, amiben az ünnepség résztvevői – nézők és fellépők – a viselkedés, a megjelenés és a nézés aktusai szerint reprezentálódnak. Az „arcokon ünnepélyes meghatódottság”, „ünnepelőbe öltözött férfiak és nők”, döngő tapsvihar szakítja félbe a szónok bejelentését a tér átnevezéséről, „öröm, meghatódottság az arcokon”, „szűnni nem akaró tapsvihar”, „hulljon hát le a lepel – s a meghatódottságtól csillogó szemek előtt megjelenik a két Bolyai monumentális kőszobra.”²¹

A helyi napilapban közölt olvasói levélben a „szocialista művelődés köztulajdonná tette a magyar múlt nagy szellemi értékeit”²² megfogalmazás a múlt jelenidejűsítéséről beszél, a szimbolikus térhasználat eredetét az államhatalomhoz köti.

Ugyanakkor, ha figyelembe vesszük az 1943-as szoborállítás tervét (kettős szobor, egész alakos, kollégium előtti téren felállítandó), azt látjuk, hogy a háború alatti és háború utáni hatalom is ugyanannak a szimbolikus térnek a használatát jelöli ki akkor, amikor a saját ideológiáját akarja hirdetni. Az a feltételezés is megkockáztatható, hogy az 1957-es szoborállítás előképe az 1943-as (meghiúsult) Bolyai-szoboremelési szándékban kereshető.

2.4. A két Bolyai. Kis szoborelemzés

A Csorvássy István és Izsák Márton alkotta szobor az apa-fiú konfliktus narratíváját erősíti fel. Az ülő, gondolataiba mélyülő apa mellett az indulatait álló pozíciójában kifejező fiú kettőse a vívódást, az elmélyülést, a távolságot, de egyben a megérintés révén az összetartozást, az elválaszthatatlanságot sugallja. A szobor alakjai nem néznek szembe nézőikkel, és erről a színpadon levés, a szerepben levés állapota juthat eszünkbe: a néző figyelmen kívül hagyása, a játéktéren kívül rekesztése a korszak realista színjátszó hagyományainak jellemzője. Erre játszik rá az is, hogy a szobor egy elkapott pillanatot sugall, mintha a játéktéren, a színpadon jelennének meg. Az

²⁰ Gyáni Gábor: *A történelem mint emlék(mű)*. Budapest, Kalligram Könyvkiadó, 2016. 140.

²¹ Szerző nélkül: *Helyére került a szobor. Vörös Zászló*, 1957. szeptember 10. 3.

²² Antaffy Endre: *Utóhang. Vörös Zászló*. 1957. szeptember 15. 3.

alakok testtartása a kimerevített pillanatban az állandósuló párharcukat emeli ki, illetve azt, hogy a kapcsolódásuk révén (János megérinti apja karját) a két figura külön-külön szinte elképzelhetetlen. A korszak nagy felvonulásainak tornaállásokba merevülő képét is eszünkbe juttathatja a két Bolyai figurájának testtartása. Nagyon fontos kiemelni a szobor alakjainak a fiatalabb Bolyai álló pozíciója révén kialakuló domináns, tulajdonképpen alá-fölé rendelő viszonyt. Bordi András *A két Bolyai* című festményén (készült: 1953) szintén azt látjuk, hogy az apa ülő pozícióban elutasító, hártó és egyben óvó gesztussal viszonyul a kutatási eredményeit jelképesen egy papírlapon átnyújtani szándékozó, álló pozíciójú fiához. Vagyis az 1950-es években a Bolyai-kultusz vizuális regiszterében a két tudós, apa és fia viszonyában az rögzül, hogy kettejük közül a fiú, Bolyai János a kiemelkedő.

A *két Bolyai* szókapcsolat Bedőházi János 1897-ben, a Bolyaikról megjelent első monográfia címéből ered. A szókapcsolat használata a szoborállítás idején erősödik meg olyannyira, hogy ha Németh László 1961-ben megírt darabja viszonylatában vizsgáljuk, úgy is tűnhet, Németh drámájának címét készen kaphatta a 1956–57-es évi ünnepek nyelvi regisztereiből. A szoboralakok pozíciója teremtette performativitást, a színpadi jelenet kimerevített képét, az apa-fia konfliktus dramaturgiáját olvasva az emlékezetnek a színházi eszközökkel való megszilárdítására, létrejöttére kell következtetnünk.

2.5. Színházi kísérletek a Bolyai-kultusz szolgálatában 1956–1968 között

A korabeli sajtót átlapozva az látszik, hogy 1945–1968 között összesen két, a Bolyaiakhoz köthető színpadi kísérlet valósult meg annak ellenére, hogy például Bolyai Farkas öt drámát hagyott az utókorra, és annak ellenére, hogy kettős jubileumi ünnepség zajlott az ötvenes évek derekán. És persze annak ellenére, hogy Németh László 1960-ban elkészül *A két Bolyai* című drámájával.

Egy, a Bolyaiak életét bemutató előadás az 1957-es, a kollégium 400. évfordulóját ünneplő eseménysorozat mellékprogramjaként bukkan fel, úgy, hogy a hivatalos programpontok között nem is szerepel. A bemutatott darabról és az előadásról kizárólag a *Vörös Zászló* hasábjain történik nagyon szűkszavú említés egy, feltehetően az előadásról készített fotó társaságában.²³ Pálffi Antal matematikatanár, a darab szerzőjének kiléte alapján az feltételezhető, hogy amatőr színjátszó csoport adhatta elő a nem hivatásos szerző által írt darabot. A szűkszavú tudósítás alapján az derül ki, hogy Pálffi szintén az apa-fiú konfliktust állította drámája középpontjába.

Bolyai Farkas *A párizsi per* című drámáját 1966-ban egy egyetemista diákszínjátszó csoport adja elő Kolozsváron. A diákkellépek között a romániai magyar irodalom később befutott alakjait találjuk: Kányádi Sándor, Magyarai Lajos, Farkas Árpád, Király László. Balogh Edgár iróniától fűtött *Utunk*-beli kritikájában a Bolyai-darab cselekményének naivságáról, széteső kompozíciójáról, „érzelgős rémdrámái helyzetekről” beszél – vagyis a darab előadhatatlanságáról; az előadás viszonylagos sikerét a „hat színpadra álló fiatal költőnek” és a merész rendezésnek tulajdonítja.²⁴ Balogh 1975-ben az *Igaz Szó* Bolyai-émlékszámban viszont már egészen másképp ír *A párizsi per*ről: „Mint régész számára a felbontott sír a maga ódon, s most először szóló kincseivel, olyan friss volt (...) a marosvásárhelyi matematikus, csillagász, kályhaépítő, erdész és pedagógus könyvtárak mélyéről kiásott drámája.”²⁵ Az 1975-ös megemlékezések, a hetvenes évek elején

²³ „Új színdarab született a Bolyai Farkas középiskola 400. évfordulójának előestéjén. Az ősze csavardott hajú matematikatanár, Pálffi Antal, tollat ragadott (...) és megírta két nagy lángelme szenvedésének, vívódásának tragédiáját. Háttérnek a történelemhez híven megrajzolta azt a kort, mely nem értette meg legnagyobbjait, s nem hagyta, hogy egymást megértse a lángész apa s lángész fia.” Szerző nélkül: *Megszólalnak a csengettyűk*. In: *Vörös Zászló*, 1957. szeptember 10. 3.

²⁴ Balogh Edgár: *A Bolyai-ösbemutatóról*. In: *Utunk*, 1966. május 28., 22. sz. 2.

²⁵ Balogh Edgár: „Mit tettél vélem, Bolyai?”. In: *Igaz Szó*, 1975/3. 240.

bemutatott több, Bolyait tematizáló dráma után az emlékezés átalakul, a Bolyai-kultusz kiemelt elemévé avanszálódik Bolyai Farkas irodalmi munkássága – az erről való beszéd nyelvi regiszterébe pedig nem fér bele az írónia többé.

3. Bolyai-előadások Marosvásárhelyen 1968 után

3.1. Németh László megítélése Marosvásárhelyen

Az *Igaz Szó* főszerkesztője, Hajdu Győző 1969. január 16-án hosszúnak számító, kétoldalas levelet küld Veress Dániel sepsiszentgyörgyi írónak, a színház irodalmi titkárnak. A szerkesztői levélben Hajdu visszautasítja – amennyiben a szerző nem hajlandó változtatásokra – Veress *Németh László, az esszéíró* című tanulmányának közlését. „Tanulmányod Németh László gondolat- és filozófia-rendszerének, eszméinek, történelemről, társadalomról, népről, nemzetről, irodalomról és művészetéről vallott nézeteinek összefoglaló értékelését igyekszik adni. És ezt is nyújtja. Egy jól körülhatárolható eszmei álláspontról. Csakhogy ez az álláspont, szemléletmód – nem marxista.”²⁶ Hajdu Németh két világháború közötti írói, szellemi tevékenységét és gondolatrendszereit ellentmondásosnak, Szabó Dezső ideológiai hatását tévesnek, a Németh irodalomszemléletében érvényesülő nyíltan nacionalista látásmódot hibásnak tartja. Veress visszavonja tanulmányát²⁷, és mivel szoros – levelezői – viszonyt ápol Némethtel, eljuttatja hozzá a dolgozatát. Németh válaszleveléből kiderül, hogy tetszik neki a tanulmány, de nem csodálkozik, hogy nem közölték.²⁸ Leveléből az is világosan látszik, hogy a második világháború után Erdély színházai mellőzték Némethet. Hajdu Győző, akit korábban leváltanak a főszerkesztői pozíciójából, a kudarcokkal végződött 1968. június 28-ai Ceaușescu-találkozó²⁹ után nem vállalja a Veress-cikkkel járó esetleges újabb fiaszkót. Hajdu, ellentétben több más magyar erdélyi értelmiségivel, a hatalomhoz való hűséget választja, és egyfajta nem hivatalos cenzorként éberrel figyelve utasítja vissza, vágja ki a megítélése szerint problémás szövegeket a lapból. A hatalom nyelvével és gondolkodásával való azonosulása, a Veress-szöveg visszautasítása azt sugallja, hogy 1969 elején Németh még mindig nem számított szívesen látott vendégnek a romániai színházakban, holott több erdélyi tematikájú drámát írt. 1969 végéig kell várni, mire az *Utunk* kulturális hírek rovatában bejelentik, hogy az 1969–70-es évadban Németh *A két Bolyai* című drámáját a marosvásárhelyi színházban Tompa Miklós fogja megrendezni.³⁰ A két esemény közé beékelődő, Ceaușescunak a prágai bevonulást elítélő nyilatkozata után a hatalom kultúrpolitikai nyitást vezet be. Domokos Géza író szerint a nyitás, a nemzetiségi intézmények létrehozása inkább a csehszlovákiai események hatására, „mintsem a júniusi gyűlés”³¹ eredményeként valósult meg.

²⁶ Hajdu Győző levele Veress Dánielnek. 1968. január 16. 31/1969. sorszámú levél. *Látó* archívuma

²⁷ Veress Dániel levele Németh Lászlóhoz. 1969. május 27. 3479 sz. levél. Németh László levelezései. Digitális Irodalmi Akadémia: <https://opac.dia.hu/results/-/results/df4894b4-6c48-4edb-9335-123cd5986a95/solr#displayResult;jsessionid=8951E6069DE323265B7BEB43F0669CBA>

²⁸ „Azon nem csodálkozom, hogy erdélyi folyóirat nem vállalta; huszonöt, de ha jól meggondolom, negyvenesztendős bánásmódjukat ítélnék el vele. Abban is Tamás vagyok, hogy itt akadna szerkesztő, aki közölni merné.” Németh László levele Veress Dánielnek. 1969. június 4. 3480. sz. levél. Uo.

²⁹ Ceaușescu a magyar értelmiségiek zömével találkozáva visszautasította azoknak a magyar intézmények létrehozását célzó követeléseit. „Ceaușescu nemhogy nem ígért semmit, de rettenetes hangnemben le is hordta a jelenlevőket.” Bányai Éva: *Sikertörténet kudarcokkal (Bukaresti életutak)*. Komp-Press-Korunk Baráti Társaság. Kolozsvár, 2006. 6.

³⁰ Szerző nélkül. Ország-rovat. In: *Utunk*, 1969. október 3., 40. sz. 10.

³¹ „Pár percen múltott”. Beszélgetés Domokos Gézával. In: Bányai Éva: *Sikertörténetek kudarcokkal*. Uo. 139. 1968. június 28-án vezető magyar értelmiségiek csoportja találkozik Nicolae Ceaușescuval abban a reményben, hogy megkapják az engedélyt magyar nyelvű intézmények létrehozására.

Az *Utunk* egy héttel későbbi számában már arról olvasható rövidhír, hogy Németh *Papucshős* című darabját fogja a sepsiszentgyörgyi társulat játszani, szintén 1970-ben.³² A repertoárra tűzés jóval korábban megtörténik: Veress Dániel és Németh László levelezéséből tudomást szerzünk róla, hogy Veress június folyamán történő közbenjárására a sepsiszentgyörgyi színház Németh meghívását tervezi, illetve azt is, hogy a temesvári társulat a *Villámfénynél* című Németh-darabot tervezi bemutatni, szintén 1970-ben.³³

Domokos szerint a romániai magyar értelmiségiek tisztában voltak azzal, hogy a nyitás „propaganda, az ideológiai térryerés érdekében történt”, és hogy a kulturális élet szereplői igyekeztek kihasználni a helyzetet. Domokos meglátását az is erősíti, hogy a hatalom oldalán ragadt Hajdu Győző 1970. január 23-án, *A két Bolyai* bemutatójának időpontjáról érdeklődő Illés Jenőnek, a *Film-Színház-Muzsika* szerkesztőjének magánlevélben intrikus hangvételben kétségeit fejezi ki az előadás sikerével kapcsolatban.³⁴ Mivel Németh László és Veress Dániel levelezéséből azt is tudjuk, hogy a marosvásárhelyi színház is meghívót küld Némethnek a bemutatón való részvételre, így Hajdu levele úgy is olvasható, mint ami eltanácsolja az erdélyi utazástól Németh Lászlót.

3.2. Németh László műhelye. Bolyai Farkas mint Németh László?

Németh László 1958 októberében kapja meg az erdélyi származású Fodor Ilonától, a Magyar Rádió szerkesztőjétől a Bolyai Farkas és János kiadatlan levelezését. Fodor Bolyai-dráma megírására biztatja Némethet, ezt egy 1958 november 15-én kelt leveléből³⁵ tudjuk, amiben Németh még kizárja annak a lehetőségét, hogy drámát írjon a két matematikusról. Egy évvel később, mivel Vekérdi László szintén írt egy Bolyai Farkasról szóló drámát, Németh levélben kér „engedélyt” tőle, hogy ő maga is megírassa a saját Bolyai-darabját, ami „drámai költemény” lenne.³⁶ Németh Vekerdinek azt is elárulja, mi érdekelné a Bolyaiak történetéből: „a pedagógus apa – aki egy langeszű s kegyetlen kritikust nevel a fiában magának”. Németh tehát az apa-fiú viszonyában látta meg a drámában rejlő lehetőséget, viszont számára Bolyai Farkas a történet igazi főszereplője, az idősebb Bolyait érzi magához közelebb. Szintén 1959 novemberében kér Veress Dánieltől Marosvásárhely-térképet, leírást a városról.³⁷ Sipka Sándornak 1959 november végén írt levelében megerősíti azt, hogy számára az apa-fiú viszony a vonzó a Bolyai-történetben, és azt is megtudjuk, hogy az *Apai dicsőség* címet szánja a készülő darabnak.³⁸ Folyó év decemberében a lányához, Németh Jutkához írott levelében a szülő-gyerek viszonyról beszélve Bolyai Farkassal példálódzik: „Kár, hogy nem értem, mit csinálsz – bár Bolyai Farkas nagy matematikus volt, s mégsem értette meg a fia felfedezését; én legalább alázatos apai áhítattal csodállak. (Vigyázz, mert a Bolyai-drámához, *Apai dicsőség* lesz a címe, minden régi reményt s sérelmet fölkitrok magamban.)”³⁹ Németh érezhetően Bolyai Farkast emeli ki, az idősebb Bolyai, az apa karaktere érdekli jobban, az ő nézőpontjából gondolja végig a Bolyai-történetet.

³² Szerző nélkül. Ország-rovat. In: *Utunk*, 1969. október 10., 41. sz. 11.

³³ Veress Dániel levele Németh Lászlónak. 1969. június 22. 3492 sz. levél. Uo.

³⁴ „Pontosan még nem tudjuk (kiemelés tőlem – Sz. R. Cs.), kb. február eleje. Sajnos rossz szereposztásban, Kovácsnak kellett volna játszania Bolyai Farkast, közben azonban megbetegedett s így minden a feje tetejére állott: Lohinszky Játssza Farkast, és Jánost egy fiatal színész, semmi jót nem jósolok, ezért nem is lelkesítelek. A színház jelenlegi igazgatója egy Tóth Tamás nevű fiatal színész, röviden: semmi. Ez a helyzet a színházban.” Hajdu Győző levele Illés Jenőnek. 1970. január 23. Iktatószám nélkül. *Látó* archívuma.

³⁵ Németh László levele Fodor Ilonának. 1958. november 15. 1387. sz. levél. Uo.

³⁶ Németh László levele Vekérdi Lászlónak. 1959. november 4–19. 1463. sz. levél. Uo.

³⁷ 1464. sz. levél. Uo.

³⁸ „Mostanában különben én is egy apa s egy fiú viszonyával, az apai sors tragikumával foglalkozom: a Bolyaiak történetébe vagyok elmerülve. Még nem tudom, csak tanulmány lesz belőle, vagy dráma, esetleg drámai költemény is (*Apai dicsőség*: az eddigiek szerint ez lesz a címe).” Németh László Sipka Sándorhoz. 1478. sz. levél. Uo.

³⁹ 1479. sz. levél. Uo.

Németh a *Kortárs* 1960. márciusi számában közli műhelytanulmányát a nyilvánosságban *A Bolyaiak drámája*⁴⁰ címmel, amelyben megerősíti azt, hogy az apa-fia konfliktusos viszonya érdeklő, de az idős Bolyai szemszögéből. A „csodálatos mód összekapaszkodott emberpár” iránti csodálatáról így ír: „Hogy két ilyen egyenrangú, kivételes ember apa s fia lett volna, arra történet, de főképp a tudománytörténet nem sok példát tud.”⁴¹ Németh szerint a dráma a „mértéket vesztésben” van, így a Bolyaiak történetében kettős dráma érzékelhető. Az apa drámája a nevelői szenvedély túlzásában, a fiú drámája az apa árnyékában való létezés nehézségében, valamint a saját tehetségével, zsenialitásával való küzdelmében ragadható meg Németh szerint. Németh Bolyai János sorsát végzetdrámaként értelmezi:⁴² Némethnek a tanulmányban felrajzolt Bolyai-drámája cselekményidejét tekintve több évtizedet felölelő történet, János születésétől az apa haláláig tart több nagy drámai képben. Németh pontosan tudja, hogy terjedelmében ez rendkívül hosszú anyagot adna ki, felteszi a kérdést tehát: „Hogy lesz dráma a drámai képeknek ebből a sorozatából? Az első kérdés természetesen az, hogy az egész képsort vigyük-e színpadra vagy kiemeljünk egyet-kettőt, s a köré vonjuk össze a történetet.”⁴³ Németh a tanulmányban még nem válaszol arra, hogy a Bolyaiak mely életrészt választja végül drámája tárgyául, ám *A két Bolyai* ismeretében tudjuk, és a *Kortársban* is megemlíti azt a variánst, ami végül színpadra állítódik Marosvásárhelyen: „A leginkább még azt a két évet lehetne kiemelni, amelyet János apja fedele alatt töltött, a hazaérkezéstől a lányszöktetésig. Így azonban csak egy fél történetünk lesz az egész helyett, s a legmegindítóbb részeket még csak gyaníttatni sem lehet.”⁴⁴ Németh a megvalósult, bemutatott *A két Bolyai* változata mellett egyben a jövőbeli kritikai fogadtatásnak is megpróbál elébe futni azzal, hogy a fél történetre redukálódó drámai anyagot említi. A tanulmányban ugyanakkor Németh nem mondja ki egyértelműen, hogy megírná a Bolyaiakról szóló színpadi művét. Veressel való levelezésük során gyakran vitába keverednek, mert Veress nem ért egyet azzal, hogy Németh az idős Bolyai alakját fia, János fölé vagy vele egyenrangú szintre helyezi. Veress így ír Németh tanulmányáról: „A műhelytanulmányt újabb s újabb átfűrészesítés után is szép ívűnek, elmélyültnek, okosnak találom, de talán szűknek, egyoldalúan apa-pártinak Jánosra nézvést.”⁴⁵

Veress Dánielnek írt 1960. májusi levelében említi először, hogy mégis nekifogott a Bolyai-dráma írásának: „Elkezdtém mégis a Bolyai-drámát – vagy tán inkább dramatizált önéletrajzot: *Vita di Bolyai* – mint *Vita di Galileo*.”⁴⁶ Októberben pedig ezt írja Veressnek: „Benedek András, aki a *Galileit* elsősül s lelkesen fogadta, Bolyai-drámámat dramatizált regénynek érzi.”⁴⁷ Végül Németh, valószínűleg az első vélemények hatására, két változatot készít, *Apai discsőség* címmel egy hosszabb, és *A két Bolyai* címmel egy rövidített, János hazatérésével nyitó változatot. 1961-ben a *Kortársban* publikált műhelytanulmánnyal, filmnovellával, naplókkal kiegészülve a két, Bolyaiakról írt dráma megjelenik könyv⁴⁸ alakjában is.

Összefoglalva elmondható, hogy Németh László az apa-fia konfliktust emeli drámája középpontjába, ám Farkas lesz műve főszereplője, illetve az is, hogy a romániai magyar színpadok csak 1968 után nyílnak meg számára, annak ellenére, hogy Némethnek több, erdélyi tematikájú történelmi drámája született. Kimondható az is, hogy Németh önmagát látta meg a marosvásárhelyi magányt, elszigetelést és ezzel áldozatot választó Bolyai Farkas alakjában, az ezzel harcba

⁴⁰ Németh László: *A Bolyaiak drámája*. In: *Kortárs*, 1960. március. 315–338.

⁴¹ Uo. 319.

⁴² Uo. 332.

⁴³ Uo. 337.

⁴⁴ Uo.

⁴⁵ 1550. sz. levél. 1960. június 23. Uo.

⁴⁶ 1538. sz. levél. Uo.

⁴⁷ 1575. sz. levél. Uo.

⁴⁸ Németh László: *Változatok egy témára. Bolyai Farkas, Bolyai János*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1961.

szálló, tőle elforduló, hálátlan fiúban – némi túlzással – pedig az irodalmi élet hozzá való viszonyulását.

3.3. A két Bolyai előadás mint Esemény. Korrigálás, avagy Németh László Marosvásárhelyen

Míg a budapesti Katona József Színházban 1960-ban az *Apai dicsőség* című, hosszabb változatot mutatták be⁴⁹, Marosvásárhelyen *A két Bolyai* című, rövidebb verziót állította színpadra Kovács Ferenc rendező. A cselekmény Bolyai János hazaérkezésével veszi kezdetét. A fiatalabb Bolyai fokozatosan egyre nagyobb vitába bonyolódik apjával, annak tiltása ellenére szerelmével elhagyja az apai házat.

A bemutatóról szóló kritikák egységesen kiemelik a szerző jelenlétét a bemutatón. „Két kultusz metszőpontján született az előadás”⁵⁰, írja Szócs István Németh jelenlétére utalva. Páll Árpád az *Utunkban* így ír az előadás esemény jellegéről: „Ne hagyjuk figyelmen kívül a szerző személyes jelenlétét, az esemény hallatára megmozduló általános érdeklődést, kíváncsiságot sem.”⁵¹ Páll azt is kiemeli, hogy a városnak eleven emlékei vannak a Bolyaiakról, hiszen a Bolyaiakat „Vásárhelyen az úkapák még személyesen ismerték”.⁵² Az előadás közüggé változik, a rendező Kovács Ferencet „a város lakói a bemutató előkészítésének időszakában rengeteg tanáccsal – egymásnak gyakran ellentmondó tanáccsal – látták el.”⁵³ A kulturális emlékezet rétegeit aktivizáló nézők a színházi emlékezet regisztereibe igyekeznek átmenteni a Bolyaiakról való, hitelesnek (mert személyesen ismert) tartott tudást. Kuti Márta, kritikus, az *Igaz Szó* korrekora, az 1966-os diákszínjátárszó csoport tagja szerint *A két Bolyait* „sokunk oktató, nevelő, tudást közvetítő előadasként néztük.”⁵⁴

Németh a bemutató napján megjelenő *Vörös Zászló* számában arról beszél, hogy a tíz évvel ezelőtt írt drámáját másképp írta volna meg Benkő Samu Bolyaiakról szóló könyve⁵⁵ ismeretében. „Ha ezt a könyvet ismerem, a darabot másképp írom meg, tán meg se írom. Olyan képet ad Bolyai János életéről, amellyel én nem versenyezhettem.”⁵⁶ A műsorfüzetbe is bekerülő rövid szöveg a korrigálás gesztusát vetíti elénk: *megengedi*, hogy az 1960-ban megírt darab hibájának lássa a közönség azt, hogy a két Bolyai viszonyában a szerző inkább Farkas alakját emelte ki, tette drámája főszereplőjévé. Németh szabadkozása érezhetően *felszabadítólag* hat a kritikáira is, mindhárom, közvetlenül a bemutató után megjelenő bírálat kitér a darab és az előadás hibáira is. Páll úgy érzékeli, hogy „a darab olvasásakor és az előadás megtekintésekor is az volt az érzésem, hogy az esszéíró néha elnyomta a drámaíró Németh Lászlót, s a két Bolyai ellentétét, majd végső egymásratalálását indokoló motívumok néha a drámai szerkezet fölé nőnek.”⁵⁷ A drámai szerkezet gyengeségei mellett Szócs István arról ír, hogy az előadás nem tudta kibontani felvázolt szereplőinek és világuknak metaforáit, így az előadás „megmaradt valamiféle dokumentum-dráma, tan-dráma előadásnak”.⁵⁸

⁴⁹ *A két Bolyai*. Katona József Színház. Bemutató: 1961. április 20. Rendező: Várkonyi Zoltán, Dízlettervező: Köpeczi Bócz István, Jelmeztervező: Nagyajtay Teréz. Szereposztás: Bolyai Farkas: Básti Lajos, Bolyai János: Kálmán György, Bolyai Antal: Bihari József, Orbán Róza: Pápay Erzsi, Báró Kemény Simonné: Makay Margit, Dósa Elek: Óze Lajos, Jakab Laji: Szirtes Ádám, Lőrinc, inas: Siménfalvy Sándor, Barsai grófnő: Selényi Etelka, Toldalaghy grófnő: Tóth Judit f. h., Deák: Mendelényi Vilmos f. h.

⁵⁰ Szócs István: *A két Bolyai*. Németh László-bemutató Marosvásárhelyen. *Előre*, 1970. február 25. 2.

⁵¹ Páll Árpád: *A két Bolyai* Marosvásárhelyen. *Utunk*, 1970. március 13. 11. szám. 10.

⁵² Uo.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Interjú Kuti Mártával. Hangfelvétel. Készítési időpontja: 2021. március 24.

⁵⁵ Benkő Samu: *Bolyai János vallomásai*. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1968.

⁵⁶ Németh László: *A két Bolyai vásárhelyi bemutatójára*. *Vörös Zászló*, 1970. február 22. 3.

⁵⁷ Páll Árpád. Uo.

⁵⁸ Szócs István. Uo.

Németh saját Bolyai-képének korrekciójára a Bolyai Farkast játszó Lohinszky Loránd is visszatér egy 1970-es októberi interjújában, ahol már Bolyai János-kultuszról beszél, jelezve, hogy a színházi emlékezet magáévá tette a korrigálást, és a Bolyaikról kialakított képét úgy módosította és zárta le, hogy abban Bolyai Jánosnak lesz kitüntetett szerepe.⁵⁹

Összegzés

Úgy tűnik, a marosvásárhelyi Bolyai-kultusz 1968 utáni alakulásában a színházi emlékezet működéskébe léptette a saját előzetesen ismert tudását és képét a Bolyaikról akkor, amikor a Németh László *A két Bolyai* drámája alapján létrehozott színházi előadás befogadását végezte el. Tanulmányom jelenlegi keretében nem fért be, de valószínűsíthető, hogy ebben egy szintén a színházi emlékezet keretébe tartozó másik előadás is szerepet játszott, mégpedig Kocsis István *Bolyai János estéje* című monodrámája is, amelyet három különböző előadásban láthatott a vásárhelyi közönség, és amely Bolyai János alakját teszi az emlékezés központi figurájává, ellentétben Németh Lászlóval.

Az is nyilvánvaló, hogy az 1968 utáni évek Romániájában érzékelhető politikai és kulturális nyitásra a felejtés és az emlékezés aktusainak egyszerre történő alkalmazása volt jellemző. A cezúra, a korszakhatár a politikai foglyok amnesztiáját hozza el, az előző, Gheorghe-Gheorghiu Dej képviselte ötvenes évek elítélését. A hatalom amnéziája soha tisztábban nem látszik, mint ezekben az években, mert bár az emlékezés aktusainak szerves része a felejtés, azt mindig elfedi a panteon kiépítésével. Ám amikor feledtetni kell az előző korszak borzalmait, akkor az emlékezés alakítása, irányítása mellett láthatóvá válik a felejtés szövete. Németh László romániai hiánya, hallgatóságos indexre tétele az 1968-as prágai események után oldódik fel. Három színház tűzi műsorra darabjait, így a korábbi mellőzése még inkább szembetűnő 1970-től, amikor elkezdik játszani.

A felejtés Ricœur-féle értelmezésében a szándékos figyelmen kívül hagyás, a szándékos felejtés (kikényszerített, intencionált felejtés)⁶⁰ az, ami az államszocialista diskurzusban tetten érhető. Az 1968-as prágai bevonulást elítélő romániai pártelit, élén Ceaușescuval, azzal, hogy nem áll ki a szovjet beavatkozás mellett, egyfajta felejtő mechanizmusokat kezd el működtetni. Mindannak a második világháború utáni erőteljes, szovjet mintára kialakított hatalmi diskurzusnak az elemeit helyezi pályán kívülre, felejtje el, ami alapvetően meghatározta a történelmi és kulturális emlékezet irányítására tett korábbi erőfeszítéseit. *A cezúra, az 1969-es prágai beavatkozást elítélő, attól elhatárolódó hatalmi gesztus egyben amnéziát is jelent, amiből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a hatalmi beszédmód a maga megerősítésére használja fel azokat az elemeket, amiket korábban felejtésre szánt.*

⁵⁹ „Ami pedig a szerzőt illeti: szerintem egyformán szereti mindkét hősét – ezért jó a darab! –, mégis mintha Farkast ismerné jobban, őt ábrázolná több megértéssel és árnyaltabban. János – Farkashoz képest – egyszerűbb figura. Megerősíteni látszik a véleményem Németh László nyilatkozata is, amely szerint ha előbb ismeri Benkó Samu könyvét, talán másképp írja meg az egészet. Mindazonáltal engem is János vonzott jobban, akár a közönséget. Az elismert, szentesített zseni, akiért már illik rajongani... Meg a mese a fiúról és a gonosz apáról, aki útját állja a szerelmeseknek... Ilyesmi magyarázhatja a János kultuszt.” Varró Ilona: Húsz év után. Beszélgetés Lohinszky Loránd érdemes művésszel. *Új Élet*, 1970. október 25. 20. szám. 14.

⁶⁰ Paul Ricœur: Emlékezet – felejtés – történelem. In: Thomka Beáta - N(szerk.): *Narratívák 3. A kultúra kijáratái*. Budapest, Kijárat kiadó, 51–68. 61.

Pál Emőke

JANOVICS JENŐ

SZÍNÉSZI TÖREKVÉSEI

A Janovics Jenő (1872–1945) munkásságáról írt tanulmányok, kutatások, értekezések középpontjában gyakran az ő színházigazgatói, filmgyártói, lényegében menedzseri működése áll, hiszen rendkívül tudatosan és fáradhatatlanul dolgozott a Kolozsvári Nemzeti Színház műsorpolitikáján, társulatépítésén és vezetésén, valamint az általa alapított filmgyártó cégeinek a működtetésén. Színházigazgatói és filmproduceri tevékenységei mellett dolgozott színpadi- és filmszínészként, színpadi- és filmrendezőként, dramaturgként, forgatókönyvíróként, s ezek mellett színházelméleti és színháztörténeti munkákat is írt. Jelen tanulmányban a színészi munkáról alkotott nézeteire és meglátásaira fókuszálok, kitekintve néhány olyan korabeli szövegre és színháztörténeti feljegyzésre, amely Janovics játékaival foglalkozik. Janovics már az első Hunyadi téri színházban töltött évad (1906/1907) beszámolójában említést tesz jövőbeli szándékáról, az „ország más-más részéből toborzott társulat játéka az összehangolásáról”.¹ Ebből is kitűnik, hogy tudatosan foglalkozott nemcsak saját színészi eszköztárána a gazdagításával, hanem a társulat játéka a reformjával is. Az általa képviselt színészi törekvések beépülhettek rendezői munkáiba, színészvezetési gyakorlatába, és meghatározó irányelvekké válhattak társulatában. Úgy gondolom tehát, hogy Janovics színészi játékról alkotott elképzeléseinek a vizsgálata révén betekintést nyerhetünk a kolozsvári nemzeti színház 20. század eleji színjátszásbeli törekvéseibe.

Janovics Jenő színészi pályafutását két időszakra oszthatjuk: az első szakaszban, a pályakezdése éveitől (1894–1905) kortársaihoz hasonlóan számottevően sok előadásban játszott, azaz az adott színházak beosztottjaként vállalta a rá kiosztott szerepeket. Pályája második szakaszában (1905–1945), a kolozsvári nemzeti színház igazgatójaként már jelentősen kevesebb előadásban tűnik fel gondosan (általa) megválasztott, főként klasszikus, prózai darabok főszereplőjeként.

Janovics az Országos Királyi Színművészeti Akadémia kimagasló teljesítményű hallgatója volt: az akadémia 1893/1894-es értesítőjéből kiderül, hogy az intézmény ösztöndíjasa volt, illetve visszaemlékezéseiből azt is megtudhatjuk, hogy felajánlották neki a másodévének kihagyását, amit anyagi okokra hivatkozva el is elfogadott.² Így a négyéves képzést három év alatt végezhetette el. A vizsgálóelődásairól írott kritikák szintén kiemelik színészi rátermettségét: „(...) kész színész. Szép a dikciója, korrekt minden mozdulata, és előkelő színpadi feladatokra termett³ – olvashatjuk a *Pesti Hírlap* hasábjain a Jászai Mari által rendezett *János király* vizsgálóelődás kapcsán. „Kelle-

¹ Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001. 44.

² „Az intézeti szabályok megengedik, hogy kivételesen egy-egy tehetségesebb növendék az első évfolyam elvégzése után egyenesen a harmadikba ugorjék.” In Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*. Budapesti Hírlapnyomda és Kiadó, Budapest, 1941. 210.

³ Sz. n.: *Matiné a Nemzeti Színházban*. Pesti Napló, 1894. 45. évf. 78. sz. 5.

mes hangú, komoly és intelligens színész, akit tehetsége erősebb drámai szerepekre utal⁴ – írják az Újházi Ede által rendezett *Vadorzók* című előadásokról. „A *Púpos* címszerepében Janovics Jenő végzett növendéket láttuk (...). Egészen otthonosan érzi magát a színpadon, és mint kész színész hagyja el az akadémiát. Nehéz szerepét bravúrosan, nagy hatással játszotta meg, és rászolgált a sűrű tapsra⁵ – olvashatjuk a Bercsényi Béla által rendezett *Púpos* című előadásról.

Janovics visszaemlékezéseiben találkozunk a korabeli (1890-es évek) színészi játékról alkotott nézeteivel, ezekre Welser-Vitéz Tibor is kitér a kolozsvári filmgyártásról írt könyvében. Janovics színészekről, tanáraitól írt jellemzéseiben gyakran olvashatjuk a következő leírásokat: a „régii iskola híve”, a „szavalóiskolához tartozik” „patetikus, szélesen hullámzó, szavaló modorú”, „kimért, plasztikus, daliás lépései olyanok voltak, mintha mindig kothurnuson járt volna. (...) Beszédjében volt valami énekléshez vagy szavaláshoz hasonlító lendület”, „hangja félelmesen harsogó”.⁶ Welser-Vitéz kiemeli, hogy Janovics a nemzeti színház színészeinek játékát figyelve felismeri az „ábrázolás visszásságait, érzékeny füle meghallotta a hamis hangokat, és világosan meglátta a talmi gesztusokat is. (...) A nemzeti színház színpadán akkoriban élte virágkorát a patetikus szavaló játéktípus. (...) Janovics ösztönösen fordult el ettől a koturnusos játékmódtól, megérezve annak ürességét.”⁷

A pályakezdés éveit alatt Janovics feltételezhetően nem tudott elmélyülten foglalkozni a koturnusos játéktípus ellenirányzatoként megjelenő és egyre nagyobb teret hódító realista/naturalista színészi játéktípus gyakorlatával. Visszaemlékezéseiből az derül ki, hogy az akadémia elvégzése utáni első évadban (1894/1895) – amikor a Csóka Sándor vezetése alatt működő miskolci színházba szerződik „szerelmes színész” szerepkör betöltésére – meglehetősen gyors tempóban kellett beugrania a már meglévő előadásokba, őmiatta külön nem próbáltak, ami szokatlan volt számára, ugyanis az egyetemi vizsgaelőadásokat hónapokig tartó próbafolyamat előzte meg. „Éjjel-nappal tanultam – írja –, és a színpadon való gyakorlat hiányát igyekeztem a szereptudás pontosságával pótolni. Nem is tudtam volna sűgő után játszani. Arra csak gyakorlott színész képes. Ez a hajszolt, őrött munka nem volt rossz iskola. Egészen kivételes tehetségnek nincs szüksége erre a vidéki gyakorlatra, mert a zseni mindent pótol, de az átlagtehetségű színész enélkül az őrlő malom nélkül nehezen tud előrehaladni. A lámpalázat legyőzi, biztonságot kölcsönöz a színésznek, képessé teszi arra, hogy minden meglepő helyzetben feltalálja magát, ne jöjjön zavarba.”⁸ Soraiból kiderül, hogy inkább szorgalmas, gyorsan tanuló, mintsem kivételes tehetségű színésznek tartotta magát, illetve azt is feltételezhetjük leírásából, hogy ebben az időszakban nem lehetett alkalma és főként ideje elmélyülten tanulmányozni a színészi játékot.

A következő évadban Szegedre, a Makó Lajos igazgatása alatt működő társulathoz szerződik, ahol már sokkal fegyelmezettebb munka zajlott: „a műsor, a rendezés, a próbák beosztása olyan volt, hogy alkalmunk volt tanulni, fejlődni, haladni”.⁹ A jó lehetőség ellenére rövid időn belül felmondott a szegedi színháznál, miután az igazgató a *Romeo és Júliá*ban nem Rómeó, hanem Paris szerepére osztotta ki: „Úgy éreztem, hogy ez halálos seb »művészi« becsvágyamon”¹⁰ – írja a visszaemlékezésében.

A korabeli színházi működésben gyakori volt a vendégszínészek „használata”. Ez lényegében azt jelentette, hogy ha egy színész már „betanult” egy adott szerepet, azt – meghívásra – bármely

⁴ Sz. n.: *Növendékszínészek bemutatója*. Pesti Napló, 1894. 45. évf. 10. sz. 8.

⁵ Sz. n.: *A színiakadémia vizsgálója*. Pesti Napló, 1894. 45. évf. 86. sz. 10.

⁶ Lásd Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Komp-Press Kiadó, Kolozsvár, 2001; Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*. Budapesti Hírlapnyomda és Kiadó, Budapest, 1941.

⁷ Welser-Vitéz Tibor: *Kolozsvári filmgyártás*. I–II. kötet. 1963, gépelt kézirat. Magyar Nemzeti Filmarchívum, Ké 126.3. 51.

⁸ Janovics Jenő: *A Farkas-utcai színház*. Budapesti Hírlapnyomda és Kiadó, Budapest, 1941. 216.

⁹ Uo. 221.

¹⁰ Uo. 222.

társulatnál eljátszhatta. Janovics Krecsányi Ignác, a buda–pozsony–temesvári színház igazgatójának hívására vendégszerepelt a *Fedora* című darabban, ugyanis Ipanoff Loris már a miskolci színházban – korabeli szóhasználattal élve – „betanult szerepe” volt. Fellépése után Krecsányi leszerződött egy évre társulatához.¹¹ Janovics visszaemlékezésében Krecsányi színházi tevékenységét inkább nemzetpolitikai, mintsem művészi szempontból tartotta értékesnek. Műsorpolitikájában, írja, előkelő helyet foglalt el az operett, a drámai műfajok közül „a hazafias tirádkkkal teletűzdelt, szavalásra alkalmas színműveket szerette. A régi iskola híve volt, a modern színpadi törekvések iránt nem volt érzéke. Ez nem is volt hiba, nem is volt csoda. Krecsányi abban a korban nevelkedett, amikor a magyar színpadnak elsősorban nemzeti hivatása volt.”¹²

1896-ban Megyeri Dezső, a kolozsvári nemzeti színház újonnan kinevezett igazgatója szerződést ajánl Janovicsnak, amit ő gondolkodás nélkül elfogad, és ezzel régi vágya teljesül. A kolozsvári nemzeti színház az akkori Magyarország második legfontosabb színháza volt, így tagjának lenni megtiszteltetés, a társulat jeles színészeivel való munka pedig kihívást jelentett Janovics számára.¹³

Jordáky Lajos Janovicsról írt könyvében részletesen foglalkozik színészi pályafutásának második szakaszával (1905–1930), azon belül is a Hamlet, a Tartuffe, Biberach, Mandarin és Dr. Tokerame alakításaival.¹⁴ Janovics a felsorolt szerepeivel elmélyülten, gyakran évekig, évtizedekig foglalkozott, lévén, hogy bizonyos előadásokat újra és újra műsorra tűztek.¹⁵ Jordáky elemzésében több ízben hangsúlyozza, hogy Janovics intellektuális színész volt, „filozófus lélek”, aki „mesteri logikával”, tudatosan, átgondoltan alkotta meg szerepének legapróbb részleteit. Imre Sándornak, Janovics állandó munkatársának, a színház dramaturg-rendezőjének a fogalomhasználatával élve „beidegezte” a színpadi alakot.¹⁶ Továbbá elemzéséből az is kiderül, hogy Janovics színészi munkáját a realizmusra, naturalizmusra való törekvés jellemezte: „mindig önmagában kereste és találta meg nagy alakjai lelki életének kulcsát”; „amikor játszik, helyesebben: él a színpadon, mindig teljes jellemében bontja ki a szerepet”; „sohase valamilyen csinált, absztrakt lényt tükröz, hanem minden apró részletében is az ember áll előttünk, ahogyan él, mozog, cselekszik és gondolkodik”.¹⁷ Jordáky elemzéséből tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy Janovics pályájának második szakaszában tudatosan szembefordult a már említett koturnusos, patetikus játékmóddal. A szerző 1926-ban középiskolásként látta játszani Janovicsot Biberach szerepében. A pontosan, logikusan, tudatosan felépített részletgazdag alakítása olyan hatást váltott ki belőle, „amilyent csak az élő, valóságos életet élő ember idézhet fel egy másikban”,¹⁸ és olyannyira magával ragadta Janovics színpadi jelenléte, hogy nézői mivoltáról megfeledkezve már-már Biberach társaságában érezte magát.¹⁹ Welsler-Vitéz Tibor, aki többször is látta Janovicsot játszani, szintén kiemeli, hogy minden szerepében „sugározta az értelmet”, viszont nézőként már nem találta annyira hatásosnak játékát: „nem tudta megfogni a nézőt – talán egyetlen szerep, Biberach kivételével. Igaz, hogy erre a rossz nyelvek azt mondták, hogy önma-

¹¹ Vö. Uo. 233.

¹² Uo. 233.

¹³ Zakariás Erzsébet: *Janovics, az erdélyi Hollywood megteremtője*. Tracus Arte Kiadó, Bukarest, 2014. 26.

¹⁴ Vö. Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971. 60–66.

¹⁵ Tartuffe szerepét például először 1899-ben játszotta, majd az előadás 1915-ig nem szerepelt a színház műsorában, viszont szerepelt Janovics színészi programjában. 1915-ben került ismét műsorra. Lásd Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971. 61.

¹⁶ Uo. 65.

¹⁷ Uo. 60–66.

¹⁸ Uo. 63.

¹⁹ Uo. 62–63.

gát adta, azért jó”.²⁰ A Janovics játékaról írt korabeli kritikákban gyakran találkozhatunk azzal a bírálattal, hogy csupán azért jó a játék, mert önmagát játssza.

Jordáky kutatásaira alapozva Janovics a színészekkel való együttműködés során elsődleges és legfontosabb szempontnak az „eszmei felkészülést” tartotta. Janovics a „darab és szerep eszmei vonalát annyira világosan fejt ki, hogy a színészek ellentmondás nélkül elfogadják, különösen, amikor látják, hogy nem korlátozza a színészt az alkotómunkájában.”²¹ Imre Sándor úgy fogalmaz: „minden színész az ő hatása alatt áll, szinte eggyé olvad az ő akaratában”.²² Ebből a két utalásból is kiderül, hogy Janovics karizmatikus ember, szuggesztív erejű, felkészült rendező lehetett, akinek az instrukcióit, elképzeléseit a színészek (különösebb ellenkezés nélkül) követték. Ugyanakkor az is kiderül Jordáky és Imre leírásaiból, hogy nem erőltette akaratát a színészekre (feltételezhetően nem is kellett ezt megtennie), hanem azok egyéniségét és alkotói szabadságát tiszteletben tartotta, amennyiben az a darab és a szerep keretein belül érvényesült: „a színész az ő kezében nem halott anyag, hanem élő, érző, gondolkodó, teremtő művész”.²³ A szerep részletes kidolgozását, az abban foglalt „egyéni és sajátos” ismérvek, minőségek megragadását, illetve a szerep átélését várta el színészeitől.²⁴ Azt a következtetést vonhatjuk le tehát Janovics visszaemlékezéseiből, illetve a korabeli színháztörténeti szövegekből, hogy Janovics egyik alapvető törekvése a színészi játékot illetően a naturalista/realista játék fele való orientálódás, a patetikus, szavaló iskolával való szakítás volt.

²⁰ Welser-Vitéz Tibor: *Kolozsvári filmgyártás*. I–II. kötet. 1963, gépelt kézirat. Magyar Nemzeti Filmarchívum

²¹ Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971. 50.

²² Idézi, Jordáky Lajos: *Janovics Jenő és Poór Lili*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest, 1971.51.

²³ Uo. 50.

²⁴ Uo. 50–51.

Kocsis Tünde

A KOLOZSVÁRI HÉT MASZKURA, AVAGY A DIÁKMŰVELŐDÉSI HÁZ MAGYAR EGYETEMISTA SZÍNJÁTSZÓ CSOPORTJAI

Sok százra tehető azon személyek száma, akiknek az életét a kolozsvári egyetemista évek alatt meghatározta a színjátszás. Aki egyszer diákszínjátész volt, élete végéig az marad, noha már rég nem színjátész, és még kevésbé diák, a „maszkurás” múltat minden egykori csoporttag, mint egy belső, szervesült pecsétet, identitása részeként magában hordozza.

1976-ban indult¹ a kolozsvári Béke téren található Diákművelődési Ház (más néven Studház), egy lelkes hivatásos rendező és a Kolozsvárra került erdélyi magyar egyetemisták együttműködése, amely első körben úgy határozta meg magát, mint a diákház magyar diákszínjátész csoportja². Vezetője 1976-tól 1984-ig³ Bereczky Péter, a Kolozsvári Állami Magyar Színház politikai okok miatt menesztett rendezője volt. A színjátészkok 1984-ben Salat Lehelt kérték fel a csoport további vezetőjének, és ő lett az első névadó, az általa Maszkuráknak keresztelt társulat vezetője 1990-ig. A folytatás és egyben újrakezdés Béres László nevéhez kötődik, aki véletlenül a többes szám jele nélkül toborozta az új csapatokat, ezért lett Maszkura a Béres László vezetése alatti időszakon (1991–1997) túl a Csergő Tibor András (1996–2002), a Török (szül. Vrencsán) Erika (2002–2004), a Szilágyi-Palkó Csaba (2004–2005) és a Vargyas Márta (2007) vezette társulatok neve is. Bár az első két csoportot működésük idején nem így hívták, írásunkban mindegyikre vonatkozóan a Maszkura nevet használjuk, tekintve, hogy a legelső együttes is, akinek semmi köze nem volt a Maszkura névhez, több ízben jelezte: „lényegében egy nagy csapat vagyunk”, hiszen mindenki hasonló célból tevékenykedett a Diákművelődési Ház keretén belül.

A kolozsvári Maszkura fennállásának mintegy 40 esztendeje alatt a legsajátosabb ízekkel jelenítette meg az erdélyi fiatalok alakulóban lévő egyéni és közösségi identitását, és az önképzés lehetőségén túl, a másság elfogadásával és felhasználásával bizalmon és kreativitáson alapuló teremtő, közösségi élményt nyújtott.

Kolozsváron a 70-es és 80-as években tobzódott az egyetemista színjátész élet, a kolozsvári Stúdió Színpad 1960-tól '87-ig olyan jeles színházi rendezők és színészek vezetés alatt mint Horváth Béla, Bisztrai Mária, Bereczky Júlia, Dehel Gábor, Köllő Béla megközelítőleg 50 produkciót

¹ Korábban is létezett magyar diákszínjátész a kolozsvári Diákművelődési Ház keretein belül, de ezekről pontos adataink nincsenek.

² Hivatalos, „kapott” nevük: a Diákművelődési Ház 2-es számú színjátész csoportja.

³ A szóbeli visszaemlékezések miatt az idézett évszámok kapcsán adódhatnak féléves-éves eltérések.

mutatott be. A 80-as években ezzel párhuzamosan működött a Dusa Ödön vezette Vasas Klub színjátszó csoportja is. A 1990-es években 2007-tel bezárólag tudomásunk szerint egyedülként a Maszkura gyűjtötte össze a színjátszani vágyókat. 2009 őszétől 2017-ig működött a Kolozsvári Magyar Diákszövetség (KMDSZ) keretei között a Tükör színjátszókör⁴, viszont azóta nem tudunk egyetemista színpadról Kolozsváron. Az egyetemista csoportok folyamatosságát és a produkciók fennmaradását – legyen szó bármelyik periódusról – az állandó vezető és helyszín megléte mellett is nehezítette az évente távozó tagok pótlása és az újak bevonása, beépítése. Minden bizonnyal a bolognai tanrendszer rövidege, a diákok mobilitása és a digitalizáltság növekedése is hozzájárul ahhoz, hogy a középiskolás színjátszó csoportokból Kolozsvárra került diákoknak a közelmúltban nem volt már meghatározó színjátszó fóruma.

Írásomban a Maszkura legalább hét – a különböző korszakokhoz és vezetőkhöz kötődő – csoportjának múltját sűríttem: különlegességét, érdekes helyzeteit, kiemelkedő eredményeit, de küzdelmeit és konfliktusait is a teljesség igénye nélkül, alapvetően a Maszkura vezetői és néhány színjátszó csoporttag személyes reflexióira hagyatkozva, illetve néhány újságcikkre, előadásplakátra és egyéb dokumentumra alapozva körvonalazom.⁵

Egy. Az első és leghosszabban működő diákszínjátszó csoport 9 éves aktivitásának egységét Bereczky Péter rendező biztosította. Bereczky Péter a kolozsvári színházban megvalósított rendezései mellett már 1955-ben a Bolyai Tudományegyetem Egressy Gábor színjátszó csoportjában, majd a 60-as években a kolozsvári diákszövetség új magyar színjátszó csoportjában⁶ is rendezett, de állandó csapata a Diákművelődési Ház keretében alakult ki. Az első előadásuk 1976-ban egy *Szócs Géza verseiből*⁷ című zenés irodalmi műsor volt. A következő bemutatók 1977-ben: Paul Anghel *Nagyhét* és Lászlóffy Csaba *Sárban veszett hó*. Az előbbi egy „kötelező darab” volt Ștefan cel Mareról, az utóbbi egy Ady Endréről szóló dokumentumjáték. 1978-ben Bródy Sándor *A medikus* és 1978-ban Sütő András *Anyám könnyű álmot ígér* című előadásokkal rukkolt elő a társulat. *A medikust*, meséli Skovrán (szül. Kosztándi) Ágnes „a Marosvásárhelyi Színművészeti stúdiószínpadán is játszottuk. Előadás után Török Sanyit és engem (mi alakítottuk a főszerepeket) behívtak a dékánhoz, és felajánlották, hogy felvételi nélkül felvesznek a színészképzőn másodévre. Én nem éreztem magam elég tehetségesnek, s nem is gondoltam komolyan arra soha, hogy színész lehetnék... Számomra a színpad játék volt, szerelem...”

Bereczky Péter csoportja rendszeresen járta a falvakat, erdélyi városokat, a csoporttagokban eleven a kiszállások emléke: „egyik kedvenc helyünk Magyarvita volt, ahol a kollektívaelnök

⁴ Ld. https://www.kmdsz.ro/KMDSZ/szakosztaly?id=24&fbclid=IwAR1D_qjF8ulkCL5TeBCsGpeTNwlijfF4IRf dZvZjUWLkj_bh-JGaY15tcMq. A Tükör csoportnak gyakran nem volt állandó próbaterme, egy időben a Studházban is próbáltak. A csoport T. Szabó Csaba történészhallgató kezdeményezésére indult, és színművészeti hallgatók vagy fiatal színészek vezetése alatt működött, többek között Daróczy Noémi, Imecs-Magdó Levente, Pál Emőke, Vátny Zsolt, Udvari Tímea is vezette. Évekig az önképzésen, tréningezésen volt a hangsúly, majd több előadás is létrejött, az egyik éppen a bábszínész Kötő Áronnak a rendezésében, aki korábban a Maszkura-előadásokhoz szerzett zenét. Előadásai: 2012: Örkény István nyomán *Tükörkény*, rendezte Pál Emőke, Kötő Áron; 2013: Tasnádi István: *Finító*, rendezte Kötő Áron; 2015: Tasnádi István: *Paravarieté*, rendezte Vátny Zsolt.

⁵ Információkkal, emlékeik felidézésével, újságcikkek, plakátok, képek és egyéb dokumentumok küldésével segítettek: András Imre, ifj. Bereczky András, Bencze-Kádár István, Béres László, Csávossy György István, Csergő Tibor András, Farkas Csilla, K. Kovács István, Keresztesi Péter, Márkos Ervin, Kolumbán Éva, Pál Emőke, Salat Lehel, Soó Éva, Skovrán Ágnes, Székely Blanka, Szilágyi-Palkó Csaba, Török Erika, Török Zoltán, Vargyas Márta, Visky Ábel, Zsigmond Andrea.

⁶ Ld. <https://lexikon.kriterion.ro/szavak/1061/> Ez a Diákművelődési Ház elődje lehetett, és ebben az értelemben az 1976-os „kezdés” pontatlan, de bármi is történt 1976 előtt a diákház berkeiben, 1976-ban egy erős (újra)indítás történt, emiatt tartjuk ezt az évet a kezdeti korszaknak. A Diákművelődési Házak a 70-es évektől Erdély-szerte felkarolták az egyetemi színjátszást. Így Kolozsvár mellett Marosvásárhelyen, Brassóban, Temesváron is jelentős színjátszó műhelyek alakultak és működtek.

⁷ Mint arról az *Igazság napilap* 1979 dec. 2-i kiadásán megjelent hír tudósít.

disznótóros vacsorákat rendezett a tiszteletünkre, a kocsmában asztalon táncolós »Úri-murikkal« végződött a kiszállás”, mondja Skovrán Ágnes. „Nagy turné volt a szilágysági és a székelyföldi. Érdekes volt, amikor Zilahon és Gyergyószentmiklóson találkoztunk a diákszínjátszók régebbi tagjaival, életpályákra láttunk rá, és megismertük a helyi közösségeket”, emlékszik vissza András Imre. Voltak egy előadásos vendégszereplések (Szék, Bánffyhunrad, Torda, Aranyosgyéres, Szilágysomlyó, Zilah, Zsibó, Marosvásárhely) és háromnaposak (Gyergyószentmiklós, Csíkszereda és Székelyudvarhely), sőt egyhetes székelyföldi turné is szerveződött. A háromnapos télen volt, a székelyföldi nyáron. „A szállás többnyire iskolák bentlakásaiban történt, de volt olyan, hogy egyik éjjel puccos szállodába aludtunk, másik éjjel szénacsúrben. Igazi vándorszínésélet volt”, mondja Kolumbán Éva.

Móricz Zsigmond *Úri muriját* 1980-ban, Hasek *Svejkjét*⁸ 1981-ben, A *Hic et nunc*⁹ irodalmi összeállítást valóságilag 1982-ben mutatta be a társulat. A *Székely Lakodalmast* Bereczky Péter segítségével 1983-ban saját Homoród-menti gyűjtései alapján és a Székely Táncház bevonásával Márkos Ervin, a csoport egyik színjátszója rendezte. Nem véletlen, hiszen Bereczky Péter a Népi Művészeti Iskola¹⁰ alkalmazottjaként, annak keretei között adminisztrált egy rendezőképző tanfolyamot, amelyre a diákház színjátszói közül sokan beiratkoztak, és elvégezték azt, köztük Márkos Ervin. Ez az előadás a Megéneklünk, Románia! fesztiválon díjazott lett. 1984-ben mutathatták be

⁸ A *Svejk* kapcsán András Imre így emlékezik vezetőjükre: „Péter jó közösségformáló volt, ’81-ben a ’79-es csoporthoz sokan csatlakoztak, és a *Svejk*ket dupla szereposztásban rendezte, hogy mindenkinek lehetőséget kínáljon, és mindenkit ott tartson, ugyanakkor ez létrehozott egy egészséges versengést is, hogy ki milyen szerepet kapott.”

⁹ Az *Itt és most* című előadás Sütő András, Szilágyi Domokos, Kányádi Sándor és a Biblia szövegei alapján készült.

¹⁰ Román neve: Școala Populară de Artă.

Csergő Tibor András csapatának egy része



Niccolò Machiavelli *Mandragóráját*, majd egyik utolsó előadásaként Méhes György *33 névtelen levelét*. Kolumbán Éva így emlékszik az előadásra: „A főpróbára meghívta Péter az író, el is jött. Én egy vénkisasszony tanárnőt játszottam a darabban. Borika voltam, aki aggódik, hogy nem tud majd férjhez menni. Méhes Györgynek tetszett, amit csináltam a színpadon. Azt mondta: ne aggódjak, biztosan találok majd férjet magamnak.”

Ebből a korszakból olyan elkészült előadásokról is tudunk, amelyeket a hatóságok bemutató előtt tiltottak le: ilyen volt a Ken Kesey regényéből készült *Száll a kakukk a fészkére*, vagy a Kocsis István művéből létrehozott *Játék a hajón* című előadás. „Nagyon szerettem ezt a drámát, a Fiú szerepét játszottam volna. Annyira illet hozzám, hogy egy darabig Kölyöknek szólítottak a csapatban”, emlékezik az utóbbi produkció kapcsán Skovrán Ágnes. A *Virrasztó* c. verses, zenés összeállítást bemutató után tiltották be. A *Mandragóra* után a csoport Mrožek *Ház a határon* című drámáját próbálta, de ezt azért nem mutatták be, mert – András Imre emlékei szerint – Bereczky Péter nem akart már több konfliktust, unta a kicsinyes játszmákat, túl sok negatív tapasztalata volt: „Bereczky Péter Petru Groza idejében rendezett a színházban, és egy előadás után, amiben Bisztrai Mária, Petru Groza lánya játszott a főszerepet, Petru Groza odament hozzá a páholyba, és ezt mondta Péternek: »Szép, amit csináltok, de amit a magyarok 1000 év alatt sem tudtak megvalósítani, azt mi 100 év alatt megcsináljuk.« Ezeket Bereczky Péter magában hordozta.”

A felfüggesztett előadások listájából is látható, hogy ez a csoport élte meg leginkább a diktatúra nyomását, és hogy ennek komorabb vonatkozásai is vannak, erről Skovrán Ágnes megrendítően tanúskodik: „Mindig tudtuk, hogy vannak köztünk besúgók... Mindenütt ott voltak, a baj akkor kezdődött, amikor hívogatni kezdtek. Még most is nehezemre esik beszélni róla, pedig engem nem vertek, csak Pétert és a fiúkat. Egymás közt is alig mertünk beszélni róla, én személy szerint nagyon félttem, hogy kirúgnak az egyetemről. Mindig az egyetem titkárságán keresztül érkezett a »behívó«. A kihallgató tisztet Rusunak (nem tudom, ez volt-e az igazi neve) hívták, és kék szemű volt, mindent tudott. Ez így, ennyi idő távlatából képtelenségnek tűnik, de akkor egy eldűdolt székelly himnuszért is szétverték az ember pofáját. Ha a diákházban egy magyar előadást visszatapsoltak, az már főbenjáró bűn volt. Az egyetemen sem nézték jó szemmel a »művészkedést« (..) Olyan időket éltünk a hetvenes évek vége felé, amikor nem volt tanácsos kimondani a véleményed szinte semmiről, bűn volt gondolkodni, az érzelmeket, a szenvedélyeket kordában kellett tartani. A színpad lehetőséget adott, hogy a szerep álcája mögött önmagam lehessenek. A közönség értette, érezte a kódolt szöveget. Az egyetemen románul tanultunk, még nem voltak magyar szakok csak a filológián, de a színpadon használhattuk, művelhettük az anyanyelvünket, és akkor ezt küldetésként éltük meg. Mi még őszintén hittünk abban, hogy a szép szó, ha nem is váltja meg, de szebbé teszi a világot. Volt egy hely, egy csapat, egy közösség, amit őszintén a magunkénak éreztünk, az évek során baráti társasággá kovácsolódtunk, együtt jártunk nemcsak a próbákra, de kirándulni, bulizni, színházba, táncba.” Skovrán Ágnes egyéni karrierjét is veszély fenyegette, mert 1980-ban a Cântarea României fesztiválon Ferences István *Felcsíki táncok* zenés, verses összeállítással képviselte a csapatot. Bár a rendezvényen oklevelet kapott a fellépésért, az egyetemen hangulatkeltés vádjával előállították, és majdnem kirúgták a közgazdasági szakról utolsó éven, államvizsga előtt. Márkos Ervin, aki unitárius lelkésznek tanult, kettős életet élt: teológus körökben nem tudhattak színjátszós életéről, és a színjátszók sem tudhatták, hogy a teológián tanul, ezért Kővári álnéven jelent meg a plakátokon. Az inkognitó a kommunizmus antiklerikális jellegével szembeni óvatosságból fakadt: aki teológus volt, az eleve gyanús és veszélyes volt a rendszerre nézve. A teológián ugyanakkor a lazább erkölcsök miatt félhették a diákokat a színházi aktivitástól. Márkos Ervin attól tartott, hogy kiteszik a tanintézményből, ám több évig meglévő félelme nem igazolódott be, mert amikor Erdős János professzor (később püspök) előállította a fiatal tanoncot, megdicsérte színjátszós aktivitásáért.

De ugorjunk a jelenbe, mert ennek az első csoportnak a tagjai találkoznak mindmáig a legtöbbet, és ez egy 2003-ban rendezett Maszkura-találkozónak köszönhető. 2003-ban Csergő Tibor András javaslatára, Soó Éva segítségével az akkori csapat megszervezte a *15 éves taps* nevet viselő Maszkura-össztalálkozót. A szervezők úgy tudták, mindössze 15 évnyi egyetemista színjátszást ünnepelnek, de a találkozó hírét egy helyi újságban elolvasta Silye Lóránd egykori színjátész, és mivel a felhívásban az szerepelt, hogy a diákház színjátszóinak találkozója, Skovrán Ágnessel összetrombitálták az egykori csapatot, „így végül nem 15 éves taps, hanem 30 éves taps kellett volna legyen a rendezvény neve”, mondja Török Erika akkori csoportvezető. Skovrán Ágnes, aki mindmáig egyik mozgatója ennek az első csoportnak, így emlékezik a 2003-as találkozóra: „Feledhetetlen élmény volt, időutazás, visszavedlettünk a régi önmagunkká. Három nap és három éjen át sírtunk és röhögünk. (...) Találgattuk, hogy ki kicsoda, és neveltünk, hogy vénségünkre Maszkurák lettünk.”

Ezen a találkozón most már a mindenkori és mindenkorú maszkurások kopjafát avattak a Házsongárdban az elhunyt diákszínjátékosok emlékére. Bereczky Péter ugyan Magyarországra települt,¹¹ és ott van eltemetve, de személyének emléke elevenen él a csoport tagjaiban, így Skovrán Ágnesben is: „végtelenül türelmes, jó humorú, segítőkész, »nagybetűs« ember volt, akinek mindig volt ránk ideje, próbákon kívül is. A módszerei? Tisztelettel bánt velünk, s talán ezért mi is tiszteltük és szerettük őt, felnéztünk rá.” 2003 tavasza óta ennek az első csoportnak tagjai

¹¹ Fia, ifj. Bereczky Péter, aki ugyancsak tagja volt a diákszínjátékos csoportnak, Magyarországon színművész.



időnként megszervezik, hogy sok kilométeres utazás nyomán, akár csűrben, templomban vagy iskolában meg szállva, de találkozzanak. 2021 júliusának közepén Homoródjánosfalván találkoztak Márkos Ervinnél.

Kettő. Salat Lehel, akkor a Kolozsvári Magyar Opera szólistáját,¹² 1984-ben a Bereczky Péter-tanítványok azért kérték fel a csoport vezetésére, mert többükben megfogalmazódott az igény a vált(oztat)ásra: úgy érezték, hogy a hagyományos színházi eszközöket, módszereket, műfajokat valami újra kell cserélni. „Amikor a csapat igénye megjelent a változtatásra, volt egy kis feszültség, de a vezetőváltás csendben zajlott le, mert Bereczky Péternek volt még két csoportja, ahol bizonyos időszakokban rendezett (egy román csoport és a Vasas Klub, ahol Dusa Ödön vezetése alatt dolgoztak), és már idő is volt” – emlékszik vissza András Imre¹³. Salat Lehel így emlékszik a felkérésre: „Megkerestek az akkori Diákművelődési Ház magyar egyetemi színjátszó csoportjának rangidős diákjai, nevezetesen András Imre és Nagy István azzal a kérdéssel, hogy lenne-e kedvem a csoportvezetéshez, minekután tudomásukra jutott, hogy még a marosvásárhelyi egyetemi éveim alatt több középiskolában is színjátszó köröket vezettem.” A marosvásárhelyi színművészeti főiskolán tanult színházi gyakorlatokat és az új vezető kísérletező színházát sokan izgalmasnak találták, de voltak, akik a hagyományosabb színházi megjelenítési formákhoz ragaszkodtak, és lassan lemorzsolódtak, „már csak azért is, mert '87-ig Lehel csapata nem nyert akkora teret, ami összehasonlítható lett volna a korábbi turnékkal”, mondja András Imre. Az idő és a csoport sikerei Salat Lehel színházi kísérleteinek korszerűségét és eredményességét bizonyította. Salat emlékei szerint 1985-ben adta a csoportnak a *Maszkurák* nevet: „Nem tudom, mikor »vesztődött el« a megtisztelő többes szám, melynek értelmében mindenki Maszkurának számít, aki a csoporthoz tartozik, azaz maguk a játszó személyek a Maszkurák.”

A Salat vezette öt-hat évben három előadás született, s ezt maga így indokolja: „Elképzeléseim, hitem és meggyőződéseim szerint minden előadás elkészítését nagyon alapos felkészülés, tréningezés, műhelymunka, egyfajta nem titkolt csoportos személyiségfejlesztő gyakorlatozás előlegezte meg kb. egy-másfél évig. (...) Igyekeztem nem rendezőként, hanem csoportvezetőként jelen lenni. A kölcsönös bizalom, az egymásra figyelés, a közös felfedezéseink, felismeréseink élménye volt a legfontosabb.”

Salat, mint több maszkurás vezető, az előadásokkal egyedi célokat is kitűzött. A Sigmond István novellája alapján 1987-ben bemutatott „*Makk hetes*” című első előadásunkkal az volt az egyik kifejezetten szándékolt célunk, hogy úgy tudjuk befejezni, hogy lehetőleg a közönség a végén ne tapsoljon. Tudom, eléggé furán hangzik, de többnyire sikerült. Ez nem hatásvadászat volt, egyszerűen a történet végkicsengése miatt volt fontos. Erről a többnyire szöveg nélküli előadásról mondta valaki, hogy ha felvennénk videóra, és elküldenénk nyugatabbra, mindenki értené mi történik a '89 előtti Romániában.” Az előadás még abban az évben a legjobb alternatív előadás díját nyerte el a galaci Országos Diákszínjátszó Fesztiválon, és a sajtó is figyelemre méltónak tartotta a bemutatkozást: „Előadásukban alig van szerepe a szónak. Csak annyi hangzik el, ami szükséges a megértéshez. Sőt egyesek szerint annyi sem. De ez csak azt mutatja, hogy ez a fajta színházi nyelv teljesen ismeretlen közönségünk számára. (...) Nyugodtan merem színészeknek nevezni a diákokat, mert megszállottan vállalják, és csinálják végig ezt a tréningeszerű próbafolyamatot és egy ilyen előadást.”¹⁴ 1988-ban a Fodor Sándor *Csipike és Típetupa szerelme* alapján készült

¹² Salat Lehel 1987-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze, 1993-tól osztályvezető tanár, a kolozsvári Babeş–Bolyai Tudományegyetem színművészeti tanszékének egyetemi adjunktusa. 2012-től a Miskolci Nemzeti Színház tagja.

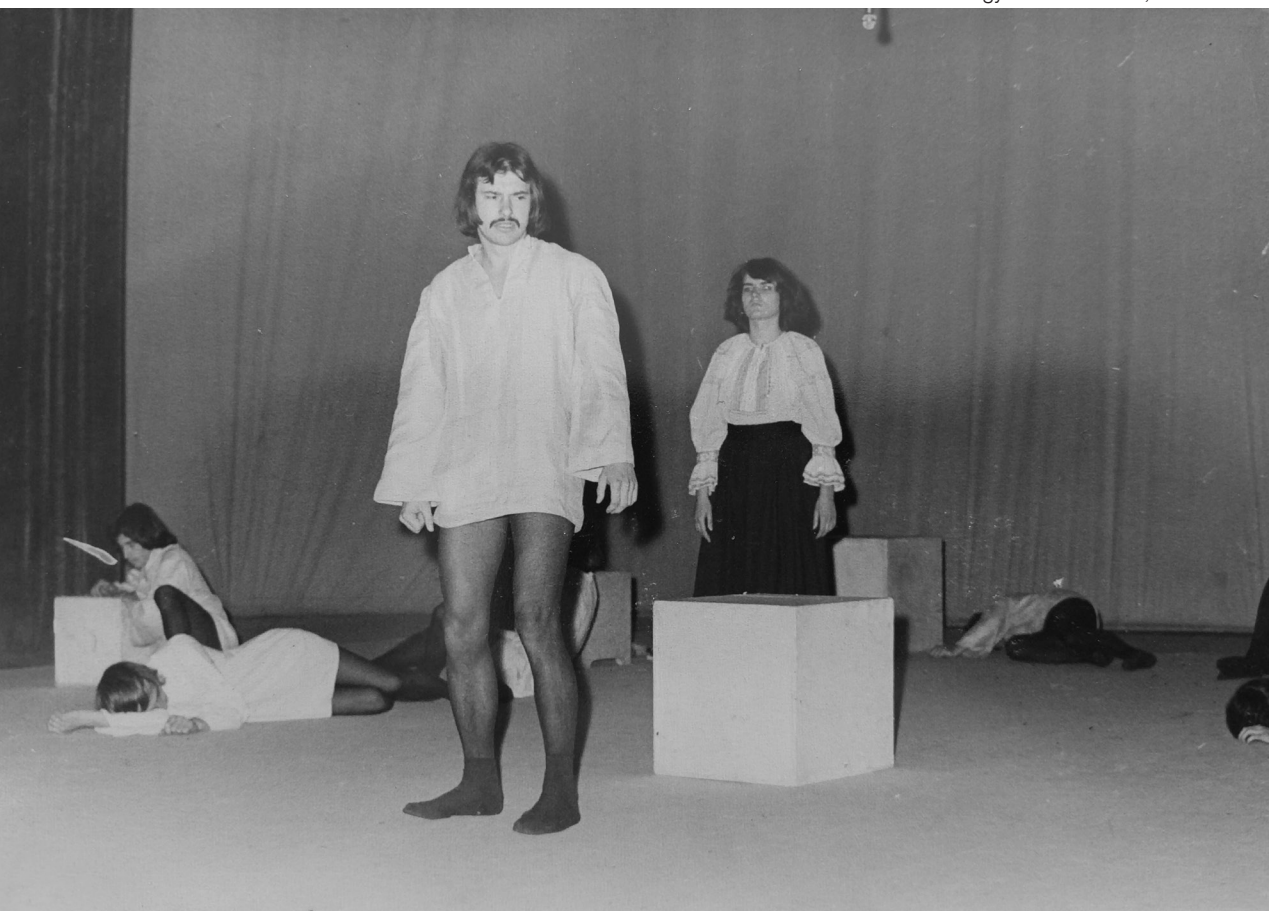
¹³ A műszaki egyetemet végzett lövétei származású András Imre 1981-től '87-ig volt Kolozsváron, 1983-ban ő is elvégezte a népművészeti iskola keretében a rendezői tanfolyamot, és 1987-ben, Nagykárolyba kerülésekor, színjátszó csoportot alakított és vezetett.

¹⁴ Dézsi Iván: Kísérlet és közös játék. *A hét*, 1987. január 15., 2.

Csipikeee! előadás vitte el immár a ploiești-i országos fesztivál nagydíját, amire az egykori vezető így emlékszik: „A *Csipikeee!* című előadásunk többek között a felnőtté válás nem könnyű, olykor kegyetlen pillanatainak a megéléséről, tudomásul vételéről is szólt, amikor az önfeledt gyermeki énünket »lecséréljük« az öntudatos, feladatokat, elvárásokat teljesítő felnőtt énünkre.” Az előadáshoz Ruha István zeneszerző szerzett rockzenét, *A hét* hasábjain pedig a következőket jegyzi meg Mihály István kritikája: „Izgalmas, továbbgondolásra és ismételt újraátélésre serkentő élményt nyújtott tehát ez a rendhagyó (nem gyerekeknek szóló) mesedarab, amelynek nem egy szereplője az amatőr szintet messze túlhaladó színészi teljesítményt nyújtott.”¹⁵ A két fesztiválfődíj nagy elégtétel volt a csoportnak: „Megjegyzem, olyan »ellenfeleink« voltak, mint a bukaresti Podul, mely évtizedekig az alternatív színhátság zászlóvivője volt, vagy a Kovács Levente által ugyancsak évtizedeken keresztül vezetett marosvásárhelyi egyetemi színhátság. (...) Talán a legszebb »kritikát« a galaci fesztivál egyik zsűritagjától, az akkoriban, de talán még ma is közismert Ileana Berlogeától kaptuk, aki a *Makk hetes* előadásunk láttán azt nyilatkozta, hogy ilyen atmoszférával csupán Penciulescunál találkozott. Én meg azon »dühöngtem«, és kisebb »fejmosást« is tartottam, amiért egyik legfontosabb célunkat, mármint hogy a közönség *ne* tudjon a végén tapsolni, sajnos nem sikerült elérni. A galaci közönség szűnni nem akaró álló tapsal jutalmazta a produkciónkat”, mondja Salat.

Az *Allegro barbarossa* c. előadásukban az előadók a többablakos, többajtós hatalmas táncterem közepén felállított hosszú, gyertyákkal díszített asztal körül állva-ülve osztották meg az általuk legjobban szeretett és kiválasztott (akkori) kortárs erdélyi költők verseit. „Mindenki csupán

¹⁵ Mihály István: *Csipike* újra itt. *A hét*, 1988. július 14., 6.



akkor kerülhetett asztalfőre, amikor úgy érezte, elérkezett az ő pillanata, ajándékba tudja adni nekünk a versét” – meséli Salat.

Három. A gyergyószentmiklósi születésű Béres László 1991-ben érkezett Kolozsvárra szociológiát tanulni, és akárcsak korábban Temesváron a Thália Stúdió színjátszó csoportnak, Kolozsváron is egy évig tagja volt a Salat Lehel vezette *Maszkurák*nak. Béres László emlékei szerint Salat Lehel befejezte a *Maszkurák* tevékenységét: „Mind követeltem, hogy működtesse tovább. Mondta, hogy: hát figyelj, akkor vezesd tel! De gyakorlatilag ez azzal járt, hogy mindenki, aki Salat csoportjába járt, szétszéledt.” Ez alól kivételt képezett Kása Ferenc, aki egy ideig Béres László csoportjának is tagja volt. A névrövidülésre Béres ekképpen emlékszik: „Tettem fel hirdetések körbe a diákmentakások környékére, kézzel rájuk írva, hogy Maszkura. Nem szándékosan, hanem inkább tudatlanságból, de én Maszkurára emlékeztem, és onnantól kezdve lett ez a csapat neve: Maszkura. Én így emlékeztem. Nem volt szándékos...” Béres László tehát 1991 ősztől indította újra a csoportot, felvételit rendezett, és vezetésének öt éve alatt öt előadás született, amelyek címei és műfaji sokszínűsége is jelzi, hogy új kifejezőmódokat és tartalmakat kereső, a díjak tükrében pedig egyre inkább professzionálisabb szintet elérő közösség működött a 90-es évek első felében, amely időszakra országos szinten is jellemző volt a felszabadult energiákban tobzódó kulturális pezsgés. Béres a társulatot első körben pszichodráma-gyakorlatokkal, beszédtechnikával, ritmusjátékokkal igyekezett összekovácsolni: „20 évesként vezettem a csoportot, de voltak 27 évesek is, különböző szakokról, és olyan is volt, hogy 20–25-ön is voltunk. Aztán körülbelül egy év leforgása után kialakult egy 10–12 fős mag, s akkor megszületett a gondolat, hogy ne csak próbáljunk, hanem készítsünk valami előadást.”

Elainte Bérest a nézővel való kapcsolattartás foglalkoztatta: „az volt az alapelve, hogy a nézőt nagyon erős ingerekkel kell bombáznai, és úgy döntöttem, hogy a legkönnyebb és legegyszerűbb negatív ingerekkel bombáznai”, mondja. Az 1992-ben bemutatott *Kísérlés* c. happening első sorban a nézők türelmét tette próbára azzal, hogy 30–40 percet váraakoztatták. A türelempróban átesetteket újabb „megpróbáltatások” érték: belökdösték őket egy üres terembe, és különböző szituációkkal környékezték meg, andalító zenére cigarettával kínálták, majd a cigaretta elpukkant a néző szájában, „vagy volt, hogy tüntetéseket szimuláltunk, s akkor elkezdtek kiabálni, hogy éljen Redford, aki felfedezte a természetgyógyák elleni spray-t. A másik oldal pedig azt kiabálta, hogy éljen Wattson, aki felfedezte a nem tudom, mit, és akkor, ahogy rohantak körbe a játszó, húzták-vitték magukkal a nézőket is, és egy adott ponton a két csoport egymással szembekeült. Ez egy kicsit ilyen félpszichológiai akárm: mint amikor nem tudod miért, csak belesodródsz egy tüntetésbe, de az nagyon vehemenssé tesz. S akkor ott üvöltöztek, hogy éljen Redford, éljen Wattson, teljesen mindegy volt, hogy kicsodák ők, s akkor összecsapott egymással a két csapat, egyszer-kétszer, s harmadszorra volt arra gondunk, hogy a játszó háttérbe vonuljanak, és a nézők egymást támadják. Olyan előadásunk is volt, ahol egy párocscsa, akik együtt jöttek be szerelmesen andalogva, mivel bedobáskor már szétrángatódtak, egymással szembeütköztek. Aztán nyilván megállt a történet, és akkor rádöbbenek, hogy nem is tudni miért, de épp egymásnak estek”, mondja Béres. Az előadást több mint tízszer játszották Kolozsváron, és a Concordia Fesztiválra is elvitték, ahol a zsűritagokat sem kímélték.

A '92/93-as évadban bemutatott *Próba* c. mozgásszínházi előadás a *Kísérlés* ellenkezője kívánt lenni, amelyben pozitív érzelmekkel bombázták a nézőket: olyan helyzeteket igyekeztek teremteni, hogy a nézőknek legyen kedvük belépni azokba.

Mindeközben a romániai magyar amatőr mozgalom is fokozatosan megerősödött. Az 1991-ben Sepsiszentgyörgyön megalakult Jádó Társaság alapító tagjai között volt az egykori kolozsvári diákszínjátszó Márkos Ervin unitárius lelkész is, aki közben Fogarasra kerülve az ottani magyar műkedvelő színjátszást is felfuttatta. A Jádó szervezte két évente a Concordia Fesztiválokot, de emellett tanfolyamokat is szerveztek amatőr rendezőknek: Erdélyben Fortyógófürdön

és a magyarországi Zsámbékon. Ezekon a hivatásos magyar és román szakma jeles képviselői tanítottak, és ezek némelyikén Béres László és Csergő Tibor András is részt vett.

A '93–94-es tanévben Béres László a Puck Bábszínház bábszínésze lett,¹⁶ de ez mit sem változtatott maszkurás aktivitásán, hiszen ekkor mutatták be az *Apage* című előadást, amelynek címe az *Apage santanaz!*-ből jött, jelentése: *Távozz, sátán!* Ez a Maszkura egyik legsikeresebb előadása lett. Béres így emlékszik vissza rá: „egy rituális előadás volt, és számomra az volt a kérdés, hogy lehet-e mesterségesen kreálni egy rítust. (...) Tudatosan felhasználtam benne a dél-amerikai bororo indiánok termékenységi rítusát, az új-guineai bennszülöttek halotti táncát, a kongó környéki bennszülöttek siratóénekét, Weöres Sándor-verset általunk ritmizálva, illetve a halálra táncoltatott lány balladisztikus elemeit. A történet egyszerű: van egy közösség, ahol a dolgok elkezdene nem jól működni, és megjelenik a gonosz, az előadásban egy hatalmas disznófejű nagyúr gipszmaszkkal, aki a közösségi táncokat, a termékenységi rítust szétcincálja. Ekkor a közösség – akár a szibériai sámánavatáskor – megteremti, kitermeli a saját vezetőjét, aki magára vállalja a harcot, és a közösség által támogatva gyakorlatilag táncra, párbajra provokálja a gonoszt.” Az *Apage* táncszínházi előadás létrehozása azzal kezdődött, hogy Béres László színjátszó tábort szervezett Gyergyószentmiklóson, amelyre elhívta Somogyi Istvánt, az Arvisura vezetőjét, aki alapos ismerője a sámánkultusznak. A maszkurások a „sámántáborban”¹⁷ kutyabőrrel dobokat készítettek, és megismerkedtek a sámánszertartások mibenlétével. 1995-ben a tordai Zaharia Bársan Rövidszínház-fesztiválon, amely profiknak szóló fesztivál volt, az előadás elnyerte a legjobb előadás és a legjobb rendező díját. Kolozsváron az előadást a város monostori határában is játszották, a homoródi diáktáborban pedig éjjelkor dobosokkal irányított fáklyás menetben vezették a nézőket a dombtetőre, ahol ugyancsak egy nagy közösségi rituálét sikerült összehozniuk. Ezek mellett nem csoda, hogy megnyerték legjobb előadás díját a Concordia Fesztiválon. A következő évben is az övek lett a Concordia-fődíj az Alfred Jarry művből készült *A lánkra vert Übű* című előadásért – ekkorra a Maszkura meghatározó tényezőjévé vált a romániai magyar amatőr színjátszásnak, illetve, a Salat Lehel eléri sikereit óta, továbbra is az maradt. Bereczky Péternek és társulatának egyszerűen más lehetőségeik voltak, másként szolgálták az erdélyi magyar közösséget, mint a rendszerváltást előtt közvetlenül, és az utána kibontakozó csoportok. Bereckyeknek nem jutott annyi országos megmérettetés és díj, de a számos turné során a jó előadásokért a helyi közösségek olyan megerősítést adtak, amelyek felérték a legnagyobb díjakkal is.

Béres László a kollektív alkotástól – amelyben nagymértékben támaszkodott a csoport ötleteire, és az előadásokban maga is játszott –, fokozatosan a teljes körű, kívülálló rendező szerepéig jutott. Az *Apagében* és a *Lánkra vert Übűben* végképp erőskezű rendező lett belőle, mígnem az utolsó előadás rendezésekor, az 1996-ban bemutatott *Báránfelhő bodorító* előadásban már túl sokat várt el a csoporttól, és konfliktus alakult ki „a hogyan tovább” kapcsán: „Egy adott pillanatban felmerült, hogy egyfajta alternatív színházi csoportként indulunk el és működünk, és megpróbálunk ebből megélni. Nekem ez volt a vágyam. Még volt két-három ember, aki ebben gondolkodott, de értelemszerűen a társulat nagy része nem ebben. Tény és való, hogy ezt zokon is vettem, és lemondtam a csapat vezetéséről, ugyanakkor felvételiztem a rendezőire, és Bukarestbe mentem. (...) Én távoztam, ők tovább maradtak, és megszavazták Csergőt. Ez '97 késő tavaszán volt”, mondja Béres.

A maszkurás élet nem csak szakmailag volt különleges: párkapcsolatok, házasságok, életre szóló barátságok és konfliktusok is szövődtek benne. Béres László szakított az ugyancsak

¹⁶ Béres László 2002-től hivatásos rendező, negyvennél több előadás színpadra állítása kötődik nevéhez.

¹⁷ A csoportvezető a korábbi évben is rendezett tábort, akkor Dan Hândoreanu szebeni pantomimművészt hívta meg és „pantomimtáboruk” volt.

maszkrús barátnőjével: „Viharos történet volt, s a társaság odatett, hogy beszéljük meg, mert hogy ez nem okés: ez a feszültség rányomja a bélyegét a csapatmunkára. Álltam elébe, és Zsú is. Ilyenek is voltak. Erős közösség voltunk.” A személyes viszonyok dinamikája a csapatban oda-vissza működött, meséli tovább Béres László: „egyfajta guru és lelki személtáda is voltam, egyes szakításokat nekem meséltek el. Közösségként voltak olyan helyzeteink, hogy elmentünk Bereczky Öcsiék Torda melletti tanyájára, és három éjjel ott voltunk némasági fogadalommal. Kommunikáltunk, de nem verbálisan.” Csergő Tibor András hasonlókról tanúskodik: „A Maszku- ra tíz évemet, benne a magánéletemet is befolyásolta, hisz a családi kapcsolataimban is benne van. Az első feleségemet ott ismertem meg, ott jöttünk össze. Mai napig tartok kapcsolatot barátokkal, ismerősökkel, akik onnan származnak. Béres Lacival is, aki ugyancsak visszaköltözött Gyergyóba, vele is jó viszonyban, kapcsolatban vagyunk annak ellenére, hogy '96-ban össze- vesztünk. De ez nem a kettőnk közötti, négy szemközti összeveszés volt, hanem ő és a csoport között volt ez a feszültség.”

Négy. A vezetőcsere tehát 1996–97-ben zökkenősen valósult meg. „Tűlfeszítettük a húrt. Majdnem azt hittük, hogy hivatásosak vagyunk. Béres László hivatásosnak akart minket nevelni, s azért mégiscsak mindenkinek volt egy egyeteme, egy magánélete, adott ponton már stresszes, megterhelő volt a Maszkurába járni. (...) Azt, hogy én lettem a vezető, a kényszerhelyzet szülte, mert addig is egy igavonó voltam a Maszkurában... Adott ponton rám szakadt minden: játszani, összetartani a csapatot”, emlékszik vissza Csergő Tibor András¹⁸. Csergő '93 őszétől kezdte színészként a Béres László vezette csoportban, ő volt többek között Übü papa a nagy sikerű *Lánkra vert Übüben*. 1997-ben végezte a történelem szakot, és 2003-ig az Apáczai Csere János Líceum történelemtanára volt, eközben 1999-től 2002-ig teatrológia szakon tanult, és (az ő emlékei szerint) 1996-tól kezdődően¹⁹ 2002-ig vezette a Maszkurát.

Csergő is minőségi idővel akarta egybetartani a minden évben részben cserélődő közössé- get, arra törekedett, hogy a maszkrúzás az újoncoknak legyen megalapozó, de a régieknek is legyen mindig valami érdekes és újszerű, ne váljon nekik se unalmassá a közös munka. Ő is, akár elődei, a beszédtechnikától a színpadi improvizáción át folyamatosan edzésben tartotta a társulatot.

Az új vezető jobb keze volt K. Kovács István²⁰, aki az előadásoknak dramaturgja és rendezője, illetve rendezőtársa volt, amúgy meg „általában közös rendezések voltak. A színpadi beállítások nagyjából tőlem eredtek, de általában közös munka volt”, emlékszik vissza Csergő. „Profizmusra törekedtem. Csergő Tibi volt az, aki összefogta és lelkesítette a csapatot. Ő vezette a színhéstréningeket is. Az én feladatom pedig az volt, hogy olyan darabokat találjak vagy írjak, dramatizáljak, amelyek felébresztik a társulati tagok érdeklődését, és ugyanakkor megfelelnek művészi szempontból a színházi követelményeknek”, meséli a csoport működéséről K. Kovács István.

Az első előadásuk az 1997 áprilisában bemutatott *Eleusziszi szent dráma* volt, Edouard Schuré misztériumdrámáját K. Kovács István fordította le franciáról, és közösen rendezték. Az 1998 májusában bemutatott *A tréfa* című előadást K. Kovács István rendezésében és kezdetben Csergő Tibor András főszereplésével láthatta több helyen a közönség. A műsorfüzet szövege szerint „*A tréfa* a bibliai Káin és Ábel történetére építkezik (...) a főhóst a belső és külső konfliktusok eljutattják oda, hogy viszonyulása nemcsak a környezetéhez, hanem életéhez, a halálhoz és a hitéhez is megváltozik.”

¹⁸ Csergő Tibor András jelenleg Gyergyószentmiklós polgármestere, előtte a Gyergyószentmiklósi Múzeum igazgatója volt.

¹⁹ Béres László 1997-re tavaszára datálja a visszavonulását, és mi egyik álláspontot sem vitatjuk.

²⁰ K. Kovács István 1999-től a kolozsvári Puck Bábszínház dramaturgja és irodalmi titkára, 2002 és 2005 kö- zött a magyar tagozat vezetője. Jelenleg az Excalibur Bábteátrum magánbábszínház vezetője és színésze.

1999 márciusában Georg Büchner *Woyzeck* került bemutatásra, ugyanazon év júniusában pedig az *Eleusiszi szent dráma* felújított, átdolgozott változatát mutatták be *Eleusiszi Misztériumok* címmel, szinte teljesen új szereplőgárdával.

A *Woyzeck* egy díjat, ám A *tréfa* két országos fesztivál öt díját, az *Eleusiszi misztériumok* pedig hat díjat nyert az országos fesztiválokon. A két utóbbi az 1999-es és 2001-es Concordia Fesztiválok elsőprően legjobbnak értékelt produkciói voltak.

2000 márciusában a K. Kovács István írta *Alliterációs abszurd attrakció c.* performanszot mutatták be, az év áprilisában pedig a *Bűn és rettegés* című pantomimmel rukkolt elő a társulat.

Ez a csapat juttatta el legmesszebb a kolozsvári Maszkura hírét azzal, hogy 1997-ben elvittek Franciaországba az *Eleusiszi szent drámát*. A turnéra így emlékszik K. Kovács István: „Sem azelőtt, sem azután nem nyílt lehetősége a Maszkurának hasonló méretű és fontosságú külföldi turnéra. Strasbourgban, Brouxville-ben és Barrban tartottunk előadásokat, de a strasbourgi székesegyház előtt egy szabadtéri előadást is lebonyolítottunk. A barri előadást a szerzőről, Edouard Schuréről elnevezett iskola dísztermében tartottuk, és a díszvendégek között ott ültek a szerző leszármazottai is. Ennek a Maszkura történetében mérföldkőnek számító turnének a létrejötte kizárólag két embernek volt köszönhető: dr. Bréda Ferencnek és Csergő Tibornak.”

A szervezők munkáján túl kétségkívül a szerencse is közrejátszott a turné létrejöttében, és a csapatnak is oda kellett tennie magát: „Meghívták a Studház román színi körét Franciaországba az ott élő, disszidens románok, de a román színi körnek nem volt kész előadása. Így hát minket, magyarokat küldött a Studház vezetője, valami rokonszenves nő²¹, Strassburgba. Emlékszem, hogy bemagoltuk franciául az egész szöveget úgy, hogy semmit nem értettünk belőle”, emlékszik vissza az előadásban játszó Zsigmond Andrea, jelenleg színházi szakíró és a kolozsvári BBTE Magyar Színházi Intézetének oktatója.

Csergő Tibor András is – akárcsak Béres László, főként csoportvezetői tevékenysége utolsó szakaszában – némiképp keményebb, nagy elvárásokkal rendelkező vezető volt. Székely Blan-

²¹ Valószínűleg Mariana Topan. Lásd később.



ka újságíró, riporter így emlékszik azokra az időkre: „Nem volt annyi önbizalmam, hogy színire menjek, de a Maszkura felerősítette bennem a már meglévő színházszeretetet.” Székely jónak tartotta a csapatot, és úgy érezte, minden előadás felfokozott hangulatú volt. Ugyanakkor megjegyzi, hogy a csoportvezető sokat „szívatta”. Utólag „Csergőnek meg is mondtam: »Figyelj, kikészítettél.« Ő pedig azt válaszolta: »Mert akkor is szerettelek.« Odáig juttatott Csergő, hogy felvételiztem a színire, pedig korábban sosem voltak színészi ambícióim. Dacból felvételiztem a színire.” Székely Blanka Salat Lehel két különböző évfolyamán végezte el a kolozsvári színművészeti főiskolát, és mindmáig kamatoztatja tévériporter munkájában a Maszkurában és a főiskolán tanultakat. A maszkurázás tehát gyakran előszobája volt a későbbi szakmai karriereknek²², nem mellékesen elősegítette a beilleszkedést a diákéletbe, amint az Zsigmond Andrea emlékeiből kitűnik: „Könnyebb volt így otthonra lelnünk Kolozsváron a messziről odaszakadt, félős egyetemistáknak. Kiegészítette a sivárabb egyetemi órákat. Játékosságot, új élményeket jelentett, a szellemi, padban ülős foglalkozásokat testibb, interaktívabb, közösségibb, kevésbé hierarchikus játékokkal egészítette ki. Jó társaságot, barátságokat, eltitkolt vagy kinyilvánított (esetleg csak később bevallott) szerelmeket jelentett.”

Soó Évát a felnőtté válásban, önbizalomszerzésben erősítette a Maszkura azzal, hogy még középiskolás korában befogadták: „Számomra mindenképp ez volt a legjelentősebb pillanat, nemcsak mert úgy éreztem, hogy duplán kell bizonyítanom, hanem mert pusztán a jelenlétemmel is feszegettem a saját és a csoport határait. Néhányan »atyáskodtak« is fölöttem, de azt hiszem, ezt inkább kedvességként éltem meg, nem éreztem lekezelőnek. Erre az időszakra mérhetetlen hálával gondolok vissza.”

Nem tudni, hogy dr. Bréda Ferenc – többek között a kolozsvári BTE teatrológia szakának tanára, az ifjú irodalmárok és költők meg színházi pályakezdők emblemikus mentora – mikor kezdte támogatni a Maszkurát is, de Csergő Tibor András és Török Erika idejében mindenképp. Segített a darabválasztásban, néha a felvételiztető zsűri tiszteletbeli elnöke volt, és ő olvasta fel magnóra az *Eleuszi szent dráma* szövegét franciául, hogy a turnéra készülő hallás után megtanulhassák. „Az volt Bréda álma, hogy levisz minket a pincébe. Szerette volna, ha a Maszkura pincészínházként működne, és el is indította a folyamatot. Bartha Ernő²³ vonta be ebbe. A Maszkura megkapta volna a Music Pub hátsó részét állandó használatra. Ernő elő is készítette nekünk a helyet, de az akkori csapat ebben nem volt partner, és jómagam már nem találtam erőt magamban a helyzet rendezésére”, meséli a kialakult helyzetről Török Erika, a Maszkura későbbi vezetője.

A Maszkurát ezekben az időkben meghívott zenészek (Kötő Áron, Pitigoi Flavius, Fegyveresi István, Majó Zoltán, Szabó Mária) és profi színházi szakemberek (Miklusicsák Aliz, Fogarasi Alpár) színésztették, vagy éppen beugró szerepben megmentették az előadást, Burka István és Gergely István képzőművészek pedig maszkokat készítettek az *Eleuszi-előadásokhoz*.

Öt. Csergő Tibor András Török Erikának adta át a vezetést, mert ő mutatott érdeklődést a folytatásra. 2002-ben Erika is toborzással, felvételi szervezésével kezdte a vezetői munkáját, mivel a korábbi csapattagok nagyrészt szétszéledtek.

Török idejében négy produkció született: az első előadáshoz, a *Mon-Dué-hez*²⁴ (2003) a felvételizők szövegei adták az alapot. A próbák a Studház termén kívül Török gigantikus szobájában

²² Bérés László is a Maszkurában próbálta ki először a rendezői képességeit, de magánemberként is gazdagodott: „Elsősorban a közösségi érzést jelentette, de később rádöbbentett, hogy imádom ezt csinálni, és ezzel szeretnék foglalkozni. A feltétlen szabadságot, a kísérletező kedvet, az alkotói szabadságot, az összetartozást. Meghatározó volt. Azokból az élményekből mind a mai napig időnként táplálkozom.”

²³ Bartha Ernő szobrász, képzőművész, a magyarfenesi Arkhai szoborpark vezetője.

²⁴ „A Mon-Dué egy általam alkotott szó volt: monde (világ); mon monde (az én világom); a dué pedig a duett – megnyitjuk a saját világunkat a másíknak. A „mon Dieu” (Istenem!) kifejezéssel is egybehangzik.” – fejt ki Török Erika.

is zajlottak, amit többedmagával bérelt Kolozsvár főterén. „Végül az első előadást is itt tartottuk. Így elmondhatom, hogy mi voltunk az elsők Kolozsváron, akik nyilvános előadásként hirdettek meg egy szobaszínházat. (...) Ez az első, általam vezetett előadás sikeres volt, és híre is ment a csapatnak, amely egy jó ideje már nem szerepelt a nyilvánosság előtt. Az előadás körülhatárolásában akkoriban a korábbi filozófiatanárom volt segítségemre: Gregus Zoltán, az előadást pedig az egész csapat hozta létre”, meséli Török Erika. Ennek az előadásnak a második bemutatására a Diákművelődési Házban került sor, és elég botrányosan kezdődött, mivel Gregus Zoltán társrendező, az előadás egyik főszereplője és a zenészek két órával az előadás előtt előzetes értesítés nélkül kiléptek. „A csapatnak döntenie kellett, hogy így is megtartjuk az előadást, vagy sem. Az, hogy akkor az előadást azzal a létszámmal és azzal a zenei aláfestéssel meg tudtuk tartani, csodával volt határos. Egy olyan csapat született meg akkor, akik a későbbiekben is megállták a helyüket a színház világában.”

A második előadást, a *Kávéház a hirtelen halálhoz* 2003 áprilisában mutatták be. „Én találtam ki a címét... Jelenetkollázs volt, már nem is emlékszem, mi minden ment ott végbe, csak bepillannak egyes jelenetek. Halálnemeket árultunk öngyilkosságra vágyóknak”, meséli Keresztesi Péter, akkori csoporttag, jelenleg többek között a kolozsvári színház egyik fordítója.

A harmadik előadást, a Matei Vişniec drámájából készült *A fegyverkereskedő és az öngyilkos*²⁵ ugyancsak 2003-ban bemutatták be.

Török Erika távozása előtt felkérte K. Kovács Istvánt, hogy rendezze meg Szophoklész *Oedipus királyát*. A bemutatóra 2004 májusában került sor, címszerepben Demeter Ferenc m. v. bábszínésszel. A mozgást Lászlóffy Székely Melinda jegyezte, a zenét Kötő Áron szerezte.

Török Erika nem kedvelte a klasszikus drámákat, színpadra állításukat is kerülte, mert „azokban mindig vannak főszereplők és mellékszereplők, illetve a főbb szerepek általában férfiszerepek.” Előadásában arra törekedett, hogy mindenki arányosan kapjon játéklehetőséget, és az előadás ténylegesen csapatmunka legyen, mindenki saját meglátása és alkata, illetve adottságai szerint alakíthasson az előadáson. „A rejtett célom pedig az volt, hogy a nézőknek való kitettség

²⁵ A 2003-ban XIII. Moson Megye Színjátszó Találkózón elnyerte a legjobb díszlet díját.



segítse a csapat tagjait abban, hogy a későbbi céljait elérjék. Azt hiszem, hogy ezt a célatmat elértem. A csapatom négy tagját is felvették színire.²⁶ Azt hiszem, hogy ahhoz, hogy ez sikerüljön, a személyes kvalitásainkon túl segítettek őket a maszcurás tapasztalataik is.”

Török Erika szemléletesen fejt ki a színjátszás elragadó „filingjét”, de lehet, ugyanannak a bevonódásnak más színeit ecseteli, mint amiről Béres László is mesélt a sztrájkot kreáló előadás kapcsán: „A színész és a játéka számomra akkor egyet jelentett az örülettel, azzal az örülettel, amely láthatatlanul körbeölel, és nem enged el. Ez a sajátos örület úgy von be a saját világába, hogy észre sem veszed, mert látszólag semleges terepen vagytok, de a színész csak látszólag van ugyanott, ahol te. Ő egy másik világban van, és abban úgy van benne, hogy egyszercsak arra eszmélsz, hogy te is ott vagy vele. Nem erőszakos bevonódás ez, hanem együttműködés, amely csak egy jó könyv és annak olvasója között történhet meg.”

A csoportvezetői munkát Telegdy Lóránt²⁷ maszcurás csapattárs segítette, hiszen Töröknek olykor a munkahelyi ideje ütközött a maszcurás próbákéval.

Nemcsak Török Erikának, de a korábbi vezetőknek is munkahelyük volt, hiszen '90 után mindenki önkéntes alapon vezette a Maszcurát, de '90 előtt is csak jelképesen fizethettek a vezetőnek: „Szerződésemm biztosan nem volt, mellékkereseti állásnak semmiképp nem mondanám... Talán valami jelképes összeget lehet, hogy kaptam időnként. A jegyeket a diákház árulta, és teljes mértékben az övék volt a bevétel”, mondja Salat Lehel. A diákház amúgy csak a termet adta, és „ha kellett, a busz is előkerült, hogy eljussunk egy-egy fesztiválra, de azért olyan nagy költségeket nem számoltak el nekünk, nagy pénzügyi támogatást nem élveztünk ezen kívül. A pénzügyi problémákat is teljesen magánzsebből, magánúton oldottuk meg”, mondja Csörgő Tibor András a működés anyagi hátteréről.

Béres Lászlóké pályáztak, adományokat gyűjtöttek, és ezt a technikába, utazásba, képzésekbe fektették: „Volt egy Susli nevű titkos támogatónk, aki egyszer csak ránk írt, hogy annyira tetszenek az előadásaink, hogy támogatna minket minden hónapban egy elég tekintélyes összeggel, csak az a kérése, hogy ne érdeklődjünk utána, őrizzük meg az inkognitót. S akkor leveleztünk, mert be kellett számolni. Mi folyamatosan írtuk a beszámolókat, és kaptuk a pénzeket. Olyan is volt, hogy elmaradt a támogatás, aztán pár hónap múlva jelentkezett, hogy sajnos anyagi gondjai voltak, de most folytatja”, meséli Béres.

A diákháznak amúgy volt egy lelkes, a magyarokkal foglalkozó személye, aki mind a hét maszcurás csoport segítője volt: „Mariana Topan felelt értünk, és tartotta a hátát. Ezt szó szerint kell érteni, ugyanis 1989 előtt nem volt könnyű elfogadtatni és megértetni az akkori illetékesekkel az előadásaink szellemi üzenetét. Ha jól belegondolok, rövid ténykedésem alatt talán három igazgatóváltás is volt”, emlékszik Salat. A Bereczky Péterék társulatát Topán néni még hetente egyszer zsíros kenyérral és teával látta el, de minden maszcurás csoport vezetője szeretettel emlékszik személyére.

Visszatérve a 2000-es évekre: Soó Éva és Török Erika főszervezésével 2003 október 25–26-án szerveződött meg a 15 éves *taps* maszcurás össztalálkozó. „Soó Éva pályázott (Kötő József és Salat Lehel adott ajánlást), és megnyert némi pénzt a 15 éves *taps* elnevezésű maszcurás össztalálkozó megszervezésére. Elég nagyszabású rendezvény lett”, mondja Török. A rendezvénynek árnyoldala is volt, mert míg a 15 éves *taps* találkozóon ugyan megjelentek a legelső csoport tagjai, az újságfelhívások viszont nem jutottak el Béres Lászlóhoz és csapatához, akik emiatt nehezteltek a szervezőkre.²⁸

²⁶ Albu Istvánt, Benedek Botondot, Keresztesi Pétert és Nagy Esztert.

²⁷ Telegdy Lóránt jelenleg Magyarországon él, logopédus.

²⁸ Török Erika visszaemlékezése szerint: „Sikerült Béres Lacit felháborítanunk, mert nem hívtuk meg a rendezvényre. Emiatt elég csúnya leveleket kaptunk tőle, és a fesztivál hangulatára is rátette a bélyegét az eset. A baj az volt, hogy senkit nem hívtunk meg. Éva újságíróként népszerűsítette az eseményt, így vártuk

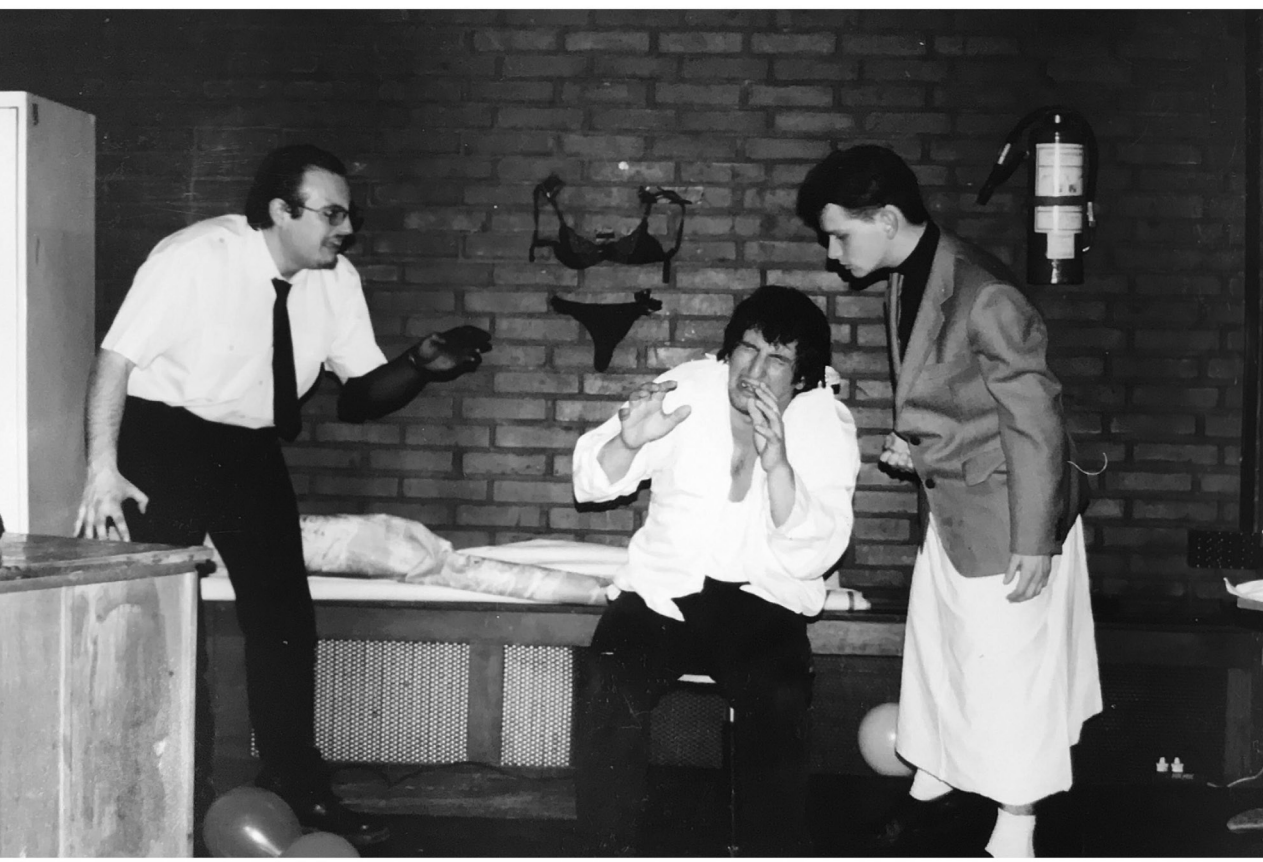
Hat. Az utolsó előtti Maszkura vezetője Szilágyi-Palkó Csaba²⁹ volt, akit Török Erika kért fel a csoport továbbvitelére 2004-ben történő kitelepedése előtt. Szilágyi-Palkó Csaba nem ismerte a Maszkura múltját, a kolozsvári színművészeti főiskola improvizációtanáraként vállalta el a felkérést, és így emlékszik a maszkurás hangulatra: „Menet közben megjött az élvezet bizonyos szempontból, mert voltak olyan esték, amikor jobb érzéssel jöttem el, mint az órákról, az egyetemről. Több energiát láttam az emberekben, több vágyat, hogy csináljanak valamit.” 2005 áprilisában az ő rendezésében mutatták be Eörsi István *A műtét* című egyfelvonásos vígjátékát. A vezetése alatti utolsó aktivitás 2005 nyarán volt, amikor az előadással vendégszerepeltek a marosvásárhelyi Felsősziget Fesztiválon.

Hét. Az első hat színjátszó csoport vezetője és tagjai nagy valószínűséggel nem is tudják, hogy 2005 őszén nem halt meg teljesen a Maszkura, hiszen egy dramaturg szakos maszkurás gondoskodott az utánpótlásról, felkérve Vargyas Mártát, ugyancsak dramaturgia szakos hallgatót, hogy vezesse tovább a csoportot. Ez a felkérés valamikor 2006-ban történhetett, mert 2007 januárjában összeállt egy teljesen új Maszkura-csoport: „Vajna Noémi keresett meg azzal, hogy ha volna kedvem újraindítani a Maszkurát, akkor ő segítene és támogatna engem ebben, mert szeretné, ha Sz. P. után nem szakadna meg a folyamat. Megtisztelőnek tartottam, hogy rám gondolt, és mivel a nulláról indultunk, ezért a más-más szakon lévő lakótársaimmal teleplakátoltunk minden magyar kocsmát és több épületét az egyetemnek”, emlékszik Vargyas.

Az újratoborzott csapattal Vargyas Osztrovszkij *Viharát* rendezte meg, amit 2007 nyarán mutattak be. Vargyas esetében sem csak a produkció volt a lényeg: „Tréningeztünk és csapatépí-

a régiek jelentkezését a fesztiválra. Senki nem rendelkezett meghívóval. Hogy jó volt-e ez így, vagy sem? Nem tudom. Béres Lacinak biztosan nem, mert a csapatából senki nem akart eljönni.”

²⁹ Szilágyi-Palkó Csaba 2004-ig a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze volt, jelenleg a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház- és Televízió Kar Magyar Színházi Intézetének igazgatója.



tettünk, együtt kocs máztunk, mert volt, aki kifejezetten új barátokat keresett közöttünk, vagy csak tartozni szeretett volna valahova. Sok mindenről beszélgettünk, nem korlátoztuk magunkat a színház, színjátszás témakörére. Szerettem, hogy sokszínűek voltunk, de utólag úgy érzem, ami az előadást illeti, jobban kellett volna gazdálkodnom ezzel a sokszínűséggel. Tehát, több sokszínűség, és kevesebb Márta. Ehhez viszont még túl tapasztalatlan, és túl fiatal voltam, tele önmegvalósítási szándékkal. Szerencsére, nem az előadás létrehozása volt az elsődleges...” – vallja Vargyas, aki azért hagyta abba a Maszkura vezetését, mert 2007 őszétől a marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendezői szakán folytatta tanulmányait.³⁰ Visky Ábel filmrendező, akkori csoporttag így emlékszik az előadásbéli szerepére: „Megvan, ahogy a megcsalt férj drámai szerepében a közönségnek háttal állva próbálok masszívan ásítani, hogy egy könnycseppet kifacsarjak magamból.” A *Vihart* egyszer-kétszer játszották, és még néhányszor találkoztak, de 2007-ben megszűnt a Maszkura.

Kétségtelen, hogy a hét csoport előadásai nem ütötték mindig a profi nívót, nem zúdult mindenkor díjeső, de ez mit sem csorbít a Maszkura-létmód egészén, amely kifogástalanul megvalósította, amire hivatott volt. Salat Lehel szerint „a játék maga volt a lényeg. Önismereti, önkifejező, személyiségfejlesztő gyakorlatok, bizalom, kölcsönös megismerés és tisztelet, az önfeledt játék misztériuma, csodája.”

2018 októberében néhányan a különböző Maszkura-csoportokból a Maszkura 30. szülinapi találkozója³¹ apropóján gyűltek össze. Az ott megjelenteknek – és még sokaknak – nagy öröm volna, ha egy szép napon a kolozsvári Diákház Maszkura-csoportja 2007 óta tartó Csipkerózsika-álmából felébredne.

³⁰ Vargyas Márta rendezései: Parti Nagy Lajos: *A sárkány* (Csiki Játékszín, 2010); Bertolt Brecht: *Kurázi mama és gyermekei* (Szatmárnémeti Északi Színház, Harag György Társulat, 2012); *Homemade* (Kolozsvári Állami Magyar Színház, 2016).

³¹ A találkozó Marosi Csilla szervezésében történt, amelyen 15–20 személy gyűlt össze a kolozsvári Bulgakov étteremben.

Simó Emese

HÁROMSZÁZHATVAN FOK

A Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karának doktori iskolájában már második éve folytatott doktori kutatásom témája *A pszichodráma és színészet kölcsönhatásai, avagy újfajta megközelítések a kortárs színházzalhoz*. Míg kutatásom első évében az elméleten és a témám leszűkítésén volt a hangsúly, a második évben tudatosan a gyakorlati tudásra fókuszáltam. Mindennek következtében sikerült befejeznem egy 150 órás pszichodráma önismereti képzést a budapesti Magyar Pszichodráma Egyesületnél, ennek folytatásaként elkezdtem a pszichodráma vezetői képzés következő szakaszát, a pszichodráma-asszisztensi képzést, melyet a romániai Societatea de Psihograma J. L. Moreno nevű egyesületnél dr. Bakk-Miklósi Kinga és dr. Albert-Lőrincz Enikő pszichoterapeuták vezetésével folytatok. Színházi szempontból kutatásom gyakorlati oldalát Tomi Janežič színházi rendező egyik színházi munkájának követése, a Vilnius Városi Kis Színházban való hospitálásom jelentette. A Lithuanian Academy of Music and Theatre közreműködésének köszönhetően részesülhettem egy Erasmus+ kutatási ösztöndíjban, melynek során végigkövethettem az említett alkotókkal való, közel öt hónapos (a járványügyi helyzet miatti megszakításokkal és időpont-eltolódásokkal inkább másfél éves), intenzív színházi próbafolyamatot. A közös munka A. P. Csehov *Ványa bácsi* című darabjának feldolgozásáról szólt, melynek bemutatója 2021. június 16-ára volt kitűzve. A próbafolyamat alatt részese voltam a rendező kreatív stábjának is, így a próbán kívüli szakmai beszélgetéseken szintén részt vettem. Feltett célom volt próbanaplót vezetni. Hosszú távú tervem a *Hová bújnak a pillangók, amikor esik?* c. próbanaplóm részletes feldolgozása és megjelentetése¹.

„Let’s stop doing theatre!” – mondta Tomi Janežič, szlovén színházi rendező, az A. P. Csehov: Ványa bácsi próbafolyamata alatt, a Vilnusi Kis Színház (Valstybinis Vilniaus Mažasis Teatras) színészeinek. Akkor még pontosan nem tudtam, hogy mit is kell ez alatt érteni, de annyira hangosan szólt bennem a mondat, hogy azonnal feljegyeztem a próbanaplómba nagy, nyomtatott betűkkel és sok felkiáltójellel.

Beugrik az önellentmondás: hogy lehet színházban nem színházat csinálni?

Tudjuk, hogy a színész úgy tesz „mintha” sírna, „mintha” vodkát inna, vagy szerelmes vagy gyilkos volna a színpadon. Azt is tudjuk, vagy inkább elfogadjuk, hogy nem a színész sír, vagy részegedik meg a vodkától, vall szerelmet, vagy lő le valakit a színpadon, hanem a szereplő, akit megszemélyesít, akit eljátszik. A színész ily módon olyan, mint egy hangszer és zenész együtt-

¹ A napló bizonyos részleteit litván nyelven publikálta a vilnusi *Teatro žurnalas* nevű színházi folyóirat (Emese Simó: Repeticijų laiškai. Tomi Janežičius repetuoja „Dėdė Vania” – Teatro žurnalas, Nr.21/2021).

véve, a létrejött zenemű pedig a szerep, amit megformáz. Ezt szoktuk meg színházba járókként, és erős részünkről az elvárás, hogy a színész minél hitelesebben tudja eljátszani a szerepet. De tudunk-e azzal a feltevéssel lépést tartani, miszerint bizonyos berögződött színházi konvenciókat el kell felejtenünk, újfajta megközelítéseket kell hozzáadnunk eddigi szakmai tudásunkhoz, és egy új fejezettel, másfajta színészi megközelítéssel kell hozzájáruljunk ahhoz, hogy a színház ne csak tőlünk függetlenül, hanem velünk együtt újulhasson meg? Hiszen nemcsak egy színházi esztétika, stílusirányzat vagy rendezői koncepció tud elavulttá válni, hanem maga a színjátszás is. Egy klasszikus mű, kiváltképp egy Csehov-darab 21. századi színpadi feldolgozásánál akarva akaratlanul belebotlunk ebbe a problematikába.

Ma már másképpen közelítünk egy klasszikus szöveg értelmezéséhez, mint egy évszázaddal ezelőtt, vagy akár néhány éve. Az azonban kulcsfontosságú, hogy nem a formai vagy tartalmi szempont teremti meg a darab aktualitását, hanem az előadó-művészeti szempont is. Nem burkolhatunk egy klasszikust kortárs köntösbe, hogyha a színészi előadásmódot nem adaptáljuk. Engem színészként az a kérdés foglalkoztat, hogyan lehet leleplezni azokat a színházi konvenciókat, amelyek mára már teljesen elfogadottá váltak, viszont nem tudnak újat nyújtani.

A színházi konvenciók, mint a negyedik fal, a sötét nézőtér, a nézők jelenlétének ignorálása, az, hogy nem én vagyok a színpadon, hanem a szerep – ezek mind kulturális megszokássá váltak, amelyet legtöbb esetben meg sem kérdőjeleznek a színházi alkotók. Az erős formai, technikára épülő előadás merevsége (amely veszélyezteti a színészi spontaneitást), a színjátszásbeli megszokások, mint az introvertált játék a színpadon, vagy az elidegenítés (ahol nézőként azt érezzük, hogy a színészek üres tekintettel elbeszélgetnek a fejünk felett), az artikulált beszéd, a „mindig fényben állás” vagy a „nem fordítunk hátat a nézőknek” szabálya – ezekkel mind egy megszokásnak akarunk eleget tenni. Ha hasonló alapokra építünk egy előadást, akkor színészként nem a jelenben vagyunk, nem életszerű, amit csinálunk, hiszen gondolataink nagy része ezekkel van lefoglalva. A mi kultúránkban a néző ezt elfogadja, és sokszor már nem is az előadás témája vagy tartalma érdekli, nem a katarzist keresi, hanem a híres színész alakítására vagy a neves rendező munkájára kíváncsi.

A kulisszák mögötti munka, egy próbafolyamat is tud megszokott konvenciók szerint működni. Az egyik a rendező és színész közti szakmai viszonyban érhető tetten legerőteljesebben, ahol a rendező szava szent, a színész pedig csupán végrehajtó, és nem egyenlő alkotói partnerként vesz részt egy próbafolyamatban. A másik az a feltevés, miszerint minél több lelki terhet él át egy színész, annál több matéria gyűlik a tarsolyába, hogy legyen bőven, amiből dolgozzon majd a színpadon – ez olyan lelki problémákat okozhat egy színésznek, mint a kiégés, görcs vagy szakmai bizonytalanság. Számomra ez nem működik, én ennek épp az ellenkezőjében hiszek: minél kiegyensúlyozottabb egy színész, annál nyitottabb és annál könnyebben tud elsajátítani szélsőségesebb állapotot is, gördülékenyebben tud azonosulni egy szereppel, és az előadás végére nem lesz egy furcsa művészi skizofrénia áldozata.

Ezek a kérdéskörök dolgoznak bennem már évek óta, amikor a világjárvány kellős közepén Tomi Janežičcsel és a Vilnusi Kis Színház színészeivel egy öt hónapos, intenzív színházi próbafolyamatba csöppenek. Itt nem csupán a saját magam kérdéskörei, hanem az egész világ háromszázhatvan fokot pördül körülöttem, hiszen részese lehetek egy olyan folyamatnak, ahol lépésről lépésre demisztifikáljuk a fent említett színházi berögződéseket. Ez a felismerés döbbenetesen felszabadítóan hat. Az egyik legszembetűnőbb és talán legfontosabb aspektus, amit eddigi személyes színházi tapasztalataim során legtöbbször egyáltalán vagy csupán nyomokban tartalmazva tapasztaltam, az az emberi nyitottság, mind a rendező, mind pedig a színészek részéről. Tomi Janežič nem rendezői státuszban van jelen egy próbafolyamat alatt, hanem a színészekkel együtt játszó partnerként és kíváncsi nézőként egyaránt. Szakmai háttértudása, mint színházi szakember, mint pedig a pszichodráma, pszichoterápia terén, nem kérdéses. Ennek köszönhetően teljes biztonságot, kölcsönös emberi és szakmai bizalmat tud teremteni maga körül.

2020. szeptember 8.

Első napom a színházban. Valstybinis Vilniaus Mažasis Teatras. Vitalija, a projekt koordinátora fogad. A próbaterem, mint egy nappali: ablakok, természetes fény, parketta, zongora, világos falak. Tomi, a rendező bemutat a csapatnak. Zavarban vagyok: életemben nem hallottam ilyen különleges keresztnveket, hogy fogom megjegyezni? Mindenki mosolyog, és fenntartás nélkül befogad. Ismeretlenül teljes bizalmat szavaz. Ismét azt érzem: megérkeztem.

Kezdődik a munka. Nincs fölösleges beszéd. Nem pazaroljuk az időt. Ettől lesz igazán értékes. A darabra való ráhangolódásnak több fajtája van, mondja Tomi. Tarthatnánk asztal körüli olvasópróbát. Analizálhatnánk napokig a történetet, szereplőket, viszonyokat, helyzeteket. Itt viszont a beszéd helyett azonnali cselekvés van. Két házi feladat volt mára: a saját értelmezésünkben, elképzelésünkben színpadra rakni egy vagy több választott jelenetet a darabból. Szabadon, kötetlenül. A másik: találni olyan helyzeteket, témákat, hangulatokat, állapotokat a saját életünk-ből, amelyekkel asszociálni tudunk a darabra. Ezekből is készítsünk jelenetet. Automatikusan és észrevétlenül kialakul egy személyes kapcsolódás az alkotók és a darab között.

Etűdöket nézünk.

Karaokejelenet. Egy férfi munkásruhában, gumicsizmában beszél a szerelméről, miközben bevilágítja a teret vörös diszkófényvel. Falusi kultúrház hangulat teremtődik. Ülve, kissé elkese-redetten énekl mikrofonba a *Lady in Red* című dalt.

Idős nő beszél magában. Bajlódik a fogsorával. Kiderül: tyúkvadászatra készül. Elkap egy tyúkot, előkap egy baltát. Barátságosan kommunikál a tyúkkal, mielőtt levágja a fejét.

Egy lámpalázás csávó, aki remegve próbál lelőni egy középre ültetett alakot. Keze és homloka izzad, nem meri megtenni, pedig muszáj. A széken ülő alany szemrebbenés nélkül nézi ezt végig. Kifejezéstelen arca akkor sem rezzen meg, amikor a pisztoly eldurran.

Egy színész erős és meghatározó monológja a magánéleti napi rutinjáról.

Fotó: Dmitrij Matvejev



Egy nő megkér egy férfit, hogy egy másik férfi nyakában ülve magasra tartson egy képet az általa idealizált férfiről. A jelenet végén kiderül, a portrén lévő férfi a színészno férje.

Egy fiatalabb színészno a „forró székben”. Három kérdést szegez felénk: szerintünk mit szeret ő a legjobban? Mitől fél a legjobban? Hány szexuális partnere volt eddig?

A jelenetek után szabadon osztjuk meg egymással gondolatainkat. Az utolsó etűd például elindítója annak a jelenségnek, amelyek olyan gyakoriak Csehov szereplőinél. Hogy tulajdonképpen nem tudnak mindent egymásról. Hogy az határozza meg őket, amit mások gondolnak róluk. Ez a belső konfliktusuk egyik forrása.

A napi rutinos monológ kapcsán olyan élethelyzetekről beszélünk, amikor konkrétan nincs más választásod, végre kell hajtandó a rád hárult feladatokat, nincs más, aki megtenné helyetted. Szonya helyzete sokban hasonló ehhez. Majd olyan helyzetek hangzanak el, amikor valaki beszél hozzánk, de mi teljesen máshol vagyunk a gondolatainkban. Csehov darabjaiban ez is gyakori.

Kitérünk a darabban felmerülő témákra. Az egyik a rossz időzítés. Ezzel kezdődik a darab. Minden felfordult a házban, amióta a Professzor (Serebrjakov) és Felesége (Jelena) odaköltözött. A napi rutin megborult. Nem akkor kelnek, nem akkor esznek, nem akkor alszanak, amikor szoktak. A tea is kihűlt már. Napok óta nem alszik az egész ház.

Vége a próbának, este színházba megyek. Rég voltam nézőként színházban. A színház mennyezete üvegtéglából van kirakva. Mintha egy méhkaptárban lennénk. A színészek a méhek, az előadás pedig a méz.

2020. szeptember 9.

Ezekben a hetekben az etűdsorozatokon van a fókusz. Felszabadító érzés a felismerés, hogy mennyire tudjuk értékelni, amikor valaki készül valamivel, és azt megmutatja nekünk. Minden jelenet mintha egy szülinapi ajándék lenne. Az ünneplés leple alatt együtt nevetünk, meghatódunk, gondolkodunk, hallgatunk.

#napitomi:

„Mi, színházi emberek megengedhetjük magunknak, hogy az emberről beszélhessünk. Ha például egy bizonyos fájdalomról beszélünk, gondoljunk bele, valaki, valahol éppen ebben a pillanatban éppen ezt éli meg. Így jutunk el hozzá. Lehet, hogy köztünk, vagy a nézők között is van vagy volt valaki hasonló helyzetben. Valakinek biztosan szól. A színház az együttérzés legki-fejezőbb formája.”

Megbeszéljük az eddig látott jeleneteket. A rendező kérésére a színészek hozzászólnak egymás munkájához. Nincs fölösleges kommentár, kritizálás vagy óvatoskodás. Nincs minősítés, sem verseny. Minden jelenet olyan, amilyen. Nem az ítélkezésen van a lényeg, nem is a rendezőnek való megfelelésen. A színészek a jeleneteknek a leglényegesebb, legértékesebb pontjait ragadják ki, azt, amit tovább lehet gondolni, amivel lehet dolgozni, és analóg tud lenni a darabban. Milyen kár, gondolom, ahonnan én jövök, ott nincs kultúrája az ehhez fogható szakmai beszélgetéseknek. Annyi mindent jó volna megtanulni. A színészeknek az egymás közötti szakmai és lelki támasz gyakorlását, a feedback építő jellegű használatát, a személyeskedés gyökeres kiirtását. Ezek a beszélgetések felüdüléssel töltenek el, ezért azt merem következtetni, hogy igencsak hasznosak és szükségesek.

Egy lehetséges kutatási téma: az eltűnt csapat nyomában.

#napitomi:

„Mindegy mit csinálsz a színpadon, csak vonj be minket is, nézőket. Engedd meg, hogy megéljük a kíváncsiságunkat. Hagyd, hogy használhassuk a saját képzelőerőnket. Hagyd a fantáziánkat érvényesülni. Ha kizársz minket, akkor mi is kizárunk téged, és mindenki egyedül marad.”

Tomí Janežič nem instruál vagy nem beszél a rendezői koncepcióról. Minden ott helyben, a jelenben születik. Csupán javaslatokat tesz, vagy meghív egy játékra, mint ahogy felkér valaki valakit egy táncra. Valaki, aki érzi a zenét, és jól tud vezetni. Úgy dolgozik a színészekkel, hogy azok szabadon eldönthetik, mit szeretnének kipróbálni, és mit nem, megfogalmazhatják saját benyomásaikat, érzéseiket egy jelenet iránt. Mint egy nyitott körben, ahol folyamatos kölcsönös odafigyelés és kommunikáció történik, őszintén, fókuszáltan, mellébeszélés nélkül, miközben a prioritás a játék, azaz a spontaneitás és kreativitás állapotának elérése és fenntartása. A litván színészek pedig gyermeki felszabadultsággal, virtuóz módon cserélgetik maguk között a szerepeket, baráti tisztelettel adnak egymásnak szakmai visszajelzéseket. Kreativitásukban, színházi ízlésvilágukban a humor és az érzelmi intelligencia egészséges mértékben keveredik. Nincs ripacszkodás, de patetika sincs. Nincs különbség a színpadi beszéd és a mindennapi között, ez pedig egyáltalán nem zavaró, hisz jóval összeszedettebben és pontosabban közlik azt, amit kell. A mi kultúránkban ehhez képest erős tendencia figyelhető meg a többértelműsége mind a szóhasználatban, mind intencióban, kifejezésmódban. A célozgatás, a valamire utalás sok esetben félreértést vagy értelmezésbeli zavart eredményez. A litvánoknál tiszta hangokat hallunk.

2020. szeptember 16.

Szonya + Asztrov: a nők meglepően jól tudnak érzelmeket eltakarni. Szonya is észrevétlenül eljátssza a havert, aki meghallgatja, és nagyon jó beszélgetőtársa tud lenni a doktornak. Sőt, tudja hogyan kell beszéltetni Asztrovot, aki teljesen a saját gondolataiban van elmerülve, és úgy beszél megvetően Jelenéről, hogy közben lassan a megszállottjává válik. Észre sem veszi Szonyát. Ez majd a jelenet végén, Szonya monológjából derül ki, ami elkerülhetetlen, hogy láthassuk Szonya érzékenységét és sérülékenységét. Hogy nem érte el, amit akart, elbaszta az egyetlen esélyét Asztrovnál. A bukás témája többször visszatér a próbák alatt. A mi értelmezésünkben tulajdon-

Fotó: Dmitrij Matvejev



képpen ez a *Ványa bácsi* központi témája. A bukásban az tud lenni a legizgalmasabb, hogy mennyire vagyunk képesek eldramatizálni, hiszen vágyaink, elvárásaink, amik meghatároznak bennünket, sokkal nagyobbak nálunk. Nincs kontrollunk felettük, akarunkon túl vannak. Így, ha nem sikerül azokat megvalósítanunk, akkor a bukást intenzívebben éljük meg.

Szonya az ideálisat keresi, de nem tudatosan. Olyan ez, mint amikor elmegyünk egy versenyre. Ott az ideális helyzet van előttünk, a vágy, hogy világbajnokok leszünk. Ennek az elérésére törekszünk, ezt a célt alapvetően hordozzuk magunkban, ezért bukunk el sokszor.

Csehovnál a kontraszt abban is megmutatkozik, hogy a szereplők sokszor eltakarják az igazi érzéseiket. Szonya teljesen lazának tettei magát Asztrov előtt, miközben egyáltalán nem ezt éli meg belül. Ettől lesz zavarba ejtő szereplő.

A doktorban ismét feltör az emlék, hogy meghalt egy betege, ráadásul egy rutinos cselekvés miatt. Amikor beadta neki az érzéstelenítőt. Az ő hibája ez, mert egy rutinos cselekvést sem tudott végrehajtani. Nem gondolkozott tisztán. Tulajdonképpen rutinosan ölte meg ezt az embert.

A csehovi falusi életben nincs bölcsesség. A falusiak csúnyák, buták, érzéketlenek, nyersék és parasztok. Bármilyen szépítés nélkül. Ebből a szemszögből lehet megérteni Asztrovot, akinek az az egyik problémája, hogy ő is ilyené vált. Folyamatos rádöbbenések törnek fel belőle, hogy mibe van, mi történik körülötte. Így a faültetés tud lenni az egyetlen reménye. Abba tud hinni, mert az valami olyan, amiben élet van, ami, ha elülteti, megnő, aminek van látható eredménye, aminek van értelme.

Marina. Nagyon földi. Mindent ért, mindent lát, mindent kommentál. Kicsit hasonlít az olasz temperamentumhoz: kommentál, de szívvel szolgál, megcsinál mindent, csinálja a dolgát. Nem a tipikus alázas szolga, hanem teljesen nyitottan és felvállaltan panaszkodik. Ezek a karakterek szerethetők a legjobban. A szerep princípiumai közeleiek Molière vagy a *commedia dell'arte* karaktereihez. Marina egyenesen beszél, nem köntörfalaz, nem kerít, nem utal, nem óvatoskodik, tisztán fogalmaz. Ilyen értelemben egy nagyon spontán személyiség. Konkrét, praktikus, egyenes. Sokszor a szolgák nézőpontján keresztül látjuk az urakat. Ez egy dramaturgiai stratégia. Nem szentimentalistán kell látni őket. Szeretjük látni őket panaszkodni. Arra várunk tulajdonképpen, hogy panaszkodjon, mert helyettünk teszi.

Ványa szerelme Jelena iránt valahol természetellenes. Van valami fura ebben. Nem nehéz visszautasítani Ványát, mert nem is lehet komolyan venni. Nem tartjuk jó ötletnek a felajánlásait a csaj felé.

Maria, Ványa anyja leordítja a fejét: volt benned potenciál, lehetett volna valaki. Ezeket általában a tinédzsereknek vagy a fiataloknak mondja az anyjuk. Ványa visszavág: miattad nem lett belőlem senki, miattad nem sikerült az életem. Egy megtört, felnőtt gyermeket és egy kegyetlen, szigorú anyát lehet látni.

Ványa a Professzornak: huszonöt éve küldöm neked a pénzt, dolgozom, mint egy őrült, de egyszer nem köszönted meg – ezt úgy mondani, mintha épp megfenyegetnéd, hogy megölnöd.

Blind spot (vakfolt): Csehov darabjaiban mindenkre jellemző. Mindenki mindig más valakit bánt a saját frusztrációja miatt.

#napitomi:

„Engedd meg magadnak azokat a gesztusokat, amelyek nem magától értetődőek, talán túlzásoknak tűnhetnek, de valahogy mégis leigazoltak.”

Színészi eszköz: vicces dolgokat csinálni, mondani, fellazítani a hangulatot, majd képes lenni megragadni, kihasználni a pillanatot, hogy kimondhass valami őszintét, valami komolyat. Okosan váltani.

Sokan kérdezik, hogy mégis hogyan kell elképzelni egy munkafolyamatot Tomi Janežičcsele? Ha átfogó választ szeretnék adni, ilyenkor mindig muszáj megjegyezmem, hogy ne várjon a kérde-

zõ semmiféle misztikát. Ez nem olyan, mint amikor betekintést nyerünk egy újonnan kidolgozott, teljesen egyedi színházi metódusba, ahol jól felépített technikák és gyakorlatok vannak bizonyos érzések és állapotok elérése érdekében. Ha belegondolok, talán ennek éppen az ellenkezője történik, miközben mégis valami nagyon korszerű munka megy végbe. Mintha az lenne a metódus, hogy nincs metódus. Tominak éppen az a célja, hogy felejtjük el a színészi szokásainkat, ne nyúljunk a megszokott eszköztárunkhoz, ne használjuk saját színészi kliséinket, ne próbáljunk színészként magunkon túlteljesíteni, ne próbáljunk emberként többnek látszani, mint amik vagyunk. Ezekkel mind csak távolodunk önmagunktól, egymástól, a fókuszunktól, a mondanivalónktól, a jelenlétünkünkől, az egyediségünkünkől. Az, amit ennek a hozzáállásnak vagy létállapotnak az eléréséhez támpontként használ, az a pszichodráma alapelveire épül. Például cél az, hogy egy embert, esetünkben egy szerepet teljes mértékben megérthessünk, empatikusan fordulhassunk felé anélkül, hogy elítélnénk vagy beskatulyáznánk. Ehhez viszont előbb részre le kell bontanunk, viszonyrendszerét, minden lehetséges aspektusát – a drámában lévő összes információt és helyzetet figyelembe véve – lépcsőről lépcsőre fel kell térképeznünk. Emellett ahhoz, hogy elkerülhessük a „csehovi sztereotípiákat”, arra kéri Tomi a színészeket, hogy hozzanak saját értelmezésbeli javaslatokat, etűdöket, szabad asszociáció alapuló jeleneteket, történeteket a saját életükből. A létrejött jelenetek közül közösen tudunk hasonlóságokat találni a drámával, beszélünk róluk, van, amit megtartunk és továbbgondolunk, van, amit csak megőrzünk emlékeink közt.

2020. szeptember 19.

A falusi kegyetlenségben lehet érzékelni egyfajta arroganciát is. Próba előtt az egyik színész elmesél egy történetet litván falusiakról, akik benzint ittak alkohol helyett. Annyira váratlanul és összefüggéstelenül jött a történet, hogy senki sem tudja lereagálni. Rájövünk, hogy ez is egy csehovi helyzet volt.

Mesélősen kezdődik a mai nap. Egy másik történet egy másik színész nagymamájáról, akinek volt egy szeretője, viszont időközben összeházasodott a nagypapájával, de megtartotta a szerepét. Ki hűséges kihez, mihez, miért, milyen áron? Miben rejlik ez a hűség? Erről beszélgetünk.

Fontos, hogy az alapvető érzésekből, a jelenlévőkből tudjunk kiindulni, ezeket kibontsuk, és abból építkezzünk tovább.

Simó Emese. Fotó: Rázmán Orsolya



Szonya öleli a függönyt, majd csókolózik a pohárral, amiből Asztrov ivott, majd leteperi a poharat a földre, megszemélyesíti, mintha a pohár Asztrov lenne. Erre toppan be Jelena, akinek kétségbeesetten szüksége van arra, hogy valakivel beszélhessen. Humor.

Pszichodramás gyakorlat: megtalálni a szerepek közti pozíciót, azaz melyik szereplőnek hol a helye a másikhoz képest.

Egy másik pszichodramás gyakorlat: megjeleníteni a szerepek aspektusait. Beszélni külön-külön mindegyik szerep kiindulópontjáról. Ez a szerepépítés egyik variációja a pszichodráma eszközeit alkalmazva. Felvázoljuk a két nő közti különbségeket úgy, hogy megjelenítjük külön-külön a szerepek legfőbb aspektusait.

SZONYA aspektusait az öt játszó színész nő egyenként megszemélyesíti, majd a társulattól választ egy-egy színészt ezek szemléltetésére:

- munka
- falusi élet
- önkritika/eltakarás
- a férfi, az ideális falusi férfi
- csúnyaság
- törődés
- vágyakozás, hogy szeretve legyen

Ezeket helyezi el Szonyához képest a térben, természetesen Szonyával együtt, akit szintén ő jelenített meg az előbb. A mi esetünkben Szonya a tér közepére kerül. Ehhez képest hozzá közel, távol, szemben, háttal, kezét fogva vagy valamilyen módon hozzá viszonyítva jelenítődnek meg a fent említett aspektusok.

Mindezek után megnézzük, ki mit mond Szonyának, hogyan viszonyul hozzá. A színész nő mindegyik szerepbe belehelyezi magát, és kifejezi a Szonya iránt mutatott érzelmeiket, gondolatokat egy mondatban. Miután mindegyik aspektust megszemélyesítette, a kiválasztott kollégák megismétlik, amit előtűk a színész nő csinált és mondott. Ő kilép mindegyik szerepből, és kívülről néz rá az egész szerkezetre. Azonnal összeáll a képlet, és tisztán megmutatkozik, hogy melyik aspektus melyik, a darabban lévő szereplőnek köszönhető. Kiráz a hideg, ahogyan ez feltárul előttem. Mintha csoda történt volna. Nézzük a képletet:

– munka: Szerebrjakov, a Professzor, Szonya apja, aki miatt csinál mindent, ami a munkát jelenti számára. Ha úgy vesszük neki dolgozik.

– falusi élet: Ványa, aki hátra van ültetve, ő a paraszt, aki mindent kommentál.

– önkritika/eltakarás: Maria, a nagymama, aki sem anyaként, sem nagymamaként nincs jelen, aki az intelligenciába és könyvekbe menekül. Valamit eltakar.

– a férfi, az ideális falusi férfi: Asztrov, aki megmosolyogtatja, akinek minden mozdulata tetszik neki.

– csúnyaság: Telegin, a ragyás képű.

– törődés: Marina, a dadus, cseléd, aki mindenkire odafigyel.

– vágyakozás: Jelena, az álomszépség, aki ebben a felállásban egy földönkívüli, egy kristály, akihez, ha hozzáérsz, akkor azonnal összetörhet.

Jelena-elhelyezés a térben: hol látjuk őt, vagy hol érzi ő jól magát. Fontos, hogy minden, amit a színész csinál, az megmutat valamit. Elsősorban az ő nézőpontját mutatja meg, ahogyan ő látja a képletet. Ilyen értelemben nincs helyes vagy helytelen választás, nem lehet elrontani a feladatot, nincs jó vagy rossz döntés. A darab információi alapján a színész saját intuícióit követve építi fel a szerep sajátosságait, mintha egy szoborcsoportot készítené. Jelena aspektusai:

- műveltség
- szépség
- társadalmi státusz

- érzelmek
- tehetetlenség
- tervek/önértékelés

Itt Jelena a tér jobb oldalán van elhelyezve. Az első három aspektusra (műveltség, szépség, társadalmi státusz) mind férfiakat választ a színésznő, a főszereplő elé helyezi őket, mint valami testőröket. Ez ugyanakkor a bezártságot is jelenti. Levédik őt. Ez a három férfi szimbolizálhatja a férfit, az apát, a védelem szerepét az életében.

A másik három aspektus (érzelmek, tehetetlenség, tervek/önértékelés) megjelenítéséhez pedig nők kerülnek. A központi szereplőtől külön állva, a háta mögött helyezkednek el. Ez egyértelműen kimutatja, hogy az érzések a háttérbe vannak szorítva. Nincs helye a valódi érzések megélésének, mert a szabályok követése érvényesül. Így láthatunk egy üres, kiüresedett nőt. Ez a művelt, szép nő tragédiája. Nem véletlen, hogy Jelena szüleiéről, családi háttérééről nem tudunk semmit. A felvázolt aspektusok semmilyen formában nem kapcsolódnak konkrétan egymáshoz. Különálló lények. Nincs konfliktus közöttük. Minden nagyon rendezettnek tűnik. Ebből jön a kiborulása. Az emberek először a szépséget, a műveltséget és a státuszt látják benne, de ezek eltakarják a valódi énjét. Ő maga nem látszik, nem fontos. Unalmas egy mellékszereplő, ahogy a darabban is mondja magáról. Ezután azt próbáljuk ki, milyen, hogyha mindenki egyszerre beszél hozzá. Ekkor látjuk és értjük meg igazán, hogy mennyire képtelen reagálni, képtelen cselekedni.

A pszichodráma alapelvei mentén kialakított játékok tulajdonképpen egyáltalán nem tűnnek világmegváltó, formabontó színházi technikáknak, azonban egyszerűségük és lényegiségük kétértelműen gazdagabbá teszik a színészi játékot, és teljes mértékben kitágítják a perspektívánkat, a fantáziánkat, és végeredményben megalapozzák a színészi autentikusságot és frissességet. Ha a színész élvezzi a játékot, akkor a néző is fogja.

Fotó: Dmitrij Matvejev



2020. október 28.

Feladat: etűdök, variációk arra, hogy mi történne húsz, harminc év múlva a darabbeli szereplőkkel:

Ványa kb. húsz év múlva: eladták a telket, egyedül maradt, úgy él, mint egy csöves. Van néhány őrzött nő alsónemű, harisnya és csipkés kombiné, amiket rituáliszerűen minden nap kimos és kiterget. Sok idő telik el kevés cselekvéssel.

Jelena megöregedik, és alkoholista lesz. Van egy babája, amire részegen vigyáz.

Ravatal: meghalt a Professzor. Jelena gyászol és imádkozik.

Szonya iszik, kicsit bekattan, Ványa mozdulatlan, és csak maga elé bámul.

Világháború van, orosz katonák mennek Ványához, aki Szonyát futtatja pénzért.

Csehov sohasem gondolná, hogy a szereplői be vannak kategorizálva. Ő az, aki a legkevésbé ítélkezett a szereplői felett. Inkább mi vagyunk azok, akik így látjuk őket. Csehov mindig mosolygott a szereplőin. Ezért írt vígjátékot.

#napitomi:

„The comedy itself is a revolutionary form, because it always gives the potential to change something. It brings a different point of view.”

A vígjátékban benne van a változás lehetősége. A rossz fiú mindig megkaphatja a lehetőséget, hogy jó legyen. Gondoljunk Chaplinre vagy Molière szereplőire. Ilyen értelemben azt is mondhatjuk, hogy Csehov azért írt vígjátékokat, mert hitt az emberekben, hitt a változás lehetőségében, a társadalom megváltozásában. Képesek vagyunk-e behelyezni magunkat egy vígjáték írójának a helyébe?

Nézőként élvezzük látni, hogy mi van a szerep mögött, mik azok a dolgok, amire képesek vagy képtelenek. Fontos megtalálni ezt az álláspontot. Ezt a hozzáállást. Ha ezeket meg tudjuk ragadni, ha erre rájövünk, teljesen másképp fogunk hozzáállni a jelenetekhez. Csehov szereplőit szükségtelen tragikusan látni és úgy interpretálni.

Gyakori az a helyzet, amikor teljesen az ellenkezőjét mondja a szereplő, mint amit csinál.

Maria szerint *minden szar* Ványa miatt van. Őt hibáztatja mindenért. De részéről nem az a fontos, hogy a fia ezt közvetlenül érezze, ezért indirekt módon sértegeti. Tulajdonképpen a saját frusztrációjából beszél vele. Az a fajta személyiség, aki úgy beszél politikáról vagy ideológiai kérdésekről, hogy meg sem mersz szólalni, mert leharapná a fejed. Személyesen viszonyul ezekhez a témákhoz. Büntudatkeltés – ez az érzelmi-manipulációs eszköze. Amikor azt mondja, hogy: „Ványa, te annyira okos, annyira csodálatos fiú vagy”, a közönségnek tulajdonképpen azt közvetíti, hogy: „az én fiam egy szerencsétlen, egy katasztrófa, egy lúzer”. Ezek mind a büntudatkeltés stratégiái: „Tudom, hogy utálod az anyádat. Tudom, hogy nem tudod elviselni a hangomat sem. Tudom, hogy irritálalak. Hogy tudsz így élni? Hogy tudsz ezzel együtt élni, hogy utálod az anyádat?” Majd mondja nekünk, nézőknek: „egy ígéretes gyermek volt, egy gyönyörű kisfiú, milyen csodás tehetsége volt.” Ha egyes szám, harmadik személyben beszél róla, miközben ő is jelen van, természetes, hogy Ványa kiakad. Hisztisen reagál. Ő egy felnőtt gyermek. Ez a reakciója még jobban tanúsítja, hogy az anyjának igaza van. Az egyetlen út, hogy megállítsa az anyját, csak az, hogy saját magát bántja. Ez az, ami a hisztériát fokozza. Gyerekekre jellemző viselkedés. Mintha kicsi lenne a farka, és az anyja őt okolná ezért. Miért ő a hibás – az igazságtalan helyzet megélése.

Közjáték: képzeljük el, hogy Ványának tényleg kicsi a farka, épp egy milliméter. Ezt ő tudja, és tudja, hogy mi is tudjuk. Felvállalja, hagyja, hogy nézzük a kicsi farkával együtt. Milyen érzés így állni a színpadon? Ehhez képest ott a Professzor, akinek legalább fél méter. Ez egy jó kiindulópont, hogy elkezdhessük a harmadik felvonást, ahol a Professzor beszédet mond.

Igyekszünk megragadni a szerepek alapelveit, princípiumait. Mi az a dal, amit a milliméteres Ványához el tudunk képzelni? Culture Club: *Do You Really Want to Hurt Me*.

Semmi sem romantikus ebben a darabban. Minden valamilyen kifordított módon van kifejezve. Ványa olyan, mint egy élő tragédia, de valahol elviseli az elviselhetetlent. Folyamatosan harcol vagy panaszkodik. Ő egy archetípus. Mint a bohóc figurája. Ez teremti meg az auráját. Az a vicces benne, hogy semmire sem képes. Kicsit olyan, mintha az utolsó ember lenne a földön, akinek teljesen irreális a helyzete, mégis próbálkozik. Látjuk, hogy szét van esve, hogy képtelen bármire is, de mégis próbálkozik. Próbálkozik Jelenánál, próbál optimista lenni, de nem jön össze neki. Ettől válik szerethetővé is. Képzelnünk el egy nagyon csúnya embert, aki annyira csúnya, hogy még az állatok is menekülnek előle. Aki, ha bármit csinál, elromlik, mert annyira szerencsétlen. A tragédiája az, hogy nem tehet róla.

Képzelnünk el tíz bohócot felsorakozva egymás mellett. Az elsőnek van valami a kezében, amitől meg szeretne szabadulni. Gyorsan átadja a másodiknak. Az a harmadiknak, és így tovább, míg az utolsó bohóchoz nem ér. Ő azonban már nem tudja senkinek sem tovább passzolni. Látjuk a tehetetlenségét. Látjuk, hogy szenved ettől. És emiatt ő lesz a legizgalmasabb karakter. Akarjuk, hogy kifejezze a tehetetlenségét. Akarjuk, hogy panaszkodjon. Most képzelnünk el, ha ezt a bohóc tragédiaként játszaná el. Egyáltalán nem működne. Ebben van a szereplőnek a vitalitása, ez a lételeme, és nem tud másokat bántani emiatt.

Fotó: Dmitrij Matvejev

Mindezek után teljesen megértjük Jelena visszautasítását. Egyértelmű, hogy ennek a csávnak semmi esélye nincs nála, de akarjuk, hogy próbálkozzon, akarjuk, hogy nevetséges legyen, mert ez szabadít fel minket, nézőket.

A szerepcserével jobban megértjük a szereplők dinamikáját.

Közjáték: képzelnünk el Ványát, mint egy törpe. Ő tudatában van annak, hogy ő egy törpe, de panaszkodik, hogy ő egy törpe. Ebből az álláspontból megértjük azt is, hogy mennyire lehetetlen neki bárkit is lelőnie. Fontos, hogy ne úgy fogjuk fel, mint egy karikatúrát. Nem akarunk karikatúrát csinálni belőle. A lövöldözős jelenetnél teljesen tisztán láthatjuk, mennyire szét van esve, mennyire meghatározza őt a képtelensége, hogy mennyire szerencsétlen. Elég, ha artikulálva van a nevetségessége, nem kell rájátszani.

#napitomi:

„A leválás nagyon fontos ahhoz, hogy tisztán ki tudj fejezni éppen mi megy végbe, mi történik a szereppel. Ezért szükséges eltávolodnunk a szerepeinktől.”

Egy másik fontos aspektus, amit Tomi a pszichodrámból alkalmaz, és sajátos módon használja a színészekkel való munkája során, a szerepcserén alapuló külső szem, a kívülről perspektíva, a helyes rálátás gyakorlása. A színészi munka során többször megtörténik, hogy ha megkapunk egy szerepet, mi, színé-



szek annak túlzott fontosságot tulajdonítunk. Ez észrevétlenül átalakulhat lelki teherré és egy hatalmas önmegpróbáltatássá, ami sem a színésznek, sem a szerepnek, sem az előadásnak nem válik hasznára. Annak is megvan a veszélye, hogy a színész mindent csupán a saját szemszögéből vagy a szerepének szűrőjén keresztül lát. A színész viszont pontosan fel kell hogy ismerje szerepének vakfoltjait, stratégiáit, dinamikáját stb., hogy utána autentikusan bele tudja helyezni magát a szerepbe. Ezt segíti a szerepcserén alapuló próba. Például, ha ma Ványa bácsit játszom, akkor a következő jelenetben, vagy akár ugyanabban a jelenetben, amit épp az imént játszottam le, próbáljam ki magam egy másik szerepben, mondjuk Asztrovként. A színészek így nemcsak a szerepeket cserélgetik egymás között, hanem a perspektívájukat is. Ráláthatnak arra, hogy a színészkolléga hogyan látja a szóban forgó szerepet, milyen színeket fedez fel abban a szerepben, tehát folyamatos kölcsönös szakmai és eszmei tapasztalatcsere zajlik a próbán. Hasonlóan, az alkotók azt is kipróbálhatják, hogy kiülnek a nézőtérre, és nézőként látnak rá egy-egy jelenetre, megfigyelhetik, milyen érzések és gondolatok jutnak el hozzáuk nézőként, ami segítség lehet számukra abban, hogy mit csinálnak legközelebb másként a színpadon.

2020. november 10.

A Professzor beszéde jelenet: el van tévedve, egy labirintus neki a ház. Ez tud egy szép felütése lenni a jelenetnek. Egy felvezetés, ami tulajdonképpen a Professzor állapotát is szimbolizálja. Azt, hogy mennyire el van tájolódvá a többiektől. Ez szemlélteti a többiek ellenállását is.

Az emberek önmagukért felelősek. A Professzornak ez a beszéde majdhogynem olyan, mint egy „mission impossible”. Muszáj mindenkinek megfelelnie ahhoz, hogy elkerülje a konfliktust, és érvényesíteni tudja az ötletét. A többiek pedig olyanok, mint a színészek, akik várják a rendezőnek a legjobb javaslatát. Megnézzük milyen, ha a sarokban kezdi el a beszédét. Ott ül, és próbálja megoldani a feléje szegezett elvárást. Ettől szerencsétlenné válik. Hogy fog ezen túlesni? Megpróbál szelíden belefogni a mondandójába, finoman kerülgeti a forró kását. Próbálja érzékelteni a többiekkel, hogy mindannyian ugyanabban a nehéz anyagi helyzetben vannak, nemcsak ő. A legfőbb feladata neki itt az, hogy kerülje el a konfliktust.

Ezt a jelenetet megközelíthetjük a kompozíció felől is. Melyik szerep hol helyezkedik el a térben a Professzorhoz képest. Mi van akkor, ha a Professzor helyet változtat? Hogyan alakul ahhoz képest a többiek pozíciója? Fel lehet vázolni a színpadi pozíciói stratégiákat. Ha a Professzor a sarokban marad, akkor egyedülnek látjuk őt ebben a helyzetben, képtelen ebben a helyzetben szabadon mozogni, létezni. A térelhelyezés egy mérkőzés, egy megmértetés vagy egy sakkjátszma nem tudatos formája. Mindegyik szereplőnek megvan a saját stratégiája, a miértje, az oka, hogy éppen miért van ott, ahol, vagy miért megy oda, ahova épp megy. A Professzornak szüksége van lobbira. Maria tudna egy erős kapaszkodó lenni számára, hiszen ő rajong érte. Viszont a Professzor számára ez a nő a legidegesítőbb személy, ezért csak félig fordul feléje. Ráadásul ők ketten itt az „öregék”. Ez a nő emlékezteti őt, hogy öreg már, sőt, ha túlozni akarunk, már látja a saját sírját, ha Maria közelében van. Jelena is tudna egy erős kapaszkodó lenni a Professzor számára, ő viszont ki szeretne maradni ebből az egészből.

Ezután megpróbáljuk csak a kompozíció szempontjából nézni a jelenetet. Szavak nélkül improvizálunk, hogy önérdemből éppen ki kinek a lobbijára hajt, vagy ki kinek lobbizik. Ki hogyan értelmezi a másik szereplő helyváltoztatását. Hogyan viszonyul ahhoz a saját szerepéből.

#napitomi:

„Ha játszunk a tér különböző konstellációival, akkor az beindítja a néző fantáziáját is a szerepek közti viszonyrendszerekről. Ha játszunk a kellékekkel, az biztonságérzetet ad. Ha játszunk a szereplők szövegeivel, megteremthetünk egy biztonságos talajt, ahol nem kell feszélyezve éreznünk magunkat. Mint a Professzor revizoros poénja. Az egyértelműen azért kell, hogy lazuljon

a hangulat. Csak itt is a rossz időzítéssel van a gond. Ebben a házban, ezen körülmények és lelkiállapotok között egyáltalán nincs helye semmilyen poénnak.”

Eltávolodni nemcsak a szereptől, de a szövegtől is el lehet. Néha segít, ha kommentálják a színészek azt, amit szerepből mondanak.

Mi, színészek, annyira hozzá vagyunk szokva az idomításhoz, olyan, mintha elfelejtettünk volna játszani egymással, vagy egy helyzettel, mintha elfelejtettünk volna ténylegesen a jelenben lenni, és abból építkezni. Például egy tömegjelenetnél nagyon hamar megmutatkozik ez az elakadás.

#napitomi:

„A kollektív jelenetek Csehovnál rendkívül különlegesek. Ami a legfontosabb: muszáj együttes erővel megkomponálni. Mintha egy zenekart néznénk. Minden színésznek meg kell találnia a saját szerepének a dallamát, és nincs fő- vagy mellékszereplő, senki sincs csak úgy véletlenül ott. Mint egy zeneműben, még a triangulumnak is megvan a maga helye és fontossága, hogy épp akkor szóljon meg, amikor kell. A színészek a helyzet logikáját kell, hogy kövessék, mint ahogyan a mindennapi élethelyzetben is szoktuk tenni. Nem tervezzük előre el, hogy ma délután négy körül ki fogunk kelni magunkból. Kicsit olyan ez, mintha egy csapat összegyűlt volna, hogy együtt kitalálják, hogy majd hogyan váljanak szét, hiszen mindenki függ mindenkitől. Na, megöltem a spontaneitásotokat?”

2020. december 4.

Ha nem akarunk a színpadon lenni, ha nem tudjuk, hogy miért vagyunk a színpadon, akkor inkább ne is legyünk. Semmilyen formában nincs szükség az imitálásra. Ha úgy érezzük, hogy most nem megy, akkor ne erőltessük, megcsináljuk máskor, nem számít. De sokkal jobb, ha kimondjuk, hogy hogy érezzük éppen magunkat, ha kimondjuk, hogy támaszra van szükségünk, mert bizonytalanok vagyunk. Sokkal jobb, mintha úgy csinálnánk, hogy minden oké. Mintha képesek lennénk ezen felülkerekedni. Mert látszik, hogy nem tudunk. Először tudnunk kell, hogy hol vagyunk, miben vagyunk éppen abban a momentumban. Ha most nem vagyunk jól, először mondjuk el, fejezzük ki, adjuk ki magunkból, és utána kezdjük el dolgozni. Vagy ne kezdjünk dolgozni, ha ma nem megy.

#napitomi:

„Én naponta megosztom valakivel a kételyeimet, hisz természetes, hogy el vagyunk tévedve, de nem kell jobbak legyünk, mint amilyenek vagyunk. Mondjuk ki, hogy most nem vagyunk jól, nem vagyunk képesek rá. Semmi értelme magunkra erőszakolni valamit, amikor nem érezzük jól magunkat benne.”

2020. december 9.

Ma különböző jelmezeket, parókákat próbálgatunk. A hangulat laza, kényelmes, nyugodt, stresszmentes. Semmi sincs túldramatizálva. Egy színész pengeti gitárját. Elvan. Ő játssza Telegint. Mintha már szerepben lenne. Mintha egy átlagos szombati nap lenne, ahol a nap folyamán készülnénk valami esti dress code-os partira. A téma: Ványa bácsi.

Majd bekészülünk, és gyorsan lejárjuk az első felvonást. Ezúttal premierkészre sikeredett.

Végig észben kell tartanunk, hogy egy szerethető előadást csináljunk. Egy szerethető darabot kell játszani. Szerethetővé kell tennünk ezeket a szereplőket. Szeretnünk kell, hogy viccesek, hogy szerencsétlenek, hogy el vannak a saját hülyeségeikkel.

#napitomi:

„Ne tartsuk a kontrollt, ne szolgáljuk ki a nézőt már egy előre elgondolt ötlettel.”

Ma annyi csodálatos és értékes részlet volt mindkét felvonásban, mintha kész lett volna bemutatóra. Épp ennek az örömét osztottuk meg egymással, amikor próba végén bejött a veze-

tőség, és kijelentette, hogy az új megszorítások miatt sajnos befagyasszuk a próbafolyamatot. Bemutató előtt egy héttel. Elkapott valami mélységes gyermeki sírás, mint akinek elvették a játékát. Megosztottam könnyek közt a csapattal, hogy mennyire hálás vagyok, hogy itt lehetek, és hogy félek visszamenni, mert nem tudom, hol kezdjem. Mint amikor intenzíven álmodok, felkelek, megosztanám az élményt az egész világgal, de valahol tudom, hogy képtelenség pont úgy átadni azt, ahogyan én éltem meg. Mert azt egyedül éltem át. Elmondom, hogy mennyire zseniális színészek, hogy mennyi mindent tanultam, hogy mennyire szeretnék velük egy színpadon lenni, és hogy mennyire hiányoznak az ilyen kollegák, amilyenek ők egymás között. A kéthavi ölelésmentes időszakot bepótoltuk, és úgy öleltük meg mindenkivel egymást, mint a legjobb barátok. Tavasszal folytatjuk.

„Semmi sem akadályozhatja meg a kreativitásunkat” – szintén Tomi Janežič-idézet, amit egy színésznek mondott, aki az egyik próbán sajnálattal közölte, hogy térdfájdalmai miatt nem tudja letáncolni az egyik jelenetet. Az alapegyezés az, hogy ha valamit felépítettünk, de közben jön egy akadály, ami lehet akár lelki is (például, ha kiderült, hogy egy színész kellemetlenül érzi magát egy jelenetben), akkor nyíltan lehet beszélni a felmerülő problémáról, és anélkül, hogy ragaszkodnánk az ötleteinkhez, azonnal adaptálódni tudjunk az új helyzethez.

2021. július 7.

Úgy zökkennek vissza a színészek a próbafolyamatba, mintha abba se hagytuk volna. Mindenki nagyon emberi a színpadon. Nem színészeket látunk gondolkodni, hogy hogyan is épült fel a jelenet, vagy emlékezni, mit és hogyan csináltak, hanem azonnal a drámában meglévő helyzetben vagyunk, és látjuk benne a szereplőket létezni.

Látjuk Szonyát, ahogy igyekszik imponálni a doktornak. Bátortalanul és tökéletlenül elénekel egy dalt, ami épp a hamis hangoktól lesz tökéletes. Mert felvállalt. Itt minden esetlenség, minden hiba felvállalt.

A legfontosabb, hogy a színpad egy játszótér. A színészek bármikor bármivel játszhatnak. Mintha improvizáció lenne az egész.

A rendező arra kéri a színészeket, hogy ne csináljanak úgy, mintha két különböző világban lennének. Mindannyian látjuk, hogy együtt vannak, egy helyen, a színpadon.

#napitomi:

„We should be able to shift the inner tempo.” (Képesnek kellene lennünk belső tempónkat váltani.)

Ebben a drámában mindegyik szerepben megtalálható a bohóc esszenciája. Nem imitációként, hanem archetipikusan érve. Csehov egy lúzer szereposztást írt. Minden karakter hajlandó valami kellemetlent magára vállalni, hogy felszabadíthassa a nézőt alóla. Mint Chaplin archetípusa. Ez egy bohócszereposztás. Mindenki szerencsétlen, de szerethető.

Fontos, hogy nyílt lapokkal játszunk. Nem kell sem komédiát, sem drámát játszani, csak egyszerűen mindent felvállalni, ami a darabban és a szereplőkben van. Ettől lesz igazán vígjáték. És Csehov vígjátékokat írt.

#napitomi:

„Megható tud lenni, ha olyan színészeket látunk, akik mindig rendelkezésre állnak. Ettől lesz jelentőségteljes a színház. Ha olyan színészeket látunk a színpadon, akik mindent birtokolnak, mindennel tisztában vannak, ami a színpadon történik, készek bármikor bármire reagálni.”

2021. július 9.

Ványát látjuk egy elnyűtt AC/DC-s pólóban, hosszú, kócos, összekötött hajjal, mint egy lecsúszott rocker agglegény. A harmadik felvonás eleje egy teljes térátrendezéssel kezdődik, amit a

szereplők hajtanak végre a Professzor kérésére. Ványa nem segít, csak kommentál és panaszkozik, hogy miért kell még mindig „ennek az idiótának”, azaz a Professzornak a szolgáloí legyenek.

Egyik kedvenc jelenetem Szonyának a hidegrázós, megható monológja, miközben a Doktor előtt levetkőzik. Teljesen kiszolgáltatottá teszi magát, csak hogy megmutassa érzéseinek őszinteségét és tisztaságát. Közben többször is megismétli, hogy egyáltalán nem veszi őt észre a doki. A Dokort játszó színész egy darabig nézi, aztán kifejezéstelenül távozik a színpadról.

Az a folyamatosan megújuló, céltudatos játékoság, ami a Dokort játszó színészben van, számomra fenomenális. A közel öt hónapos próbafolyamat alatt egyszer sem láttam ugyanazt tőle, miközben soha nem tér el a lényegtől, nem játszik semmi olyat, aminek ne lenne az adott helyzetben helye. Ha meg kell ismételnem egy jelenetet, azt is mindig úgy játssza, mintha most csinálná először. Mindig a jelenben van, figyel a partnereire, és a nézők figyelmét is folyamatosan kézben tartja. A sírástól a nevetésig az egész érzelmi skálát képes bejárni velünk, nézőkkel együtt. Kiszámíthatatlan, folyamatosan meglep, és olyan könnyedséggel vált a mély dráma és a humor között, hogy csupán az ő játékát követni már eleve katartikus.

A Ványát játszó színész is tökéletes erre a szerepre. Szerintem Csehov nagyon örülne, ha látná őt a színpadon. Pontosan azt hozza, ami meg van írva. Látunk egy esetlen, keserű, nevetéses, vicces, szomorú, kiszolgáltatott lúzeret, és közben mindezekkel együtt a legszerethetőbb karaktert. Mint egy szerencsétlen bohóc. Nagyon tudunk empatizálni vele. A színész pedig a litván Mr. Bean. Öreg bohóc, aki szintén mintha folyamatosan improvizálna. Nála semmi sincs rögzítve, és hihetetlen dolgokat csinál, amikor ihletett állapotba kerül. Szomjazunk a játékáért, mintha minden, amit csinál a színpadon, az egy nem mindennapi mutatvány lenne. A Dokort játszó színész nagybátyja. Két generáció, két őstehetség, ugyanarról a gyökérről. Ha őket egy jelenetbe tesszük, az örökkévalóságig nézhetnénk játékaikat anélkül, hogy megunnánk.

Fotó: Dmitrij Matvejev



A Szonyát játszó színész is egy örök bohóc. Nagyon szép párost alakítanak Ványával. Teljesen felborítja a színésznőkről alkotott sztereotípiákat. Csúnya és gyönyörű, játékos és szigorú, határozott és esetlen, kiszolgáltatott és érzékeny, férfias és nőies, vicces és drámai egyaránt. Robbanó energiája van, és egészséges önreflexiója. Figyel, meghallgatja a külső visszajelzést, és könnyen, illetve gyorsan adaptálódik.

Az az egyszerűség, pontosság és természetes szépség, ami a Jelenát játszó színésznőben van, a legtitokzatosabbá teszi őt is és a karakterét is. Tetszik, hogy nem úgy mutatjuk meg Jelenát, ahogy a többi szereplő látja, hanem sokkal átlagosabban. Mégis kivülálló marad, és küzd a róla alkotott elképzelésekkel. A színész végtelenül aláztos, szerény, de játékos és mély érzelmi intelligenciával rendelkezik, ami játékában is meglátszik. Mint egy művelt, bölcs és tehetséges zongoraművész a falusi parasztok között. Nem kell rájátszania arra, hogy egy más szellemi szinten tart a többiekhez képest, ez egyértelmű. Olyan tekintély veszi körül, amit soha nem kérne ki magának, mégis mindenki megadja neki. Csodálatos személyiség.

Szonya és Ványa, mint egy bohóc pár, azonos sorsuk van. Szép párhuzamot lehetne vonni köztük és Shakespeare *Lear királyának*, a Cordelia és Bolond párosa között. Amikor Shakespeare ezt a darabot írta, akkor ugyanarra a színészre írta mindkét szereplőt. Ezért mondja a végén Lear, amikor Cordelia meghal, hogy: „My Fool is dead” (A Bolondom halott). Nekik is azonos sorsuk van.

A III. felvonást próbáljuk ma. A Professzor beszédét. Ványa a kiakadásának legfeszültebb momentumában eltéveszti a számolást, rosszul számol, nem jó matekból. Telegin próbálja kijavítani, természetesen sikertelenül. Fontos azt is látnunk, hogy a Professzor önző módon nemcsak magára gondol a javaslatával, hogy adják el a házat és a telket. Ő csupán feldob egy tiszta és átlátható üzleti, befektetési lehetőséget. Ilyen értelemben teljesen megvan a maga igaza.

Az utolsó felvonás elején Marinát és Telegint látjuk végre visszatérni a régi kerékvágásba. Megható Telegin, ahogy ül és elpanaszolja, hogy azt mondták rá, hogy ingyen élő, miközben látjuk, hogy tényleg az. Ugyanakkor vicces, ahogy Marina egyáltalán nem hallja, amit mond. Ettől lesz kifejezetten csehóvi.

A végén mindenki együtt van. Látnunk kell ezeket az embereket együtt egy térben, mindazok után, hogy láttuk hogyan élnek, hogyan viszonyulnak egymáshoz. Most, hogy a nem kívánt vendégek, a Professzor és Jelena elmentek, ugyanúgy folytatják tovább életüket.

#napitomi:

„A színésznek meg kell próbálnia teljes beleéléssel, minden bevetéssel, mint egy gyermek, elérni az elérhetetlent. Mint ahogy Grotowski kérte a színészeitől, hogy másszák meg a falat. Az egyik legértékesebb dolog látni és érezni a színészen, hogy folyamatosan mer kockáztatni.”

Tomi nem egy kritikus, elvárásokkal teli rendezőként dolgozik a színészekkel, hanem bizalmi partnerként. Azonnal felismeri, ha egy színész ma valami miatt nem tud annyira felszabadultan dolgozni, mint tegnap, nem kerüli ki ezeket az észrevételeket, nem erőlteti tovább a jelenetet a haladás és teljesítmény érdekében, hanem megáll, a színész felé fordul, kérdez, megért és támaszt nyújt. Az én eddigi tapasztalataim után luxus ilyen körülmények között, ilyen rendezővel dolgozni.

2021. július 11.

Egy héttel vagyunk a kiírt bemutató előtt. Most sikerült az elejétől a végéig az egészet lejárnunk. Ha legalább egy héttel ezelőtt lennénk ott, ahol most, akkor sokkal könnyebben átlátnánk az egészet. A színészeknek rendkívül fontos, hogy átlássák egyben az egész előadást, amiben játszanak. Tomi számára innen kezdődik a leglényegesebb kreatív folyamat, hisz mostantól kezdve tudunk tisztogatni, kitölteni hiányzó részeket. Van, hogy radikális változások kellene. Mostantól kezdjük el látni, játszani és elmesélni ezt az egész történetet. Vannak színházak, ahol nem

bemutató van, amikor kész egy darab, hanem „preview”, ami nálunk a nyilvános próba. Annyi a különbség, hogy ebből legalább tíz ilyen van, mire bemutatják, nálunk pedig csak egy, közvetlenül a premier előtt. Az Egyesült Államokban vannak olyan színházak, ahol előbb turnéztatják az előadást, hogy bejárassák különböző nézőközönség előtt, és majd azután viszik hazai terepre, és tartják meg a bemutatót.

A mi esetünkben egyértelműen felvetődik a kérdés, hogy mi legyen, hisz mindamellett, hogy a járványügyi akadályok sokszor megnehezítették a próbafolyamatot, sajnos a főszereplőnk egyéb egészségügyi problémákkal is küzd. Elérkeztünk arra a pontra, ahol a színészekkel együtt dönthetünk arról, hogy legyen-e bemutató, vagy egyelőre csak nyilvános próba, és majd szeptemberben folytatjuk. A rendező mindenkit megkérdez, végighallgat, és tiszteletben tartja döntésüket. Kiváltságosnak tűnik a helyzet, ahol a színészek véleménye és döntése számít. Nálunk az ilyen helyzetek egyre ritkábbak. A társulat nagy része a nyilvános próbára szavaz. Megegyezünk, hogy nem lesz bemutató.

Folytatjuk a próbát a Professzor–Jelena éjjeli jelenetével. A Professzor karakterének a lényegét a monológjában értjük meg. Hogy ő tényleg áldozata saját magának, hogy tényleg nehéz neki olyannak lenni, mint amilyen. És tényleg nem könnyű elveszíteni vagy lemondani a karrierről. És valóban senki sem érti meg őt. Viszont nem véletlenül írta bele Csehov ebbe a jelenetbe később Szonyát, Ványát és Marinát is. Ők hárman emlékeztetik a Professzort, hogy honnan indult. Meg is emlékezik az elhunyt feleségéről, Veráról, aki Szonya édesanyja, Ványa nővére.

Ahhoz, hogy jobban megértsük Csehov dramaturgiáját, mindig meg kell néznünk, hogy a szereplők mikor jelennek meg vagy mennek ki a színről, mi történik éppen, mibe csöppennek bele, mit látnak, mire reagálnak, és mit hagynak maguk után. Emellett Csehov vígjátékbeli dramaturgiája folyamatosan tele van színházi kiszólásokkal. Sokszor reflektál a szereplők szövegén keresztül a tényre, hogy színházban vagyunk, hogy a nézők így és így látnak minket, szereplőket.

Fotó: Dmitrij Matvejev



Az előítéletek, a különböző egymásra vetülő projekcióink témája folyamatosan ott van a sorok között.

Tomi arra kéri az összes színészt, hogy folyamatosan játszanak a nézőkkel, meg kell érteniük hogyan receptálják, hogyan értelmezik őket és az előadást a nézők, meg kell próbáljanak ugyanazon az oldalon lenni velük, ugyanazon a lapon.

#napitomi:

„If you are inspired you can play wherever you want, whatever you want, we are grateful for it. But if you are not inspired, please just use what I proposed to you.”

2021. július 12.

A mai próba arról szól, hogy próbáljuk megérteni a színház egyszerűségének működését. Például ha egy jelenetben valaki szenved, az inkább egy pszichológiai tény kell hogy legyen, mintsem egy mutatvány. Hogyha a színész bezárja magát, mert így próbál valami mélyebb érzést eljátszani, azzal épp az ellenkezőjét éri el. Nem azt kell lássuk, hogy nekiáll a színész belülről fel-turkálni az érzéseit, hanem épp az ellenkezője működik, kívülről kell megkeresnie. Át kell öleljen, magába kell szívjon minden külső hatást, ami őt érinti. A mindennapokban sem az van, hogy valaki megbánt, és gyorsan elkezdjük keresni magunkban a sérültség vagy sértettség élményét, hanem egyszerűen a másiktól kapott impulzusra reagálunk. Ezt jelenti a jelenben levés. Ha felidéz-tek és elmesélek egy fontos emléket, akkor nem élem át újra ugyanazt, mint akkor, hanem csak az emlékezés adta érzés, öröm vagy melankólia kezd el dolgozni bennem. Mindent érzékelnie kell a színésznek, ami körülötte folyik, mindent egyértelműsíteni kell. Ugyanakkor nem szabad önmagát túl komolyan vennie. A spontaneitás is kívülről fakad. Amikor csupán végrehajtani vagy reprodukálni akar valamit a színész, az azonnal unalmas lesz, mert látjuk, hogy tudja előre mit és hogyan fog tenni. Ha nem mer kockázatot vállalni és bízni a kiszámíthatatlanságban, akkor semmi köze nem lesz az élethűséghez vagy hitelességhez, amiről mindig beszélünk a színjátszás kapcsán. Meg kell értenie a színésznek, hogy néha elég, ha csupán tényeket közöl, csupán csinál vagy mond valamit és a nézői fantázia, a képzelőerő, a kíváncsiság, az érdeklődés máris elkezd működni. Nem a végrehajtásra kell törekednie a színésznek, amikor megismétel egy jelenetet, hanem a játékról játékra egyre szofisztikáltabb és részleteiben gazdagabb játszótér felépítésére.

Amikor ihletettséget látunk a színpadon, az egy szent momentum.

#napitomi:

„Ki kell nyissátok mindenki felé a történetet. Ne bújjatok a konvencionális színház álarca mögé. Ez nem színház, ez csak a színház imitálása, én ezt nem veszem be. Nem érdekel a „ho-gyan”. Ne legyetek tökéletesek, késsetek a replikákkal, hibázzatok a szöveggel és használjátok fel a hibákat. Együtt kell gondolkoznotok a nézőkkel. Értenetek kell, amit ők látnak kintről. Ha nem gondolkodtok ebben, akkor csalódást okoztok bennünk, nézőkben is.”

Tomi egy pillanatig sem engedi meg a színészeknek, hogy bezárkózzanak a saját világukba, hogy felépítsék a falat köztük és a nézők között. Épp az ellenkezőjére biztatja őket, hogy nyissák meg a teret, vonják be a nézőket is, hisz ugyanazt kell látnunk mindannyiunknak, ugyanabban a helységben vagyunk, miért csinálunk úgy, mintha ez nem így lenne.

2021. július 14.

Ma van az első nyilvános főpróba. Én nagyon izgatott vagyok. A színházban felszabadult hangulat van, játékosság, jókedv. Annyira szeretnék én is ezekkel a színészekkel együtt lenni most a színpadon.

Végre egy olyan Csehov-előadás, ahol nem vesszük a drámát annyira komolyan, rengeteg humor és felszabadult pillanat van benne, miközben egyáltalán nem térünk el a szövegtől, a

történetről, a mondanivalótól. Alig húztunk bármit is a szövegből, és nem is kellett hozzáírunk semmit.

#napitomi:

„Szükségünk van arra, hogy hülyeségeket csináljunk, nevetségesegek legyünk a színpadon, ahhoz, hogy felszabadíthassuk önmagunk és egymást. Jelena, mit szoktál csinálni, hogy felébrszd az energiaszintedet és spontaneitásodat? Jelena: Ugrálok. Akkor kezdj el ugrálni a jelenet alatt.”

Az előadás ötórás két szünettel. A nézőket az elején meg tudjuk ragadni, viszont vannak jelenetek, amikor sokuk figyelme elterelődik. A színészek megszokásból, anélkül, hogy tudatosítanák, néha teljesen visszaépítik a negyedik falat. A nézőtérrel ilyenkor az érződik, hogy ki vagyunk zárva a történetből, emiatt lelankad a figyelem és az érdeklődés.

Mindezeket átbeszéljük az előadás végén a rendezővel és a társulattal. Így készülünk fel a holnapi napra, ami mint kiderült, mégiscsak bemutatónak van beharangozva.

2021. július 15.

A nem bemutatónak szánt bemutató napja. A főszereplőnk, a Ványát játszó színész teljesen felkészületlennek érzi magát, és mindannyian látjuk, hogy nem beszámítható, illetve egyértelműen nincs premierkész állapotban. A rendezővel közös megegyezésre jutnak, hogy mivel a színház vezetősége egyáltalán nem vette figyelembe a színész egészségügyi körülményeit, vagy azt, hogy extra időre lenne szükség, ezért egyfajta válaszként ma este nem fog fellépni. A rendező pedig nem akarja kellemetlen helyzetbe hozni sem a színészt, sem a többieket. Ez a helyzet előhozza a színészek munkája iránti tisztelet hiányának témáját.

Mivel már néhány órával vagyunk a beharangozott bemutató előtt, ami ráadásul teltházás, ezért ebben a felállásban úgy dönt a rendező, hogy meglesz a bemutató, csak a főszereplőt játszó színész nélkül. Helyette ő maga fogja olvasni angolul Ványa szövegét, és lejárja a színész útjait. A többiek elfogadják ezt a felállást, és litvánul válaszolnak neki, mintha Ványa lenne. Izgalmas bemutató előtt állunk.

Biztos vagyok benne, hogy nagy visszhangja lesz, és talán elkezdődik valamifajta változás a színházi intézmények részéről abba az irányba, hogy színészeiket ismét művészeknek tekintsék, előadásukat pedig ismét művészetként kezeljék.

A próbanapló utolsó bejegyzésével számomra lezárult egy szakmailag rendkívül tartalmas időszak az életemben, ugyanakkor egy világ nyílt meg előttem. Rendhagyó „bemutatónak” voltunk tanúi, a darabnak egy aktuális értelmezését élhettük át. Az előadásnak ez a változata a megszokott színházi konvenciókat nem csupán felborította, hanem átgázolt rajta, és újraértelmezte. Így minden pillanata egyszerű volt és megismételhetetlen.

Mindegy, hogy mit csinál Ványa, ha jelen van, ha nem, ha dolgozik, ha nem, ha megbánt valakit, ha nem, ha meg akar ölni valakit, ha nem, tetteinek nincs következménye. Nem csukják le, nem rúgják ki, nem haragszik rá senki, minden folytatódik a megszokott kerékvágásban. A Ványát játszó színész hiánya a színpadon csak felerősítette a szerep örök vesztes, tehetetlen bohóc archetipusát. Ez történt a való életben, ebben a rendkívüli színházi helyzetben is. Megvolt a rendhagyó „bemutató”, a rendezővel a színpadon, a főszereplő színész hiányában, egy erős álláspontot képviselve ezáltal, és az intézmény nem tett semmilyen lépést az ügyben. Néhány hónappal később megtartották a hagyományos bemutatót, ezúttal a főszereplővel együtt. Lapozunk tovább, jöhet a következő produkció, minden folytatódik a megszokott kerékvágásban.

Mindennek ellenére, vagy mindemellett, ez a színházi próbafolyamat számomra feltette a mércét, nehéz lenne ezentúl ettől a szakmai hozzáállástól eltávolodnom. Mintha végre bebizonyosodott volna az, amit eddig is tudtam vagy éreztem a színházzal kapcsolatban, csak talán

megfeledeztem róla: mennyivel értékesebb, ha egy alkotói folyamat, illetve annak megmutatása közösségi élmény, és nem önérdek, egyéni önkielégülés. Ha a színházi intézmények erre nagyobb figyelmet fektetnének, ha a szakma nem csupán a szakmának vagy a bürokratáknak játszana, hanem ismét a nézők felé fordulna, és őket szólítaná meg, ha a színészek és színházi háttérmunkások munkájára nagyobb tisztelettel tekintenénk, és még sorolhatnám, akkor talán történne egy elmozdulás a színház felfrissülésének irányába. De addig, amíg ez nem történik meg, a színház is, akárcsak Ványa: egy tehetetlen bohóc.

LAPSZÁMUNK SZERZŐI

Beretvás Gábor (Kolozsvár) kritikus. Debrecenben szerzett diplomát mint filozófus-esztéta. Korábban a Debreceni Egyetem Humán Tudományok Doktori Iskolájában szerzett abszolutóriumot, jelenleg a budapesti Színház- és Filmművészeti Egyetem PhD-hallgatója. Több felsőoktatási intézmény (pl. a Debreceni Egyetem, a kolozsvári BBTE) óraadó tanára vagy vendégoktatója. Legfőképpen filmről és színházról publikál, erdélyi és magyarországi folyóiratokban.

Bonczidai Dezső (Nagyszentmiklós) Az Ariel Gyermekek- és Ifjúsági Színház bábszínésze és a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem óraadó tanára. 2021-ben doktorált színháztudományból a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Kutatási területe a magyar vásári bábtradíciók, ezen belül a magyar vásári bábjáték története, a Korngut-Kemény család bábos tevékenysége és az erdélyi konvencionális bábszínházi térben előadott vásári bábjátékok.

Böjthe Pál (Kolozsvár) doktorandusz. A Babeş–Bolyai Tudományegyetemen színháztudományt tanult. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban előadásvezető.

Kocsis Tünde (Kolozsvár) a néprajz–magyar (Kolozsvár), majd a színházrendezői (Marosvásárhely) egyetemi szakot végezte el. Drámapedagógus, bibliodramázik, versfilmeket rendez. A Kolozsvári Állami Magyar Színházban az *ESziK vagy isszák?* című nevelési programot koordinálja, illetve a Dokumentációs tárat vezeti.

Marton Orsolya (Marosvásárhely) a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem teatrológia szakos hallgatója.

Nagy Enikő (Sepsiszentgyörgy) kulturális újságíró, a Román Televízió Magyar Adásának szerkesztője.

Pál Emőke Kolozsváron élő független színész, a Váróterem Projekt társulat állandó tagja. Együttműködött számos más erdélyi színházi csapattal is, jelenleg a Reactor Alkotói és Kísérleti Egyesület csapatával dolgozik. Feltűnik filmekben is, például a *Dragoste 2. America*-ban (rendezte Florin Şerban, 2018) és a *Valan – Az angyalok völgyében* (rendezte Bagota Béla, 2019). Elsősorban a színészmesterség gyakorlati oldala érdekli, ettől függetlenül szívesen számol be írásban a színészi munka során szerzett tapasztalatairól. 2020-ban védte meg doktori disszertációját, melynek címe: *Színházi játékkonvenciók a némafilmszínészi játékban*. A Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színház- és Film Intézet óraadó tanára.

Pálffy Zsófi (Marosvásárhely) 1991-ben született, egyetemi éve alatt teatrológiát és drámaírást tanult Marosvásárhelyen és Budapesten. Drámaíróként rövid, egyfelvonásos drámákat, jeleneteket írt. Dramaturgként és rendezőasszisztensként is részt vett független színházi projektekben. Kritikákat helyi-közzel az egyetemi éve óta ír. A *Játéktéren* kívül a *tanckritika.hu*-nak és a *kutszelistilus.hu*-nak dolgozik.

Szabó Róbert Csaba (Marosvásárhely) író, a *Látó* szerkesztője.

Simó Emese (Budapest) szabadúszó színész. Tanulmányait 2014-ben a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán végezte, Bíró József osztályában. Egyetemi évei alatt a kolozsvári Váróterem Projekt társulat tagja volt, majd a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színházhoz szerződött. 2019-ben kezdte el doktori tanulmányait szintén a kolozsvári BBTE Színház és Film Karán, Bács Miklós mentorálásával. Kutatási témája: a pszichodráma és színészet kölcsönhatásai. Emellett pszichodráma asszisztensi képzésben vesz részt a romániai J.L. Moreno Pszichodráma Egyesületnél, illetve egyéni projekteken dolgozik. 2020 óta szabadúszó színész, jelenleg Budapesten él.

CRITICĂ

Enikő Nagy: Umanitatea în cămașă de forță

Familia Tót de István Örkény, una dintre cele mai renumite și cunoscute drame absurde maghiare, inspirată de experiențele de război ale autorului, abordează fenomenul supunerii extreme în fața unor personalități puternice. În spectacolul teatrului din Sfântu Gheorghe, regizorul László Bocsárdi prezintă acest proces absurd de subjugare proiectat asupra întregii funcționări a sistemului social într-un spațiu scenic clar structurat, ne spune critica semnată de Enikő Nagy.

Orsolya Marton: Hamlet în piese

Gábor Tompa a pus în scenă *Hamlet* lui Shakespeare de patru ori de-a lungul carierei sale, cel mai recent la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Spectacolul este o producție mult anticipată și promovată în noul sezon de teatru. Pornind de la analiza elementelor care creează lumea și atmosfera contemporană a spectacolului, cronica semnată de Orsolya Marton subliniază lipsa unei concepții regizorale coerente.

Zsófi Pálffy: Haos în Gheorgheni, sau Gimme, Gimme, Gimme a Man After Midnight!

Piesa autorului finlandez contemporan Mika Myllyaho intitulată *Haos* a fost pusă în scenă la Teatrul Figura Stúdió din Gheorgheni, ca rezultat al colaborării dintre două tinere artiste de teatru: Szófia Deli (regia) și Orsolya B Markó (dramaturgia). Potrivit criticului de teatru Zsófi Pálffy, acest spectacol – în care actrițele din rolurile celor trei protagoniste feminine joacă și inenumărate roluri secundare masculine – surprinde în mod viu, cu mult umor și ironie crizele familiale, de la locul de muncă, și unele situații extreme trăite de femei între 30 și 40 de ani.

Gábor Beretvás: Scârțâitul penei

Nu este prima dată când Sardar Tagirovsky lucrează cu Compania Harag György a Teatrului de Nord din Satu Mare. Cel mai recent, regizorul a montat piesa *Csongor și Tünde* de Mihály Vörösmarty, în colaborare cu scenografa și creatoarea de costume Anna Kupás. Potrivit criticului, spectacolul de o vizualitate puternică, care se desfășoară într-un spațiu scenic vast, alb și sterp, din care actorii pot ieși în sala de spectatori, este esențialmente centrat pe text, și relevanța contemporană a acestei interpretări a unui text vechi de aproape două sute de ani este grea de înțeles. Merită menționată soluția scenică interesantă că Vörösmarty, autorul piesei, și obiectul iubirii sale fără speranță, Adél Perczel, sunt prezenți și ei periferic, pe marginea scenei.

INTERVIU

Pál Bőjthe: Respectăm textul

Interviu cu Dragoș Buhagiar despre scenografie și teatrul lui Silviu Purcărete

Intervievatorul îl întreabă mai întâi pe Dragoș Buhagiar despre specificul și practica scenografiei teatrale. În răspunsul său, renumitul scenograf a subliniat importanța cunoștințelor tehnice în această profesie. La fel de important este și textul dramatic, pe care regizorul se angajează să-l interpreteze (până și Silviu Purcărete urmează sugestiile textului în spectacolele sale), iar scenograful îl urmează pe regizor în acest respect, la fel ca în celelalte aspecte ale procesului creativ. Lui Dragoș Buhagiar îi plac lucrările în care poate participa cu sugestii oferite regizorului, așa cum este cazul și în colaborările sale cu Yuri Kordonsky. În interviu se menționează, de asemenea, lucrările lui Buhagiar realizate în străinătate, experiențele sale cu teatrul din Orientul Îndepărtat, calitățile umane și profesionale, precum și seriozitatea artiștilor Teatrului Maghiar de Stat din Cluj.

STUDIU/ESEU

Dezső Bonczidai: Reprezentațiile lui Vitéz László și Paprika Jancsi la teatrele de păpuși în Transilvania

În acest studiu, autorul scrie despre epoca istoriei teatrului de păpuși de dinaintea instituționalizării. Prezintă minuțios spectacolele în care apăruse Paprika Jancsi, despre cele cu Vitéz László precum și despre spectacolele invitate cum fusese turneul Companiei Novelli sau a artistului de păpuși Béla Büky.

Róbert Csaba Szabó: Evoluția cultului Bolyai în memoria teatrală din Târgu Mureș după 1968

Studiul lui Róbert Csaba Szabó examinează felul în care cultul Bolyai a fost reconturat în memoria teatrală a orașului Târgu Mureș după deschiderea politică și culturală a României de după 1968. Potrivit autorului, evoluția cultului Bolyai după 1968 a avut ca punct de plecare festivitățile organizate în cinstea celor doi Bolyai în anii 1956-57 și ridicarea statuii memoriale, dar formarea imaginii care pune în evidență relația tată-fiu dintre cei doi oameni de știință a fost puternic influențată și de memoria teatrală din Târgu Mureș. Articolul scoate la iveală funcționarea memoriei culturale prin analiza statuii publice ridicate în Târgu Mureș, a piesei de teatru *Cei doi Bolyai* de László Németh, precum și reprezentația acesteia în regia lui Ferenc Kovács.

Emőke Pál: Aspirațiile actricești ale lui Jenő Janovics

În acest studiu Emőke Pál pune în focus cariera actricească a celebrei personalități teatrale Jenő Janovics, precum și ideile și părerile lui despre arta actorului, examinând o serie de texte din epocă și însemnări din istoria teatrului care fac referire la jocul actricesc al lui Janovics. Jenő Janovics, în calitate de director al Teatrului Național din Cluj, a căutat să reformeze stilul actricesc al companiei sale, să se îndepărteze de vechiul stil declamativ, pompos și să se orienteze către stilul realist, naturalist.

Tünde Kocsis: Cele șapte grupe Maszkura sau trupele de teatru studențești maghiare ale Casei de Cultură a Studenților din Cluj

În ciuda faptului că diferitele companii de teatru studențești care au funcționat în instituție nu au purtat de la început numele Maszkura, Tünde Kocsis ne prezintă cronică teatrului studențesc maghiar din Cluj din 1976 până în 2007 ca și istoria unei singure mișcări studențești, datorată tradițiilor organizaționale comune. În acest articol, care se bazează în mare măsură pe amintirile foștilor membri, autoarea tratează fiecare grup în strânsă legătură cu conducătorul companiei, descriind condițiile de funcționare și spectacolele importante ale acestora, apoi conturează acea identitate a membrilor teatrului studențesc, care înseamnă legătura dintre cele șapte grupe, dincolo de diferențele acestora.

Emese Simó: Treisuteșazeci de grade

Autoarea a urmărit repetițiile piesei *Unchiul Vanea* care au durat cinci luni ale Teatrului Mic de la Vilnius lângă regizorul sloven Tomi Janežič. Datorită jurnalului pe care l-a ținut putem „privi” metoda bazată pe psihodramă a lui Janežič și munca actorilor din Vilnius. Toate acestea, autoarea le compară cu experiențele sale personale și caută răspunsul la următoarele întrebări: cum pot ajuta exercițiile psihodramatice repetițiile, cum se poate crea o relație de muncă sănătoasă, cum poate rămâne un actor proaspăt și echilibrat chiar la finalul unei repetiții intensive.

CRITICISM

Enikő Nagy: Humanity in a Straitjacket

István Örkény's *The Toth Family*, one of the most famous and well-known Hungarian absurd dramas drawing its inspiration from the author's war experiences, deals with the phenomenon of people going to extremes in submitting themselves to powerful figures. In his staging of the play at Sfântu Gheorghe, the director László Bocsárdi presents the absurd process of subjugation as projected on the whole functioning of the social system in a clear-cut space and setting, according to Enikő Nagy's theatre review.

Orsolya Marton: Hamlet in Pieces

Gábor Tompa has directed Shakespeare's *Hamlet* four times during his career, most recently at the Hungarian Theatre of Cluj. The performance was a highly expected and promoted production in the new theater season. Examining on the one hand the elements that create the contemporary world and atmosphere of the performance, Orsolya Marton's review points out on the other hand the lack of a coherent directorial concept.

Zsófi Pálffy: Chaos in Gheorgheni, or Gimme, Gimme, Gimme a Man After Midnight!

The play entitled *Chaos* by the Finnish contemporary author Mika Myllyaho was staged at the Figura Studio Theatre in Gheorgheni as the result of the creative collaboration of two young theatre artists: director Szófia Deli and dramaturge Orsolya B. Markó. According to the critic Zsófi Pálffy, the performance, in which the actresses playing the three female protagonists portray also countless male supporting roles, captures the relationship and workplace crises, as well as other extreme situations experienced by women in their 30s and 40s vividly, with much humour and irony.

Gábor Beretvás: The Crackling of the Quill

This is not the first time that Sardar Tagirovsky works with the Harag György Company of the Northern Theatre of Satu Mare. Most recently, he directed Mihály Vörösmarty's *Csongor and Tünde*, in collaboration with the set and costume designer Anna Kupás. The performance taking place in a large, white, barren stage space, from which the actors step out into the auditorium, too, is basically text-centred according to the reviewer, and it is hardly possible to decipher the contemporary relevance of this interpretation of the nearly two-hundred-year-old text. It is particularly interesting that the author, Vörösmarty, and the object of his hopeless love, Adél Perczel, are also present peripherally, on the side of the stage.

INTERVIEW

Pál Bőjthe: We Respect the Text

Interview with Dragoş Buhagiar about set design and Silviu Purcărete's theatre

The interviewer first asked Dragoş Buhagiar more general questions about what set design is and how he practices this profession. In his answer the renowned set designer emphasized the importance of technical knowledge in this line of work. Equally important is the dramatic text, that the director undertakes to interpret (even Silviu Purcărete follows the suggestions of the text in his performances), and the set designer follows the director in this, like in everything else. Dragoş Buhagiar likes the works in which he can also make suggestions to the director, as is the case in his collaborations with Yuri Kordonsky, too. The interview also touches on Buhagiar's works done abroad, his experiences with the theatre of the Far East, on human and professional qualities, as well as on the reliability of the artists of the Hungarian Theatre of Cluj.

STUDY/ESSAY

Dezső Bonczidai: The Representations of László Vitéz and Kasperle in Puppet Theatre in Transylvania

Bonczidai describes stages of the puppet theatre history in Transylvania before their institutionalization. He discusses in detail the occurrence of Kasperle in puppet theatre, performances about László Vitéz and tours of the Novelli Puppet theatre and of puppet actor Béla Büky.

Róbert Csaba Szabó: The Evolution of the Bolyai Cult in the Theatrical Memory of Târgu Mureş After 1968

Róbert Csaba Szabó's article examines how the Bolyai cult was reconsidered in the theatrical memory of the town of Târgu Mureş after the political and cultural opening that started in Romania in 1968. According to the author, the evolution of the Bolyai cult after 1968 had its roots in the celebrations in honour of the Bolyais organized in 1956-57 and the erection of the Bolyai statue, but the formation of the image emphasizing the father-son relationship between the scientists was also strongly shaped by the theatrical memory in Târgu Mureş. The article points out the functioning of cultural memory through the analysis of the public statue erected in Marosvásárhely, László Németh's play *The Two Bolyais*, and the performance thereof directed by Ferenc Kovács.

Emőke Pál: The Acting Aspirations of Jenő Janovics

In her article, Emőke Pál focuses on the renowned theatre personality Jenő Janovics' acting career, as well as his views and insights on acting, also examining a number of texts and theatre history records from the period that discuss Janovics' acting. Jenő Janovics, as the director of the National Theatre in Cluj, strived to reform the acting style of his company, to break with the old, pompous declamatory manner of acting, and to orient himself towards the realistic naturalistic style.

Tünde Kocsis: The Seven Maszkura Groups or the Hungarian Student Theatre Troupes of the Students' Cultural House in Cluj-Napoca

Although the various student theatre companies functioning in the institution did not bear the name Maszkura from the beginning, Tünde Kocsis frames the history of Hungarian student theatre in Cluj-Napoca from 1976 to 2007 as one and the same movement due to organizational traditions. In her article, which relies heavily on the recollections of former members, she discusses each group in close conjunction with the leader of the company, describing also their operating conditions and major performances, then outlining the identity of student theatre makers that connects the seven groups beyond their differences.

Emese Simó: Three Hundred Sixty

Emese Simó followed the five-month long rehearsal period of The State Small Theatre of Vilnius where the Slovenian theatre director Tomi Janežič directed *Uncle Vanja*. By reading her rehearsal journal we can get a glimpse into the procedure of a mise-en-scene of a Chekhov play, into the directing mechanisms of Janežič based on psychodrama, and into the work of the actors of Vilnius. All these are put in parallel with the author's own professional expertise, and the text looks for answers to the question of how exercises based on the psychodrama method can help the rehearsal, how a healthy work environment can be created, and how an actor can stay fresh and balanced even during an intensive rehearsal period.

JÁTÉKTÉR – erdélyi színházi folyóirat és portál

A lapszám felelős szerkesztői: Biró Réka és Varga Anikó

Szerkesztőség: Bakk Ágnes Karolina, Biró Réka, Jankó Szép Yvette, Ungvári Zrínyi Ildikó, Varga Anikó (főszerkesztő), Zsigmond Andrea

Munkatársak: Deák Katalin (Jatekter.ro), Kovács Bea (Jatekter.ro); Marton Orsolya (segéd-szerkesztő), Benedek Levente (borítóterv), Adrian Ganea (logó, dizájn), Molnár Rozália (tördelés), Deák Szidónia (korrektúra), Jankó Szép Yvette (fordítás)

Előfizetés: Kovács Gábor (kovacs.jatekter@yahoo.ro)

Színházak hírei: Dunkler Réka (jatekteroffice@yahoo.com)

A lapot alapította 2012-ben Sebestyén Rita és Kötő József. Alapító szerkesztőség: Sebestyén Rita (főszerkesztő), Ungvári Zrínyi Ildikó, Karácsonyi Zsolt. Az alapító szerkesztőség munkatársai: Demény Péter, Zsigmond Andrea, Dunkler Réka, Albert Mária, Szilágyi N. Zsuzsa.

A lap felelőssége abban áll, hogy teret adjon a véleménynyilvánításnak. A lapszámában közölt cikkek a szerzők és a nyilatkozók véleményét tükrözik, amelyek nem feltétlenül egyeznek a szerkesztőség véleményével.

Responsabilitatea revistei noastre este de a găzdui opiniile, oricât de diverse, ale colaboratorilor noștri. Responsabilitatea pentru conținutul fiecăruia text aparține autorului.

The journal is only liable for allowing free expression of opinions. Responsibility for the views expressed in the articles rest solely with the authors.

ISSN 2285 –7850

ISSN-L 2285 –7850

TÁMOGATÓK

Bethlen Gábor Alap
Communitas Alapítvány
Nemzeti Kulturális Alap

Revistă culturală finanțată
cu sprijinul Ministerului Culturii

Albert Mária
Bajka-Barabás Réka
Boros Kinga
Deák Réka
Jászay Tamás
+ öt anonim támogató

A kiadvány megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia támogatja.



MINISTERUL CULTURII

nka
Nemzeti Kulturális Alap

