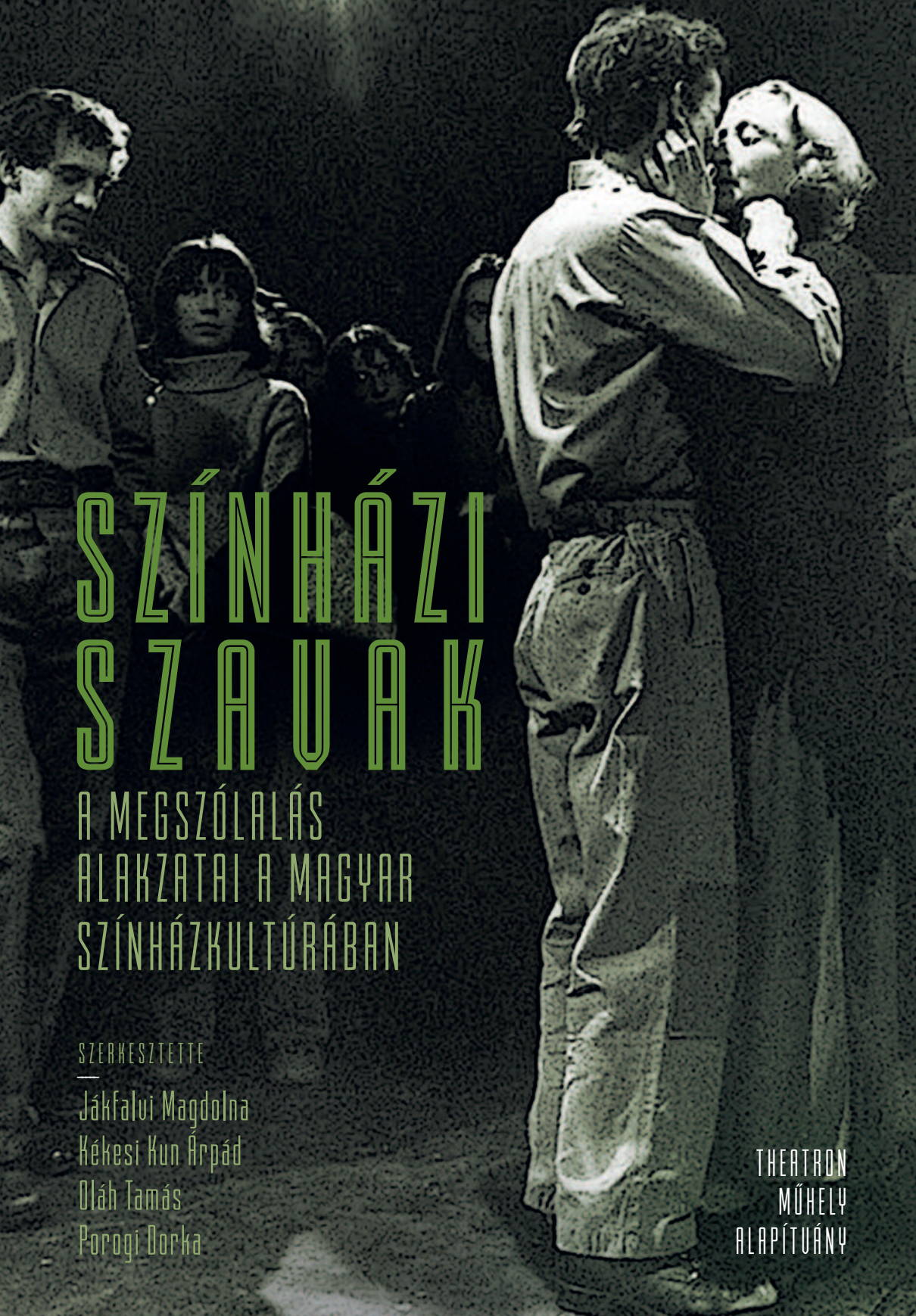




SZÍNHÁZI SZAVAK

A MEGSZÓLALÁS
ALAKZATAI A MAGYAR
SZÍNHÁZKULTÚRÁBAN

SZERKESZTETTE

Jákfalvi Magdolna
Kékesi Kun Árpád
Oláh Tamás
Porogi Dorka

THEATRON
MŰHELY
ALAPÍTVÁNY

SZÍNHÁZI SZAVAK

A MEGSZÓLALÁS ALAKZATAI
A MAGYAR SZÍNHÁZKULTÚRÁBAN

SZERKESZTETTE

Jákfalvi Magdolna

Kékesi Kun Árpád

Oláh Tamás

Porogi Dorka

ARKTISZ – THEATRON MŰHELY ALAPÍTVÁNY | 2024

A kiadvány a Magyar Tudományos Akadémia
támogatásával készült.



A kötet szerkesztését támogatta a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési
és Innovációs Hivatal – KFB073-2023.

© Theatron Műhely Alapítvány, 2024

ISBN 978-963-8189-31-8

Arktisz | TMA, Budapest, 2024

Felelős kiadó: a kiadó igazgatója

A szöveget gondozta: Borus Judit

A borító és könyvterv Czeizel Balázs munkája

A borítón: Gaál Erzsébet és Székely B. Miklós a Stúdió „K” Woyzeck
című előadásában, 1981. Fodor Tamás gyűjteményéből.

Nyomta és kötötte: Vareg Hungary Kft.

I. Önképzés

+

„A sok nevetéstől szabad légkör alakult ki” • 13
*Háy Gyula dramaturgosztálya a Színművészeti Főiskolán
 az 50-es évek első felében*
 Bíró Zsuzsával beszélget Kelemen Kristóf

„A pályám végéig a feladat volt a fontos” • 37
A vajdasági színház és színjátszás az 50-es évektől napjainkig
 Süveges Etával beszélget Oláh Tamás

„Nem vagyok szólista alkat” • 59
A kontaktimprovizáció Mándy Ildikó pályáján
 Mándy Ildikóval beszélget Gál Eszter

„Ösztönösen folyamatos keresésben voltam” • 73
Színházi útkeresések a mozgás nyelvén Erdélyben
 Uray Péterrel beszélget Bezsán Noémi

II. Alapítás

+

„Egy közös napot nézünk, és ez a közös nap a színház” • 87
A gyergyószentmiklósi Figura Színház alakulása
 Bocsárdi Lászlóval beszélget Bezsán Noémi

„Sokan úgy emlegettek minket, mint mozgásszínházi társulat” • 101
*A gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Ifjúsági és Kísérleti Színház
 1990 és 1995 között*
 Pálffy Tiborral beszélget Bezsán Noémi

„Ha a nagy Szovjetunióban így csinálják, akkor mi is így fogjuk” • 109
Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója
 Balogh Gézával beszélget Tóth Réka Ágnes

„Nemcsak egy amatőr szinttársulat volt, hanem iskola, műhely” • 125
Mezei Éva és a Pinceszínház
 Korcsmáros Györggyel beszélget Patonay Anita

III. Elvonulás

+

„Alice voltam Csodaországban” • 149
Monori Lili pályája a Szentkirályi Műhely előtt
 Monori Lilivel beszélget Porogi Dorka

„Ebben a reménytelen 80-as években
olyan jó volt ilyen valóságos dolgokat átélni” • 175
*Gaál Erzsébet színházi működése az amatőr és a professzionális
színházi struktúrákban*

Lőrinczy Attilával beszélget Szenteczki Zita

„Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba” • 183

Bódy Gábor Cselédek-rendezése

Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka

„Azt a fajta színházat szeretem, ahol a mesterséget
nem lehet észrevenni” • 201

Amatőr színjátszás a 70-es, 80-as években Budapesten

Szódya Szilárdval beszélget Patonay Anita

10. Kirándulás

+

„Az ösztánckultúra nagy ajándéka” • 223

Kontakttánc a 80-as években Párizsban és Budapesten

Nagy Józseffel beszélget Gál Eszter

„A koreográfia művészete alkotás, nem reprodukció” • 237

Táncszínházi kezdeményezések Erdélyben

András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi

„Játszótársaknak tekintettem őket,
akik hajlandóak az én játékaikkal játszani” • 249

A Hovámész című gyerekelőadásról

Csizmadia Tiborral beszélget Patonay Anita

11. Tanítás

+

„Egy kicsit felturbózott Sztanyiszlavszkij-módszer volt” • 259

A magyar nyelvű színészképzés megindulása Jugoszláviában

Venczel Valentinnel beszélget Oláh Tamás

„A színházi eszközöket használtuk arra,
hogy hatással legyünk a gyerekekre” • 273

Mezei Éva és a Gyerekjátékszín

Illés Klárával beszélget Patonay Anita

„A gyökereink azonosak voltak, de a habitusunk különbözött” • 299

Gaál Erzsébet színészképzése a Nemzeti Stúdiójában

Csizmadia Tiborral beszélget Jákfalvi Magdolna

■ *Színházi szavak* című kötetünk olyan beszélgetésgyűjtemény, mely ritkán elmondott történeteket tár az olvasó elé. Jól és alig ismert alkotókkal ültünk le beszélgetni, hogy az elmúlt hét évtized színházi gyakorlatát megalapozó műhelyekre, gyerekszínjátszó, amatőrmozgalmi, erdélyi, vajdasági, kortárstáncos közösségekre emlékezve értsük újra a megírt vagy sok esetben még megírásra váró történeteket. A beszélgetések célja a színházi beszédet olyanná formálni, mely nem bicsaklik meg sem a műfaji, sem a földrajzi határoknál, mely a műhelyekre fókuszál, mely az ideológiai és politikai narratívákat félretéve a szakmai elbeszéléseket rendezi újra.

Az elbeszélések alanyai olyan alkotók, akik emlékeiket vagy egyáltalán nem tárták a nyilvánosság elé, vagy nem erre a korszakra koncentrálnak. A kérdezők a régi Színház- és Filmművészeti Egyetemen indult Színházi Kreativitás Eszközök-műhely kutatói, akik doktori dolgozatukban az államszocialista színháztörténet különböző, kánonon kívüli jelenségeit vizsgálták. A mára PhD-fokozattal rendelkező színháztudósok saját maguk is alkotóművészek, beszélgetéseik így egyszerre hordozzák az elemző és a résztvevő szempontjait.

Hosszú közös munkánkat inspirálta a felismerés, hogy az 1949 utáni magyar színháztörténet feldolgozott része egyszerre szembesíti az elemzőket a források gazdagságával és hiányával. Amíg az államszocialista művészetiipar a nyilvános megjelenés stabil levéltári dokumentumhálóját tárja a kutató elé értekezletek, viták jegyzőkönyvei és feljegyzések archivált formájában, s amíg a második nyilvánosság kereteiben létrejött előadások emlékezete a Történeti Hivatal jelentéseiben többé-kevésbé követhető, addig a társadalmi energiákat erősen megmozgató gyerekszínjátszó mozgalmról, színjátszó csoportokról szóló emlékező és összegző irodalom meglepően csekély. A kötettel célunk rávilágítani a hivatalos és nem hivatalos játéklehetőségek melletti-körüli színházi eseményekre is, történetté formálni őket és ekként a kánon-narratívákhoz olyan jelenségeket csatlakoztatni, melyek pusztán létükkel generációk esztétikai, közösségi, pedagógiai, értelmezői magatartását alakították.

A kötet szerkezetével tematikus köröket rajzoltunk fel: az önképzés, az alapítás, az elvonulás, a kirándulás és a tanítás ötös cölöpzetére húzzuk fel a korszak mikrotörténeti alap kutatásait segítő emlékezeti hálót. Ennek a hálónak egyik középpontjába Háy Gyula dramaturgiai-pedagógiai életművének feltárását helyeztük, hiszen Háy a 30-as évek Berlinének ünnepeelt drámaírója, Bertolt Brecht vetélytársa, majd a menekülésben rövid ideig sorstársa. 1945-ben, Moszkvából hazatérve a Nemzeti Színház dramaturgia, a főiskolán a dramaturgképzés elindítója, majd 1956-os szerepvállalása után börtönbe kerül, s személyével együtt munkái is eltűnnek a történetekből. A kötetünkben szereplő beszélgetés az első, az újraértést megkísérítő dokumentuma Háy Gyula életművének és pedagógiai munkásságának. Az emlékezés egyik fókuszát Bíró

Zsuzsa teremti meg, aki maga is ismert filmdramaturg, az ötvenes években még fiatal lány, s hivatásából adódóan is képes érzelmi emlékezetét és szakmai tisztánlátását vegyítve komoly elemzéssé formázni a beszélgetés műfaját.

A másik fókusz a „szabad légkör” és a „felszabadult játék” többször jelzett lehetőségére irányul: a vajdasági, erdélyi, magyarországi színészek, rendezők, koreográfusok más-más technikával, más úton és máskor, de megmutatják a szabad színészképzés és a szabad művészetpedagógiai kísérletek nyomát. Vezetésükkel a Nemzeti Színház stúdiójától indulva művelődési házak és külvárosi gyakorlóterek közösségén át a nyilvánosságot teljesen elvető Szentkirályi Pincéig követjük Illés Klára, Jancsó Sarolta, Monori Lili útját, akik pályainterjúikban képesek olyan alakításelméleti premisszákat megfogalmazni, melyek mind a Nemzeti Színházban, mind az amatőr terekben megelélik saját közegüket. A háló látni engedi, amint Erdélyben kőszínházi gyakorlattá szilárdulnak nonverbális, mozgásos kísérletek, mint a szabadságkeresés formái, és azt is megmutatja, hogy a különféle tánc- és mozgástechnikák elsajátítása révén az alkotók a nemzetközi trendeket ismerik meg és viszik tovább.

A kötetben szereplő Oral History-metodikájú beszélgetések másik körében egymás mellett ismerünk rá Gaál Erzsébet színészképzési és Mezei Éva színházpedagógiai modelljére, s ők például erősen láthatóvá teszik azt a társadalmi folyamatot, mely meghatározta több generáció kommunikációs képességeit és közösségi dinamikáját. A kötet tudományelméleti hozadékának tekinthetjük annak belátását, hogy a színészek és a pedagógusok munkájának kultúrantropológiai azonosságából adódóan a műhelyek iskolaként működnek, a nevelés a színházi formákat napi rutinjába illeszti, miközben a színházi praxis gyakran elhagyott, de szakralitásukat őrző templomi terekbe költözik. Mezei Éva pedagógiai munkái, a Játékszínben létrehozott sajátos dramaturgiai-kommunikációs modelljének története, az amatőrség és a gyekekszínházi viszonytörténete ismeretlen terület, elemzésüket ezek az interjúk kezdik meg.

Beszélgetésgyűjteményünk akarva-akaratlanul is a *Nemzeti színháztörténet. Előadásrekonstrukciók 1948–1996* című kötetünknek lett a párja. Mivel az elbeszélések során az életpályák maguk is elnyerik saját, önálló narratívájukat, láthatóvá válik, hogy mely alkotók emlékezete foglal el akkora teret, mint a Nemzeti vezető színészeié, igazgatóié. Mezei Éva hatástörténeti jelentőségét éppen a Nemzeti Színház történetét szétszálazó kötet dolgozatai mellett készített OH-interjúk húzzák alá darabról darabra. A színjátszó csoportok, a pinceszínházi nemzedékek (későbbi) nemzetis színészeit készítették fel a feladatra – ennek összegzése az interjúk nyomán új közelítést ad. S emeljük ki, nem utolsósorban, hogy a Nemzeti Színház kutatásai vezettek el a vajdasági színjátszás nemzetis színészeihez, azokhoz a földrajzi határokon túli ma-

gyar alkotókhöz, akik Budapestre, a Nemzeti Színházra kulturális identitásukat meghatározó mintaként tekintettek, amikor a jugoszláviai magyar amatőr színjátszó mozgalom vívmányaira és meghatározó egyéniségeire támaszkodva létrehozták saját hivatásos intézményrendszerüket.

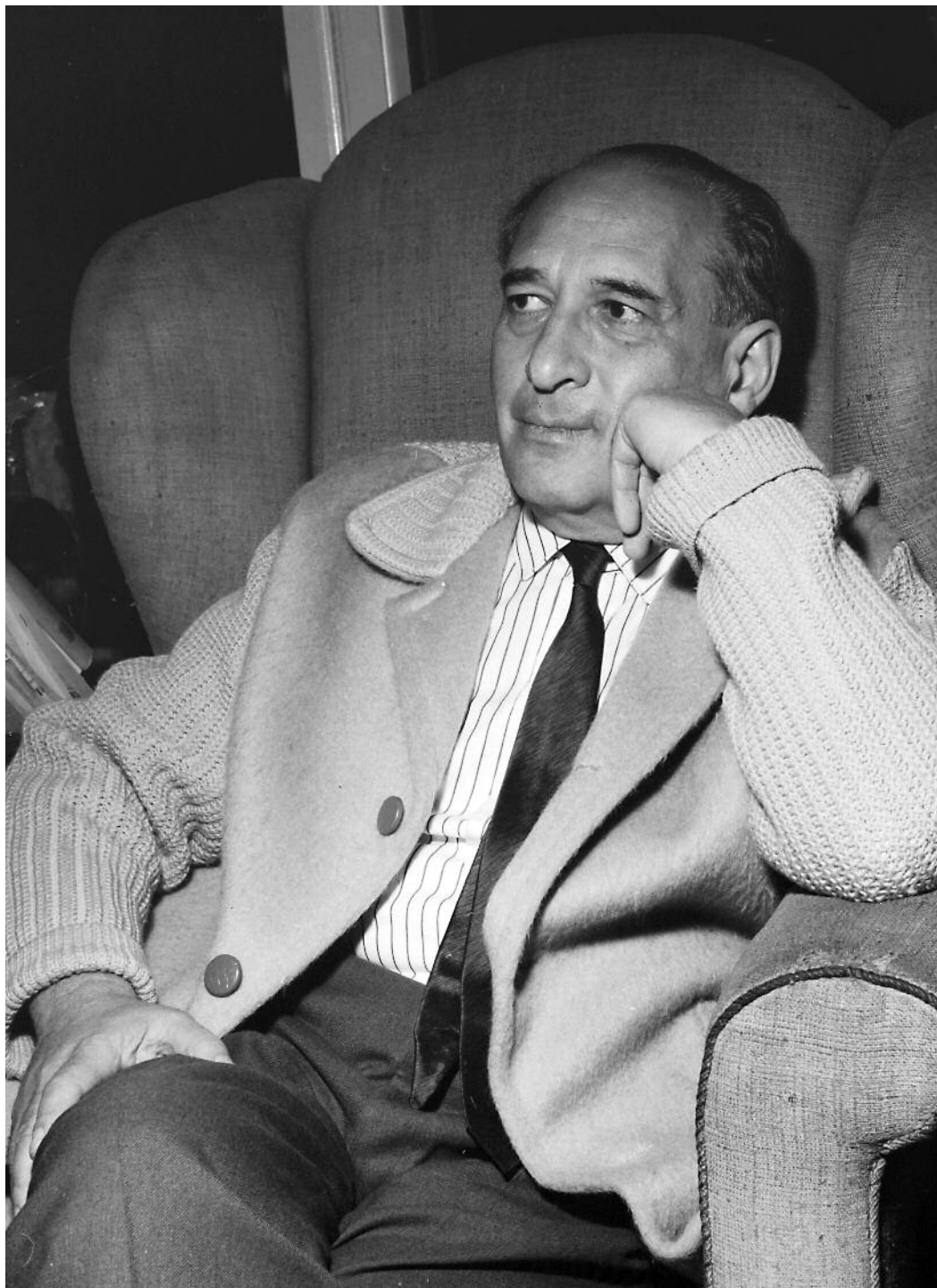
A kötet interjúi sikeresen megvédett PhD-dolgozatokat alapoztak meg. Bezsan Noémi *Az erdélyi táncszínház*; Gál Eszter *A kontaktimpró*; Kelemen Kristóf *Művészetoktatási koncepciók a Színművészetin – az államosítástól a rendszer-váltásig*; Oláh Tamás *Kisebbségi (színházi) nyelv – kisebbségi színház(politika)*. *A vajdasági Tanyaszínház mint kulturális modell*; Patonay Anita *A színházi nevelési előadások (TIE) hagyománya Magyarországon. Az 1970-es és 1980-as évek gyermek- és ifjúsági előadásainak emlékezete*; Porogi Dorka *A színház ideje*; Tóth Réka Ágnes *Cselekvési alternatívák. Politikai bábszínház a hatvanas évek végétől a hetvenes évekig Magyarországon*; Szenteczki Zita (DLA) *Magánmitológiák* című dolgozatai tágas, „szabad” történeti narratívát ajánlanak az olvasóknak. E könyvek megjelentetését a Theatron Műhely Alapítvány feladatának tartja és a közeljövőben tervezi.

A kötet szerkesztői köszönetet mondanak minden beszélgetőtársnak, örököseiknek, a képek jogtulajdonosainak, köszönik Váradi Ágnesnek a képek válogatásakor nyújtott azonnali szakmai és baráti segítségét. A kötetet rendhagyó névmutató zárja, mely bemutat mindenkit, aki a beszélgetésekben bármilyen kontextusban az olvasó elé kerül. Az információk beszerzésekor gondosan, közösségben dolgozó tudósként jártunk el, de mivel a színháztörténetből éppen kihulló események alá feszítettük ki hálónkat, elvesztettünk pár adatot: születési és halálozási dátumok, bemutatók időpontja tűnt el. Köszönettel kérjük az olvasót, segítsen, ha pontosítani tudja a hiányzó adatokat.

Budapest, Magyarkanizsa, Szolnok, 2024. április 4.

Jákfalvi Magdolna
Kékesi Kun Árpád
Oláh Tamás
Porogi Dorka

I. ÖNKÉPZÉS



Hágy Gyula

Fotó: ismeretlen fotós (1964). Forrás: Fortepan, 106915;
adományozó: Hunyadi József

„A sok nevetéstől szabad légkör alakult ki”

HÁY GYULA DRAMATURGOSZTÁLYA A SZÍNLMŰVÉSZETI FŐISKOLÁN
AZ 50-ES ÉVEK ELSŐ FELÉBEN



Bíró Zsuzsával beszélget Kelemen Kristóf
2019. április 26., Budapest



Bíró Zsuzsa (1933–2023) Balázs Béla-díjas dramaturg, forgatókönyvíró. 1951–1956 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg tanszakára. Már a diplomát megelőzően felvették a Vígsházba és a filmgyárba, utóbbiban a kilencvenes évekig dolgozott. Pályafutása során közel hetven nagyjátékfilmnek volt a dramaturgja, néhánynak forgatókönyvírója, többek között Sándor Pál, Simó Sándor, Gárdos Péter, Szász Péter, Hodován Attila és Herskó János rendezők munkái kötődnek a nevéhez. 2003-ban a Magyar Filmszemlén életműdíjat kapott. Rendszeresen publikál a *Liget* című folyóiratban, itteni írásaiból három könyvet adott ki (*Mallarmé macskái*, 2002, *Apák mozija*, 2006, *Álom rémület*, 2017). Fia a drámaíró-rendező Kárpáti Péter és a klasszika-filológus Kárpáti András.

Hogyan emlékszik a felvételire?

Én egy olyan felvételin vettem részt, szerintem szabálytalanul, amelyik nagyon jelentéktelen volt, úgyhogy ezért nem vagyok benne biztos, hogy ez volt az elrendelt felvételi. Valószínűleg nagyon későn, már az utolsók között hallgattak meg. Úgy emlékszem, hogy csak az a tanárnő volt benn, aki engem felvételiztetett. Lehet, hogy még ült benn valaki némán, de nem biztos.

A felvételiztető tanárnő ki volt?

Csillag Ilona, aki drámatörténetet tanított, és egy nagyszerű, szellemes, jópofa nő volt. Az egészhet olyan cinikusan vette. Nála a felvételi inkább olyan

egyetemi felvételinek tűnt, mert csak az olvasottságot kutatta, semmi más. Nála az, aki sokat olvasott, fel lett véve. Egyáltalában nem volt szó színházról, pláne nem moziról. Valószínűleg nagyon sokan felvételiztettek még rajta kívül, és nem mindenkinél ez volt az elvárás.

Úgy indult a folyamat, hogy ön beadott egy kérvényt, hogy szeretne idejárni, és akkor meghallgatták?

Egyszer csak az az ötletem támadt, hogy engem érdekel a főiskola, és amikor elmentem megnézni, akkor épp ki volt írva, hogy nyílt napot tartanak: egy napon át be lehet menni az osztályokba és bele lehet hallgatni a tanításba. Egész véletlenül pont ilyenkor mentem, nem tudtam előre semmit. Még azt sem tudtam, hogy mi az a dramaturg.

Emlékszik, hogy mit látott a nyílt napon?

Nagyon furcsa, de abszolút nem emlékszem. A tumultusra igen, ami az iskolában volt, de arra, hogy én bent vagyok egy osztályban és hallgatom a tanítást, nem emlékszem, és az a gyanúm, hogy nem is voltam bent valamiért.

Az SZFE Irattár szerint szerint tizenegyen¹ végeztek. Ennél többen indultak?

Igen, azt hiszem, tizenhatan indultunk. Az első két évben volt rosta, a félév és az év végén is. Illetve az osztályfőnökünk, Hágy Gyula² kirostált pár embert. Nagyon jó osztály volt, és arra emlékszem, hogy az öt évet végigszórakoztam. Jó volt a hangulat, és mindenki rettentő boldog volt, hogy odajárhat. Teljesen más volt, mint az akkor működő főiskolák vagy egyetemek. Képtelenek voltak teljesen olyanra formálni, hogy megfeleljen az államnak. Például a több ezer évet felölelő drámairodalmon belül – amit a görögökkel kezdtünk – a szocialista anyag húsz-harminc évet tett ki. Szóval annyi jót tanultunk, hogy abban úgy elenyészett a nem jó. De a nem jó azért komolyan volt véve: Hágy Gyula odarendelt egy idősebb bácsikát, aki jegyezte az óra anyagát, mert ő abból egy könyvet akart kiadni, valószínűleg dramaturgiai oktatás témában – szerintem végül nem adta ki –, így egész féléven át bent ült és jegyezte, amiket mi mondtunk.³

¹ A főiskola 1951–1956-os dramaturgosztálya: Bereczky Erzsébet, Bíró Zsuzsa, Katz Edit, Kolár Éva, Lelkes Éva, Mann Lajos, Nedeczki Edit, Szőnyi Sándor, Vadász Imre, Varga Domokosné, Vizinczey István. SZFE Anyakönyv. Katz Edit és Nedeczki Edit ugyanaz a személy.

² Hágy Gyula 1951-től volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola újonnan megalakult dramaturg tanszakának vezetője.

³ Az említett dramaturgórákon készült jegyzet lappang.

Arra emlékszik, őt hogy hívták?

Papp bácsinak.⁴ Mert akkor nekünk egy bácsi volt.

Ez kizárólag szakmai jegyzetelés volt?

Abszolút.

Nem politikai megfigyelés.

Nem. Háyról az elképzelhetetlen lett volna. Borzasztóan érdekes pasi volt. A Szovjetunióból jött vissza, ahol nem bántották, ami meglepő. Mindenesetre soha nem követelt semmi olyat, ami a saját meggyőződésünkkel ellentétes lett volna. Háy kényszeredetten viszonyult a kötelező anyagokhoz: titkolta, hogy ő nagyon utálja ezeket, de észrevehető volt a viselkedésében. Mi nem titkoltuk, és ő ezt egyáltalán nem bánta. Meg hát igyekezett remekműveket előszedni nekünk. Mindig konkrét feladatokat kaptunk, mindenki mást, és ez nagyon jó módszer volt. Mindenkiné a karakterére szabta.

Milyen típusú feladatokra emlékszik?

Egy drámának az elemzése vagy pedig egy téma. A téma borzalmas volt, például, hogy olyan elemekből, mint vídiakés,⁵ egy munkás, egy gyár, hozzunk össze egy drá mavázlatot. El lehet képzelni, hogy micsoda borzalmakat hoztunk össze. Közben szórakoztunk rajta, saját magunkon. Feladatnak jó volt, akár a vídiakéssel is lehetett tanulni valamit a dramaturgiáról. Háy félig vette komolyan, de valószínűleg közben magában ő is szórakozott. Szóval sosem éreztük azt a kényszert, hogy a vídiakést egy hősi témának kell tekintenünk, hogy azt nekünk nagyon komolyan kell vennünk.

Mennyire hatotta át az oktatást Háy marxista gondolkodásmódja?

Igen, azt ő előadta, de én abszolút nem emlékszem rá. Abban biztos vagyok, hogy nem kellett ebből felelni, mint egy tananyagból. A vizsgákon nem ezt kérdezte ki, hanem drámákat kellett elemezni, főleg remekműveket. A vídia-

⁴ Az illetőről nem maradt fenn több nyom.

⁵ A vídia az acéliparban használt, az acélnál is keményebb, hőálló, főleg forgácsoló szerszámok élélül használt fémötvözet (a gyémánt után a legkeményebb ismert anyag a Földön). A vídiát a világ egyik legfontosabb acélipari óriása, a német Krupp-cég a 1927-es lipcsei vásáron mutatta be. A második világháború során a Krupp cég is beszállt a német fegyverkezésbe, majd 1947-ben a vezetőket elítélték rabszolgamunkások tízezreinek dolgoztatása és a megszállt országok kirablása miatt. (Krupp végül 1951-ben amnesztiával szabadult, és visszakapta a gyárait.) Mindezekon felül a vídiakés mint az egyik legerősebb acélipari szerszám szimbolikus jelentőséggel bírhatott az ötvenes évek első felében, amikor az első ötéves terv megvalósításán dolgoztak, amelynek egyik legfontosabb célkitűzése volt Magyarország iparosításának meggyorsítása, elsősorban a nehéz- és gépipar fejlesztése.

késsel foglalkozó kis színdarabvázlatainkat is megírtuk, de a későbbiekben nem kellett vele foglalkoznunk. Klasszikus regényeket is szeretett feladni, hogy azokat dramatizáljuk. Engem egyszer felmentett egy félévre – azt mondta, mert ez nehéz feladat –, Balzacnak a *Pons bácsi* című regényét kellett adaptálnom, és ezt a feladatot én nagyon élveztem. Akkor is felmentett, amikor legutolsó félévben a magyar drámákról adott elő, kizárólag magyar drámákról, és akkor nekem, valami szeszélye folytán, ki kellett választanom egy magyar drámát és azt kijavítani, szóval egy jobb drámát írni belőle. Sajnos nem emlékszem a szerzőjére, egy kortárs, nyugatos író volt.

Mely írók műveit olvasták Háynál?

Sok kortárs, magyar szerzőt, de ezeknek a nyugatos szerzőknek a zömét egyáltalán nem ismertük. És hát sok jó drámaíró volt köztük. Aztán ha egy nyugati dráma bejött, színházban vagy kötetben, akkor azokat nagyon boldogan olvastuk. És a klasszikusokat: a görög-római drámákat, középkori darabokat, de kimaradtak például a misztériumjátékok – tudtuk, hogy vannak, de nem kellett olvasni. Egyébként végigmentünk a drámairodalmon.

Brecht-darabokat mennyire tanultak?

Háy imádta Brechtet, azt hiszem, jóban is voltak.⁶ De ugyanakkor nálunk akkoriban nem nagyon támogatták Brechtet, ő már valahogy túlment az ingerküszöbön, ezért mi sem foglalkoztunk vele nagyon sokat. De azt, hogy Háy nagyon szereti, egyértelműen éreztük.

⁶ Háy kétszer is élt Berlinben (1920–1923 és 1929–1933 között), ahol előbb díszletfestőként dolgozott, majd drámaíval színpadi sikereket ért el. Itt ismerkedett meg Bertolt Brechtel, először Helene Weigelen, Brecht második feleségén keresztül. (Háy írt két verset Weigelnek, amelyeket a színésznő megzenésítve adott elő kommunista rendezvényeken.) Háy a saját életrajzi kötetében ambivalensnek mutatta be a Brechthez fűződő viszonyát: „Ha együtt voltunk, sokáig hallgattunk mind a ketten. Ajánlatára, hogy felvesz drámaíró-inasnak, nem tért vissza többet. Ha dramaturgiáról beszélt, azt nem volt mindig könnyű megérteni. Néha megpróbáltam ellentmondani, valószínűleg nagyon ügyetlenül, leginkább szintén homályosan. Tanítványnak, úgy látszik, valóban alkalmatlan lettem volna.” HÁY Gyula, *Született 1900-ban* (Budapest: Interart, 1990), 155. Háy (eredeti nyelven 1971-ben megjelent) önéletrajzában kritizálta a brechti drámaírói elveket, legfőképp a *Verfremdungseffekt* alkalmazását: „Találkoztam hát egy újító szellemmel, de az azzal kezdi az újítást, hogy új tilalomfákat állít fel mindenütt.” HÁY, uo. 156. Több Brechtel kapcsolatos anekdotát is rögzített, például egyszer Brecht otthagytta egy Háy-előadásnak a főpróbáját, majd később a feleségén keresztül kérte, hogy Háy számoljon be a végkifejletről: „Brechtel való folytonos vitám nem gátolta barátságunkat, csak humorral kellett fogadni a vele járó ugratásokat.” HÁY, uo.

Háy saját művei előkerültek?

Ő szerényen nem vette elő ezeket, kivéve egyet, az *Isten, császár; parasztot*, azt feladta nekünk, ami a legjobb darabja volt, addig legalábbis. Azt nem tudom, hogy a későbbiekben, amikor már nem tanított minket, és külföldre emigrált, voltak-e egyenértékű darabjai,⁷ egyet-kettőt olvastam csak, nem mindegyiket – lehet, hogy rejtett gyémántok voltak. Nagyon jó drámaíró volt – bár ne írta volna meg azt a borzalmat, szegény, *Az élet hídja*⁸ című rettentő, szocialista-realista darabját. Ez volt az ő nagy hazatérése, és szerintem ennek köszönhette, hogy olyan nagy bizalom vette körül a párt részéről. Aztán 1954-től kezdve nem titkolta a negatív véleményét, és börtönbe is került miatta,⁹ szóval teljesen visszalépett az egésztől. Mintha korábban sem értett volna egyet, legalábbis mi így éreztük, de lehet, hogy ez illúzió, és Háy eleinte nem gondolt mást a dolgokról, hanem hitt az olyan darabokban, mint *Az élet hídja*, miközben nem tudom elképzelni, hogy valaki, aki ennyire ismerte a modern német irodalmat, képes lett volna erre. Egyszer volt alkalmam megkérdezni erről, és akkor borzasztó szomorúan válaszolt. Ő akkor már elhagyta Magyarországot és évek óta Locarno¹⁰ mellett élt. Én és Simó Sándor¹¹ kimentünk Svájcba, mert meghívtak minket a locarnói filmfesztiválra, ahol kiderült, hogy Háy két városkával arrébb él emigrációban, és elmentünk meglátogatni. Fantasztikus élmény volt az a látogatás, mert hihetetlenül meg volt rendülve. Azért ment el, mert egy darabját sem játszották, éhen halt volna, muszáj volt elmennie. Akkorra már szörnyen kiábrándult, és ezt egyáltalán nem titkolta előttünk, sőt. És az, hogy mi újság Pesten, szóval a pusztá tény, hogy mi most éppen onnan jövünk, teljesen kiborította. Nagyon megható volt. Akkor azt mesélte, hogy vannak új darabjai. Nem voltak ott – vagy azt hazudta, hogy nincsenek ott – a házban, ahol laktak a feleségével. Úgyhogy nem kaptuk meg, nem olvashattuk el ezeket. De úgy beszélt azokról a darabokról, mint aki visszatálalt valamihez. Borzasztóan sajnálom,

⁷ Háy 1965-ben harmadik feleségével, Háy Gyuláné Majoros Évával a svájci Asconába emigrált. Az emigrációban írt darabjai: *Főinkvizitor* (1968), *Apassionata* (1969).

⁸ Az *élet hídját* 1951-ben mutatták be, amelyért Háy azonnal Kossuth-díjat is kapott: a pontonhíd építési (és mérnöki) munkálatainak keresztül követjük végig az új világrend és társadalmi modell kifejlődésének első lépéseit.

⁹ Háy az 56-os forradalom alatt vállalt szerepe miatt 1957-ben hatévi börtönre ítélték, 1960-ban, három év után szabadult amnesztiával.

¹⁰ Locarno: svájci város. Háy és felesége, Majoros Éva a közelben lévő Ascona városába költöztek 1964-ben. Bíró Zsuzsák 1969 nyarán utaztak ki a locarnói filmfesztiválra (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).

¹¹ Bíró Zsuzsa dramaturgként Simó Sándor állandó munkatársa volt. Első közösen készített nagyjátékfilmjük, a *Szeművegesek* 1969-ben megnyerte a Locarnoi Nemzetközi Filmfesztivál fődíját, az Arany Leopárdot. Ez volt Simó első egész estés rendezése.

hogy nem olvashattam őket.¹² Tehát Háy nagyon jó tanár volt, és jó humora is volt, ami nagyon kellett az osztálynak, ettől a sok nevetéstől egy szabad légkör alakult ki. Erről eszembe jut egy történet: az egyik lány az osztályunkból borzasztóan szeretett volna ilyen szocialista álarcban jönni-menni, hogy tiszteljék őt, hogy ő egy igazi, a szocializmusban mélyen hívő dramaturg lesz, és ezt összekötötte azzal, hogy az egyik fiúba az osztályból nagyon szerelmes volt, de ez a fiú azt mondta neki, hogy „túlzottan polgárlány vagy, nem kezdek veled”. Ez rettenetesen elkésértette a lányt, mindent megpróbált megtenni, ami nem polgárlányos, és mikor Sztálin meghalt,¹³ azonnal írt egy nekrológot és felrakta a falra az osztályban, majd sorra kérdezgetett minket, hogy egyetértünk-e az ő nekrológjával, és senki nem értett egyet. Volt, aki köpött. Volt, aki azt mondta, hogy végre megdöglött. Szóval bennünk öröm volt, ő meg, szerencsétlen, ott állt, és nem kapott elégtételt senkitől. És az osztályban volt egy fiú valami rejtélyes funkcióban, egy szörnyeteg, spicli, aki jelentett, ha úgy érezte, hogy valami szocializmusellenes dolog elhangzott.

A nevét nem szeretné mondani?

Dehogynem, Török Ernő,¹⁴ így hívták. A lányt pedig úgy hívták, hogy Szántó Judit. Jutka elpanaszolta neki mindezt – valahogy így adódott, valószínűleg véletlenül, nem direkt. Sírdozott, és a Török megkérdezte, hogy miért sír, és akkor ő mondta, hogy nem hisz neki senki, amikor ő Sztálint gyászolja. Török azonnal rohant a párttitkárnőhöz, és jelentette, hogy ez az osztály egészen elvetemült, és kigúnyoljuk Sztálin halálát. Mi pedig elmondtuk Háynak, hogy Szántó Jutka megőrült, borzalmasan gyászolja Sztálint, és nem tudjuk leállítani, Háy pedig azt mondta, hogyha lesz valami probléma, akkor keresse őt meg az osztálybizalmi – egy nagyon helyes és rendes lány, aki a Nemzetinek lett aztán egy életen át a dramaturgja¹⁵ –, és akkor majd megbeszéljük, hogy hogyan kell leállítani ezt a sztálinozást. Szántó Judit pedig nem állt le, folyton erről beszélt, és pár nap múlva kiderült, hogy Török Ernő jelentette a Budapesti Pártközpontnak ezt az eseményt, és kijönnek az Országos Pártközpontból és a Budapesti Pártközpontból fontos emberek és kivizsgálják minket.

¹² Nincs nyoma annak, hogy az ekkor keletkezett, és később megjelent két darabon kívül (*Főinkvizitor*, *Apassionata*) fennmaradt volna másik mű.

¹³ 1953. március 5.

¹⁴ Az SZFE Anyakönyv szerint Török Ernő nem végezte el a dramaturg szakot a Főiskolán, az OSZMI adatbázisában mindössze egy művel jelenik meg, a *Hölgyválasz* című zenés játékot az Operettszínházban (1961), majd Békéscsabán (1962) mutatták be, továbbá *Haragosok* című egyfelvonásosa 1958-ban jelent meg a Művelt Nép Könyvkiadónál.

¹⁵ Valószínűleg Bereczky Erzsébet, aki 1957–2000 között volt a Nemzeti Színház (később Pesti Magyar Színház) dramaturgja, 2010-ben bekövetkezett haláláig itt dolgozott.

Háy akkor behívatta azt a lányt, az osztálybizalmit, és azt a taktikát beszéltek meg, hogy mi tettessük magunkat nagyon naivnak és hülyének, egyszerűen ne értsük, hogy mi van körülöttünk. És a vizsgálat három napig tartott. Borzalmas volt. Szántó Jutka kígyót-békát mondott ránk. Énrám például azt mondta, hogy nyolcszobás villában lakom a Svábhegy tetején és valutával üzérkedek. Hát kitört a nevetés. Annyira jól ismertük egymást, hogy bármit mondott bárkire, azon mindig nevetni kellett, mert tudtuk, hogy mi a hazugság.

Mindennek az előzménye az volt, hogy az egyik lány kijelentette, hogy Jutka hazudik, amikor azt állítja, hogy a szüleivel nem áll szóba, mert a szülei polgárok. Mindannyian sokszor jártunk Szántóéknál, és láttuk, hogy a szobalány hozza be az ételt, gyönyörűen megterítve neki, szóval úgy szolgálták ki, mint egy királykisasszonyt. És ezek a hazugságok tornyosultak, és már a pártköz-pontosok is megérezték, hogy itt valami nem stimmel, hogy ez a lány ennyi borzalmat mond a saját szüleinek, ebben van valami gusztustalan. Aztán, mint valami mesejátékban, dél felé kopogtattak, és beállított Szántó Jutka mamája edényekkel a kezében. Nagyon rémülten és halkán dadogva azt mondta, hogy „elnézést, csak ebédet hoztam a kislányomnak”. Nyilván tudott a vizsgálatról, és annyira féltette Jutkát, hogy kirúgják, vagy valami hasonló történik vele, hogy látni akarta – valószínűleg erre volt ez ürügy, mert soha életében nem hozott máskor neki ebédet. Olyan döbbenet volt, és az asztal egyik oldalán az egyik osztálytársam nem bírta, fetrengett a röhögéstől, kínos volt az egész.

És akkor elfajult a dolog, és Judit elkezdett össze-vissza hazudozni. Úgy emlékszem, hogy ez az első napon volt, és utána még két napig kutatták a mentalitásunkat. Simon Zsuzsa, aki nagyon parírozott Háynak, szóval ugyanazt csinálta, amit ő, hozzá hasonlóan rendes volt, pedig szigorú sztálinistának tűnt.

Azt kifejejtettem, hogy a vádlott tulajdonképpen az elején még nem Szántó Judit volt, hanem az a lány, aki azt mondta a Sztálin halála kapcsán írt faliújságcikkére, hogy semmi közöm hozzá. És ez volt a nagy bűn. Szántó színezte, hogy ez a lány máskor is ilyen közönyös szokott lenni, és bár ő máskor ettől a lánytól nem hallott csúnyát Sztálinról, de más dolgokról csúnyát hallott – egyre jobban belement a vádaskodásba, úgyhogy a második napon a pártközponti közvélemény inkább e mellé a lány mellé állt, és nem egy olyan valaki mellé, aki szünet nélkül rágalmazta a saját osztálytársnőjét. Ezt a lányt Kolár Évának hívták. Az lett ennek a háromnapos borzalomnak a vége, hogy Évát eltiltották a népneveléstől¹⁶ – Éva olyan boldog volt, hogy majdnem

¹⁶ A népnevelő a szocializmus építésének kezdeti korszakában az a személy volt, aki a párt megbízásából másokat politikai, gazdasági és társadalmi kérdésekről felvilágosít, világnézeti fejlődésében segít és a szocialista építéssel járó feladatokban való fokozott részvételre mozgósít.

felkiáltott örömeiben –, Szántó Jutkát pedig azért, mert ilyen csúnyán rágalmazott, egy évre kirúgták a főiskoláról, és a győri vagongyárban¹⁷ szereztek neki helyet, hogy ott ismerje meg a munkásosztályt, és akkor majd másképpen fog gondolkodni, és a következő évben visszajöhet a főiskolára. Hágy egyrészt meg akarta menteni, másrészt el akarta különíteni tőlünk, mert olyan utálat alakult ki Jutka iránt, hogy nem lehetett elvárni szegénytől, hogy aztán megint velünk legyen egy osztályban.¹⁸

¹⁷ Wilhelm Pieck Vagon és Gépgyár. Szántó Judit-dosszié, SZFE Irattár.

¹⁸ Bíró Zsuzsa 66 év után elmondott visszaemlékezése – amelyet korábban a *Liget* folyóirat 2008/8. számában megjelentetett – nem áll ellentmondásban az SZFE Irattárban található jegyzőkönyvben leírtakkal, számos dologban egyezik vele és kiegészíti. Utóbbi alapján a következőképpen lehet rekonstruálni az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálatot, amelyet megelőzőtt már két osztálygyűlés a témában: a vizsgálat amiatt indult el, mert „Szántó Judit megvádolta Kolár Évát azzal, hogy a faliújságcikkkel kapcsolatos beszélgetésük alkalmával Sztálin elvtárs betegségét és halálát közönyösnek vette, sőt azt is mondta, hogy »semmi közöm hozzá«”. A jelenlévők Simon Zsuzsa (főigazgató), Redő Ferencné (tanulmányi igazgató), Hágy Gyula (osztályvezető tanár), Czimer József (tanársegéd), Tóth Ferenc, Szakmári Józsefné, Kiss Józsefné, Varga Józsefné (jegyzőkönyvvezető), Szegedi György. A jelenlévők először egymás között átbeszéltek, hogy eddig is több konfliktus volt már a dramaturgosztályban, amelyek Szántó Judit személyéhez kötődtek. Czimer József Kolár Évát kevésbé tartja tehetségesnek, mint Szántó Juditot, viszont sokkal becsületesebbnek és őszintébbnek. Szegedi György előhossa a lányok polgári származását, amely miatt feltehetően mindennél előbbre helyezik az érdekeik érvényesítését, de Simon Zsuzsa nem gondolja azt, hogy itt „kenyérharcról” lenne szó (mivel az elhelyezkedés a főiskola után biztosítva van). Kolár Éva, amikor belép, a következőképpen emlékszik vissza a történetekre: Kolár olvasta a Szántó által írt, Sztálin betegségéről szóló szöveget a faliújságon, amelyről kijelentette, hogy dagályos és nem tartja őszintének. Amikor Szántó erre megsértődött, Kolár közölte vele, hogy „semmi közöm hozzád”. Ezt Szántó úgy értette, hogy Kolárnak semmi köze Sztálinhoz. Kolár azzal is magyarázza, hogy nem mondhatta, amit Szántó állít, mivel Sztálinnak köszönheti, hogy egyáltalán él. Szántó elmondása szerint Kolár azt is mondta, hogy „sajnos”, olyan értelemben, hogy sajnos van köze a népi demokráciához, de erre Kolár nem emlékszik. Amikor lehetősége lett volna tisztázni magát, saját bevallása szerint inkább moziba ment. Amikor Kolár kimegy, Hágy Gyula azt mondja: „Véleményem szerint ezek a hallgatók annyi sértést vágnak naponta egymás fejéhez, hogy Kolár azért nem tulajdonított olyan nagy fontosságot Szántó vádjának, ezért is nem emlékszik a sajnos szóra.” Simon Zsuzsa a konfliktusok forrásának (a „gennyes gócnak”) Szántót és Török Ernőt, a dramaturgosztály egy másik tagját tartja, és szerinte Szántót el kéne távolítani a főiskoláról. Hágy Gyula a saját felelősségének érzi Szántó sorsát, ezért a kirúgás helyett inkább a „megnevelését” tartaná helyesnek. Amikor bejön Szántó, a bizottságnak így idézi fel a történeteket: amikor Kolár kijelentette, hogy Szántónak nem kellett volna megírnia a Sztálinról szóló cikket, ő megkérdezte tőle, hogy „neked talán nem fáj?”, mire Kolár úgy reagált, hogy „mi közöd hozzá?”. Szántó megkérdezte, hogy „neked talán nincs közöd?”, mire Kolár azt mondta, hogy „sajnos”. A tanárok nem értik, hogy Szántó hogyan érthette ezt ennyire félre. Szántó már megbánta az egész ügyet, és Töröknek is úgy adta tovább annak idején mindezt, hogy becsületszavát kérte, hogy nem mondja el senkinek. Szántó valójában három másik osztálytársuknak is elmondta a történetet (Szőnyi G. Sándornak, Bíró Zsuzsának és Katz Editnek), de állítása szerint mindhárom esetben sajátos okok vezettek ehhez. A tanárok szembesítik Szántót azzal, hogy az egész osztály ellene

Akkor ő egy későbbi osztályban végzett?

A következő évben.¹⁹

Tehát Hágy tudatos taktika szerint szervezte a dolgokat?

Zseniális volt. Mintha valahogy előre tudta volna, hogy Judit olyan undorító lesz, hogy végül egyáltalán nem az lesz a bűn, hogy Kolár szarik arra, hogy Sztálin meghalt, hogy Judit borzalmas polgári magatartását Simon Zsuzsák meg fogják utálni, és így is történt. Hágy nagyon sajnálta őt, mert Jutka zseniálisan okos volt. Nem volt különben dramaturgnak való, ellenben szenzációs színháztörténész lett belőle.

Hágy ezt a taktikát mennyire beszélte meg önökkel?

Nem beszélte meg, ez a félelmetes, hogy hazardírozott, és bízott abban, hogy mi jól fogunk erre reagálni, és így is történt. Csak később, Locarnóban²⁰ mondta el nekünk, hogy ezt előre tudta, és neki nagy öröm volt, hogy az osztály ilyen zseniálisan reagált. Egyszer megírtam ezt a történetet a *Liget* folyóiratnak.²¹

Akkor ennek az egésznek tulajdonképpen nem lett több következménye?

Nem, a következménye kizárólag az lett, hogy Szántó Judit egy évvel később végzett. Kolár Évával pedig az történt, hogy egy év múlva, amikor volt a

van, Szántó bűnbánatot tanúsít. Amikor kimegy, Simon Zsuzsa jellemtelennek és karrieristának nevezi, aki „ócska burzsoá eszközökkel igyekszik megtartani az elsőséget”. Hágy Gyula nem akar kirúgni egy „ilyen tehetséges, 4 nyelven beszélő embert”, ezért azt javasolja, hogy csak egy időre távolítsák el a főiskoláról, amit a bizottság elfogad. Szántóval közlik, hogy a változása érdekében két félévre fizikai munkára kötelezik, amely után csak akkor veszik majd vissza, ha igyekszik. Szántó ennek láthatóan örül és elfogadja. Az 1953. április 21-én megtartott fegyelmi vizsgálat jegyzőkönyve, Szántó Judit személyi dossziéja, SZFE Irattár.

Visszaemlékezésében Czimer József mindezt kiegészíti még a következővel: „Két nap múlva közölték velem, hogy újabb fegyelmi lesz, mert a pártszervezet túl enyhének találta az ítéletet, és megfellebbezte. Kérték, hogy legyek ott a hét végén az újabb tárgyaláson. Az újabb tárgyaláson kiderült, hogy nem annyira a pártszervezet fellebbezte meg, hiszen annak képviselője jelen volt a határozatnál, hanem a DISZ. A megnyitás után én azonnal szót kértem, hogy ez az egész tárgyalás jogtalan. Fellebbezni csak egy magasabb fórumhoz lehet, ugyanahhoz a szervhez nem. Vegyük le az egész kérdést a napirendről. A végleges kizárást követelők szívóskodtak, de a többség belátta, hogy az egész ügy kezd képtelenségekbe fulladni, és a kérdést levették a napirendről. Így hát Szántó Judit vesztett egy évet, de mégis színikritikus lehetett belőle.” Czimer József, *Közjáték* (Budapest: Pátria Könyvek, 1992), 173.

¹⁹ 1957-ben, a következőkkel együtt: Benedek Katalin, Csurka István, Kovács Ferenc, Létay Vera, Lukács Antal, Major Anna, Moldova György, Nagy Judit, Tarbay Ede. SZFE Anyakönyv.

²⁰ Bíró Zsuzsa minden bizonnyal a korábban említett, 1969-es asconai látogatásukra gondol, amely a locarnói filmfesztiválra való kiutazásukhoz kötődik.

²¹ Bíró Zsuzsa, „Sztálin halála”, *Liget*, 21, 8. sz. (2008) (hozzáférés: 2022. május 26., http://www.liget.org/cikk.php?cikk_id=112).

VIT,²² mi, akik tudtunk nyelveket, jelentkeztünk kísérőnek, mert az nagyon izgalmas volt, hogy külföldiekkel megismerkedhettünk és a vonaton kísérhettük őket Hegyeshalomtól a román határig – Bukarestben volt akkor a VIT, és mi oda nem mehettünk, de legalább így a vonaton bent voltunk kicsit a külföldben. Nagyon nagy dolog volt látni egyáltalán egy külföldit. Kolár Éva németül tolmácsolt egy nagyon híres német sportújságírónak, akinek a nevére még mindig emlékszem, Franz von Schönhuber.²³ Egy őrülden undorító és ellenszenves figura volt. Egy féreg. Szörnyű. De az Évának a hülye szülei azt mondták, hogy muszáj, hogy ez a német fiú beleszeressen, mert akkor rajta keresztül ki tud jutni és megszabadul Magyarországtól, ők pedig már öregek és megkapják a svájci útlevelet, és akkor a család megmenekül Magyarországtól. Ez volt a terv, amit Éva nekem és egy-két barátnőjének elárult. Ezért nagyon támogattuk a frigyét, bár rettenetesen ellenszenveztünk a figurával, és végül sikerült meghódítani, eljegyezték egymást és összeházasodtak, miután nagy nehezen kaptak rá engedélyt. Arra viszont Éva nem kapott engedélyt, hogy elhagyja Magyarországot, egészen addig, amíg valamelyik kormánytagunk Moszkvába nem ment, ahol egy német miniszterrel paktumot kötöttek,²⁴ és akkor elkezdett enyhülni a helyzet Magyarország és Németország között. Ezután Kolár Évát kiengedték Németországba. Amikor otthagyta a főiskolát, az felejthetetlen volt: az egész osztály kikísérte a pályaudvarra és a fél tanári kar is, mint például Hubay Miklós, ilyen nagy írók, akik minket tanítottak – mindenki látni akart egy olyan embert, aki fölszáll a vonatra, és Nyugaton fog leszállni. És ez olyan fantasztikus volt, hogy mindnyájan könnyeztünk, de nem a búcsúzás miatt, hanem hogy ő Nyugatra megy. Ezt nem lehet elfelejteni. Ez valahogy még hozzátartozik a korábbi történethez, valószínűleg nem ment volna feleségül ehhez a szörnyeteghez, hogyha nincs a főiskolai vizsgálat, de úgy félték a szülei, hogy ez őt kíséri majd, és hogy nem fog állást kapni, rossz pozícióban lesz vagy bántani fogják az állásában – volt benne valami logika, abszolút. De aztán nagyon hamar elváltak.

²² Világíró és diáktalálkozó.

²³ Franz von Schönhuber évekkel később a Bayerischer Journalisten-Verband (Bajor Újságírószövetség) elnökévé választották. A posztot 1971 és 1981 között töltötte be, amikor a náci háborús bűnök relativizálása miatt lemondatták. (A második világháború idején maga is a Waffen-SS önkéntes katonája volt, a Vaskereszt második fokozatát is megkapta.) 1989 és 1994 között a Die Republikaner nevű jobboldali populista párt képviselőjeként dolgozott az Európai Parlamentben.

²⁴ Valószínűleg Konrad Adenauer 1955. szeptember 14-i moszkvai látogatására utal: a második világháború után ekkor rendezték először Németország és a Szovjetunió között az állami kapcsolatot.

Utána is kint maradt?

Igen, kint maradt Svájcban, aztán Amerikába ment, és ott egy másik német disszidenshez hozzáment, akivel nagyon jól élt.

1951-től 1956-ig jártak a főiskolára – az eleje a Rákosi-korszakra esett, amely azért eléggé sötét időszak volt a magyar történelemnek.

Igen, de valahogy nem volt semmi félelmetes, pedig arra számítottam, hogy majd folyton vigyázni kell. Én egy idő után borzasztóan rendszerellenes lettem. Korábban nem voltam az, de egy ponton lelepleződött az egész, és 1952-től kezdve normális embernek egy pillanatig sem lehetett az az érzése, hogy itt valami jó rendszert építenek. Furcsa módon a diákok akkoriban még nagyon naivak voltak, az osztályban is sokan őszintén lelkesedtek, de 1953-ban már ők sem. Nekem azért is volt könnyű, mert az apám nagyon tisztán látott, és csak rá kellett hallgatnom.

Akkor az említett vizsgálaton kívül alapvetően nem szivárgott be semmi a főiskolára?

Nagyon vigyáztunk. Nem politizáltunk és nagy lelkesedéssel elemeztük Háy előtt is a szocialista-realista darabokat.

Tehát azért óvatosnak kellett lenni.

Rettenetesen óvatosnak kellett lenni, de az nagyon könnyen ment, mert nem kellett sokat lejsztolni, szóval éppen csak annyit, hogy nem szidjuk a rendszert.

Mennyire volt védettebb közeg a főiskola akkoriban, mint más helyek?

Ez nagyon jó, nagyon bölcs kérdés. Ez a legjobb kérdés, amit erről el lehet mondani, mert ez volt a lényeg, hogy éreztük ezt a védelmet. Nem tudom, hogyan csinálták, hogy ösztönösen az egyéniségükből fakadt-e. Egyszer nagyon megtámadva éreztük magunkat, és azt gondoltuk, hogy kirúgnak minket, és tulajdonképpen jogos volt a félelem. Ez 1953-ban volt, amikor csináltunk egy pamfletet. A pamfletnek az volt a lényege, hogy Chaplin Magyarországra látogatott, mert meghallotta, hogy Magyarországon még mindig játsszák a filmjeit, noha már sem Amerikában, sem Európában nem játszották ezeket, ugyanis mindenkivel összeveszett, mert egy kommunista szimpatizáns volt Svájcban. És a pamfletben azt képzeltük el, hogy már csak a Színházművészeti Főiskolán játsszák a filmjeit, és ezért eljön Budapestre és meg akarja nézni a régi filmjeit, és meg szeretné ismerni azt a nagyszerű iskolát, ahol róla még beszélnek. És akkor ment osztályról osztályra, hogy megismerje az osztályokat – és ezen belül rettenetesen jól ki lehetett gúnyolni mindenféle hülye jelenséget. Jól sikerült a pamflet. És politikailag is nagyon merészre sikerült,

például Keleti Mártont kikészítettük azzal, hogy ő nem tud filmet rendezni, kizárólag az eszme érdeklí. Néhány tanárt, akiket utáltunk, azokat nagyon-nagyon kiveséztünk. A végén láttuk Simon Zsuzsán, hogy zöld meg fehér, nincs magánál, és hogy ebből borzalmas botrány lehet. Megpróbáltuk a végén saját magunkat is kigúnyolni, nagyon jól, nagyon ügyesen, de nem használt semmit. Simon Zsuzsa tényleg belebetegedett. Háy is nagyon haragudott. Másnapra berendelt minket, hogy kikérdezze, mi volt ez, mert ő csak annyit tudott, hogy csinálunk egy pamfletet.

A dramaturgok is játszottak benne?

Mi is játszottunk, aki hajlandó volt játszani, de a többség nem volt elég bátor hozzá.

A színészosztályból is részt vettek benne?

Igen. Mi körülbelül tízen voltunk, az úgynevezett pamfletcsinálók, de az egész iskola részt vett benne. Nagy lelkesedéssel, és pár nap alatt összeállt. Utána Simon Zsuzsa azt mondta, hogy ebből nem fog tudni minket megmenteni, már a Pártközpont is lejött, megérdeklődtek, hogy mi volt ez, mert már elterjedt. Egyes tanárok valószínűleg spiclik voltak, nem tudtunk mást elképzelni. És azt mondták, hogy ebből rettenetes nagy baj lesz. És akkor Háy valahogy ezt is elintézte – nem tudom, hogy hogyan. Amikor berendelt bennünket – négyen voltunk ott, azt hiszem, különböző osztályokból egy-egy ember –, kikérdezett minket, hogy mit akartunk ezzel, illetőleg x-, y-, z-jeleket miért nem hagytuk ki. Volt egy gyilkos jelenet, amiért ki kellett volna minket csapni: a jelenet az volt, hogy tanrendet készít a tanulmányi osztályról az egyik kis nő. Ezt úgy csinálja, hogy egy szerencsekerékbe bedobálja a tantárgyakat, mint marxizmus, orosz honvédelem, honvédelem, marxizmus, orosz honvédelem, mert már csak ezek a tantárgyak léteznek, és akkor a végén az utolsó cédulát is bedobja, ami a *szakma* – akkor döbönt csend és függöny. Hát annyira bántó azért ez nem volt, de furcsa módon ettől örült meg Simon Zsuzsa. Valószínűleg ez valami félelmet okozott neki. Háynak nem tudtuk úgy elmesélni, hogy ne röhögjünk közben. Szóval az egész kicsit kabaréba fulladt, mert annyira friss volt az emlék, és végül a szigorú álarcát ő is kicsit lejjebb rakta. Azt mondta, hogy most felmegy Simon Zsuzsához és megbeszéli vele, de ne menjünk el, mert lehet, hogy azonnal visszakapjuk az indexünket. De semmi nem történt, hanem jött egy tanulmányi osztályos nő, az ajtón csak bedugta a fejét, és azt mondta, mehettek. Ennyi volt. Ettől függetlenül ez a pamflet egy nagy élmény volt. Mindenkinek, aki ebben részt vett, a főiskolás évének talán az egyik legnagyobb élménye volt.

És erről vajon fennmaradt valamilyen dokumentáció vagy kép?

Nem, semmi.

Szövegkönyv sem.

Nem. Az egész pamfletet valahol leírtuk. Nem is emlékszem, hogy valaha nálam lett volna. De mindenki, aki egy kicsit jobban jelen volt a főiskolán, akár részt vett a pamfletben, akár csak nézője volt, az nagyon emlékszik rá.

Kik emlékezhetnek még rá?

Az osztályból voltunk körülbelül heten-nyolcan, akik néha-néha összeültünk a diplomázásunk után. Nem vett részt mindenki a pamfletben, de nagyon benne voltak általam, mert előttük zajlott minden – és ezért sokszor előjött az emléke. Ma már nem sokan élnek közülük. Katz Editet érdemes megke- resni, egyrészt fantasztikusan jól tud elmesélni dolgokat, másrészt nagyon sok olyan élménye volt, amiről én nem tudok, mert ő diákszálós volt, és az egy egészen más világ volt. Ő rajongott Háyért is, biztos van neki néhány sze- mélyes emléke. Nemrég hallottam beszélni a Klubrádióban, a kulturális adás- ban hétfő este.²⁵ Döbbsenten hallottam, hogy az én osztálytársnőm beszél. Na- gyon jó barátok voltunk valamikor. Nagyon-nagyon szerettem őt, egy nagyon tehetséges, különleges sorsú lány volt.

De ő nem vett részt ebben a pamfletben.

A pamfletben nem, ő akkoriban még egy félénk kislány volt. Ehhez kicsit olyan nyüzsgőnek kellett lenni.

Hol játszották el?

A Vas utcában.

Az Ódry Színpadon?

Nem. A Vas utcában egy nagy teremben – úgy emlékszem, de nem száz százalék.

Kik vettek még részt benne?

²⁵ Katz (Nedeczki) Edit szinkron dramaturg volt a Pannónia Filmstúdióban (Bíró Zsuzsa utó- lagos közlése). A Klubrádió *Belső közlés* című műsorának (szerk. PÁLYI Márk) 2019. március 19-i adásában szerepelt (hozzáférés: 2022. augusztus 23., https://belsokozles.blog.hu/2019/03/20/208_adas_kulonkiadas_a_radio_adomanygyujto_heten).

Például a Pethes Gyuri²⁶ nevű színész. Chaplint Harkányi Bandi²⁷ játszotta, és zseniálisan utánozta. Neki biztosan vannak saját emlékei, vagy ha nem, akkor jókat fog hazudni és a stílusban lesz valami jó. Még eszembe jut egy másik történet, ugyanis ez is jellemzi Háyt. Volt egy borzalmas felesége, a harmadik felesége, Majoros Éva, aki egy nap azt mondta nekem, hogy „Bíró, olyan ronda vagy, tele vagy pattanással, hogy lehet így járni”. Nem tudtam, mit kell válaszolni, ő pedig azt mondta, hogy „ha meg akarsz tőlük szabadulni, eljöhetsz hozzám: oda egyszer egy héten jár egy nagyon rendes nő és megtisztítja a bőrömet, megtisztítja a tiédet is, ha anyád hajlandó ezt megfizetni”. Mondtam, hogy megkérdezem a mamámat. A mamám nagyon boldog volt, hogy biztos egy nagyon jó kozmetikust fognak nekem a Háyék beszervezni. Háyné érdekes módon Kolár Évának is mondta, hogy ronda a bőre és pattanásos, és hogy jöjjön ő is – pedig egy darab pattanása nem volt. De csak mi ketten jöhettünk az osztályból, mi voltunk az úrilányok, egészen biztos ez járt a fejében, miközben olyan nagy pártembernek tette magát. Jaj, de szörnyű nő volt! A lényeg az, hogy egy hét múlva félénken bekopogtunk hozzájuk, és a kozmetikusnő Háyék fürdőszobájában megkozmetikázott bennünket, és attól kezdve minden második héten mehettünk, amíg tényleg szépen rendbe hozta a bőrünket. És emiatt olyan utálat vett minket körül az iskolában, röhögtek rajtunk, és Moldova Gyuri²⁸ és Csurka Pista²⁹ – akivel addig nagyon jóban voltunk, de emiatt nagyon megutált minket – elkezdtek terjeszteni, hogy Háy kozmetikáz bennünket. Rengeteget röhögtünk azért ezen a dolgon, miközben így be lehetett hatolni kicsit a lakásba, és meg lehetett lesni, hogy mi történik ott – de semmi nem történt. Egyetlenegyszer találkoztunk Hájjal, reggel az előszobában. Borzalmasan zavarba jöttünk, de ő nem, egyáltalán nem volt zavarban attól, hogy a lakásában kozmetika folyik.

Majoros Évával milyen helyzetekben találkozott az osztályuk?

Ő mindig jött Gyuszi bácsiért – így beszélt róla –, merthogy a Gyuszi bácsi nem vezetett autót és ezért ő volt a sofőr. Érte jött, várakozott, beavatkozott. Nagypofájú volt. Mindenkiel szóba állt, mindenkit megkritizált.

Láttam róla képet: azért ő egy jó nő volt, nem?

Igen, tipikusan. Őrült ellenszenves jó nő.

²⁶ Pethes György 1953–1958 között volt a főiskola színházrendező szakos hallgatója. Bíró Zsuzsa színészként említi, valószínűleg csak véletlenül.

²⁷ Harkányi Endre 1953–1957 között járt a főiskola színész szakára.

²⁸ Moldova György 1952–1957 között járt a főiskola dramaturg szakára.

²⁹ Csurka István 1952–1957 között járt a főiskola dramaturg szakára.

Majoros Éva kint maradt Svájcban Háyt halála után?

Kint maradt,³⁰ és nagyon-nagyon sok év múlva egyszer hazalátogatott. Fölhívott engem, Katz Editet és Kolár Évát – szóval tudta, hogy kit lehet föl hívni. Megszerveztünk neki egy osztálytalálkozót, akkor még mindenki élt. Annak idején nagyon utáltuk őt, nagyon ellenszenves volt, tényleg őszintén mindenki utálta, de akkor nagyon örültünk neki, mert Háyt mindenki imádta, és ettől valahogy mégis másképp néztünk az özvegyére. Akkor is nagyon nagyképpűsködött. Mindig azt hitte, hogy ő is tanár, és neki minket tanítania kell. Ebben volt valami meghatóan szánalmas is azért. Később még kétszer-háromszor látogatott haza. Aztán már nagyon beteg volt, és végül Svájcban halt meg. Eleinte azt hittük, hogy egy ilyen stramm nő, pedig nagyon beteges és törékeny volt.

Őn szerint vajon hol lehet a Háyt-hagyaték?

Háy egyik fiánál. Csomó gyereke volt, és ez a fiú Amerikában él.³¹ Akkor is ott volt, és szerintem nála van a hagyaték nagy része. Ő is drámaíró lett, de azt hiszem, hogy teljesen sikertelen. Háyt előző felesége egy német kommunista nő volt,³² akinek született Háytól három gyereke,³³ az egyik lány³⁴ velünk egyidős volt, látogatta is az osztályt néha, hallgatta az apja előadásait. Én egy időben nagyon jóban voltam vele. Rettentő jó humora volt. Aztán valahogy eltűnt, egyetemre ment, és úgy tudom, hogy öngyilkos lett. Egészen tragikus élete volt. Borzasztó volt, amikor 1956 után a villamoson találkoztam vele, és irtózatosan beszélt az apjáról, hogy többet érdemelt volna, mint az az öt év börtön, amiért így beszélt a pártról.³⁵ Aztán pár év múlva megint találkoztam vele, és azt mondta, hogy „de furcsa, hogy éppen tegnap emlékeztem

³⁰ Majoros Éva 2007-ben, 91 évesen hunyt el, Asconában helyezték örök nyugalomra.

³¹ Háyt Péter (1944) Majoros Éva első házasságából származik, Háyt örökre fogadta.

³² Háyt Micky (1903–2002) Németországban született, ott ismerkedett meg Háytal, akit a moszkvai emigrációba is követett, majd 1945 után költöztek Magyarországra. 1951-es válásuk után Micky nem hagyta el az országot, itt nevelte fel közös gyerekeiket.

³³ Háyt Gyula saját memoárjában Anderlitz nevezi meg Mickyvel közös gyereküként. Továbbá Háyt Gyulának első feleségétől, Margittól egy fia született, eredeti nevén Háyt Péter Iván, az édesanyja után Pálmai Péter, Péter Godofréd bencés szerzetes, harmadik feleségétől, Majoros Évától pedig Mihály, aki Down-szindrómás volt: „A legnagyobb haladást nem az én közreműködéssel, hanem házvezetőnőnk, Varga Mária – Nene – féltékeny szeretete és pedagógiai ösztöne segítségével értük el. Ő most már harminchét éve sikerrel igyekszik Mihálynak egy félig-meddig élni való életet teremteni. Nélküle minden még sokkal, de sokkal rosszabb volna.” HÁYT Éva, *A barikád mindkét oldalán* (Budapest: Osiris Kiadó, 2000), 172.

³⁴ Minden bizonnyal Anderlitzről beszél.

³⁵ Háyt Éva egy újságcikket is említ: „Anderlitz »elhatárolta« magát apjától. Egy rohadt újságcikkben, amit egy Lovas Márton nevű kis Kucsera, volt moszkovita írt, aki privát bosszúhadjáratot folytat Háyt ellen.” HÁYT, *A barikád*, 250.

rád és a többiekre az osztályból, ahogy jöttem haza apámtól”. Kiderült, hogy egy hónapot remekül eltöltött Svájcban, tehát kibékült az apjával.³⁶

Háy tanítás közben előadást tartott vagy beszélgetett önökkel?

Feladta előre, hogy például egy Osztrovszkij-darabot fogunk venni, olvassuk el jövő alkalomra. Ő pedig úgy intézte, hogy főleg mi beszéljünk róla. Néha előfordult, hogy a tananyagon kívül valamiről beszélt, például kérdeztünk a németországi élményeiről és a darabokról, amiket ott szeretett, de már nem emlékszem, hogy miket mondott. Egyébként az, aki lejegyezte az óráit, konkrétan mindent leírt, amit ő vagy mi mondtunk.³⁷

A korábbi emigrációk miatt Háy főleg az orosz és a német irodalmat részesítette előnyben?

Igen. Ő a német irodalomban volt benne nyakig. Az oroszban nem annyira, inkább csak a klasszikusokban. A német irodalomban lévő izmusokba, szürrealizmus vagy egzisztencializmus, szívesen beavatott minket, de csak úgy, mint olvasó, tehát az nem lehetett a tananyag része.

Ezek szerint olyan szellemiségben oktatott, hogy érdemes foglalkozni formabontóbb dolgokkal is?

Ő nem nagyon hozta volna szóba ezeket a darabokat, inkább valaki más hozta elő, és akkor belement, és nem mondta azt, hogy jaj, ne olvassanak ilyeneket. Nem emlékszem, de biztos mondott azért ügyesen valami olyat, ami egy kicsit elriasztott minket. Ez lehetett első-, másodévben, de harmadévben már nem, akkorra a légkör megváltozott.

³⁶ Anderli látogatásait Háy Éva is rögzíti: „Sok évvel később, lehetett vagy tizenkettő, Brissagóban laktunk a Lago Maggiore felett, Anderli hosszú, mentegetőző leveleket kezdett írni. Apja mindig csak néhány rövid sorban válaszolt. Anderli hátraarca nem tudta meggyőzni. És milyen igaza volt! Én azonban rábeszéltem, adjon egy sanszot a gyerekeknek. Hívjuk meg hozzánk. Nem könnyen ment bele. Anderlihez kötődő szeretete túl sérülékeny volt. Csalódása túl nagy. Anderli, akkoriban már három gyerek anyja, megjött, körülnézett és győzött. Sármos volt, okos, alkalmazkodni akaró, és miniszoknyájában elragadó. Sikertől rábeszéltem egy önkritikus négyszemközti beszélgetésre apjával. Látogatása igen sikeres volt, és sajnáltuk, amikor elutazott. Két évvel később újra eljött, uszályában Marina lányával, egy igen csinos, igen félnék tinédzserrel. És minden másképp volt. Anderliről kiderült, hogy masszív sztálinista, nyilván két évvel az előtt is az volt, de akkor gondosan titkolta. Most azonban, lánya előtt, akinek »jó« példát akart mutatni, még Rákosiról sem volt szabad egyetlen rossz szót szólni, Sztálinról nem is beszélve. Lánya nevelése, akin, ahogy később kiderült, ez nem fogott, volt a fontos. És mindezt a fedelünk alatt, mint vendégünk, és évekkel azután, hogy az egész világ a két rém szörnyeteit harsogta. Fellélegeztünk, amikor végre elutaztak.” HÁY, A bariád, 251.

³⁷ Itt a korábban említett Papp bácsira utal.

1956-ban, amikor a híres rádióbeszéde³⁸ is elhangzott, az ő másik dramaturgos-osztálya – mert önök ugye nyáron végeztek –, ahova Csurka és Moldova is járt, nagyon aktív volt.³⁹

Én az hiszem, hogy Háy Moldováék osztályában csak óraadó tanár volt, nem osztályfőnök, mint nálunk. Dramaturgiából, azt hiszem, egy vagy két évig tanította őket, nem végig. Ők Gyárfás Miklós⁴⁰ osztályába tartoztak. Igen, aktívak voltak, de mindenki más is, tehát nagyon egyben voltunk. Én mondjuk kevésbé, csak cikkeket írtam egy illegális lapba, az *Élünkbe*,⁴¹ ami már a forradalom bukása után jelent meg.

De az nem a főiskola lapja volt.

Nem a főiskoláé. De volt olyan osztálytársam, aki aktív volt, főleg a fiúk. Mann Lajcsi egy fegyvert is rejtetgetett, ezt mindnyájan tudtuk és nagyon féltettük őt. Arra emlékszem, hogy a házuk előtti lépcsők alá rejtette – valahogy megmentette a fegyvert, hátha szükség lesz rá. Egyszer mentem hozzá, és megmutatta, hogy nem árt, ha tudom, hogy ő hova rejtí a fegyverét. De nem tudta hasznát venni. Lajcsival egyébként később is nagyon jóban maradtunk. Ő valószínűleg egy zseni volt, csak valamiért nem tudta ezt igazán megmutatni. Harminc-negyven évig írt egy darabot Magellánról,⁴² és gyönyörű. Van kétszáz szereplője, szóval nem megvalósítható. Mindig nagyon oda tudta adni magát olyan dolgoknak, amikről úgy érezte, hogy neki azt meg kell csinálnia, és akkor nem számított semmi realitás. És nagyszerűen ír. Én zseniálisnak tartom, de kicsit őrülnék.

³⁸ Az 56-os forradalom megtorlásának napján, november 4-én, a szovjet csapatok bevonulása idején Háy olvasta be több nyelven a Kossuth Rádióban az Írószövetség „Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!” segélykérő üzenetét, amelyet a nemzetközi közvéleménynek célzott.

³⁹ Az 56-os főiskolai eseményeket részletesen felidézi Kézdi-Kovács Zsolt *Az a nap a mienk* című dokumentumfilmje, amelyben Csurka is megszólal. Csurka István az 56-os forradalom alatt a főiskolai nemzetőrség vezetője volt, emiatt fél évre a Kistarcsai Központi Internálótáborba zárták. Az 56 miatt meghurcoltak főiskolai köréhez lehet még sorolni az először halálraítélt, végül börtönbe zárt Gáli Józsefet (aki előző évben végzett a dramaturg szakon), és Háy Gyulát is mint a dramaturg tanszak vezetőjét.

⁴⁰ Gyárfás Miklós 1953–1977 között oktatott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán.

⁴¹ Az *Élünk* című folyóirat szerkesztői: Abod László, Gáli József és Obersovszky Gyula. Az értelmiségi csoport a Péterfy Sándor utcai kórház alagsorában illegálisan üzemeltetett nyomdában sokszorosította a lapot. Ők szervezték az 56-os „Asszonyok tüntetését” is, amelynek felhívását a lapban jelentették meg.

⁴² Mann Lajos *Magellán* című drámájából megjelent egy részlet az *Ezredvég* folyóirat 1992. októberi számában: MANN Lajos, „Magellán”, *Ezredvég* 2, 10. sz. (1992): 20–28., legutóbb pedig az Írószövetség szervezésében 2011. március 30-án az író 80. születésnapja alkalmából tartottak felolvasást a dráma első felvonásából.

A cikkek, amiket írt, a főiskolás eseményekről szóltak, vagy csak 56-ról?

Csak 56-ról. Gáli József szerkesztette ezt az illegális lapot. Abban az időben Jóska volt a legjobb barátom, és így kerültem bele. Én valami négy-öt-hat cikket írtam, és amikor Jóskát elfogták,⁴³ a tárgyaláson mindegyiket magára vállalta, nemcsak a sajátjait, hanem az én cikkeimet is. Szóval fantasztikus ember volt.

Korábban mutatták be a Szabadsághegyet⁴⁴ a József Attilában, ugye?

A Szabadsághegy ősszel volt, október 6-án, ha jól emlékszem.

Gondolom, az is rontott a helyzetén.

Abszolút. Nagy Imre eljött a bemutatóra,⁴⁵ amire nagyon-nagyon büszkék voltunk. Egy mondatra emlékszem a darabból, hogy valamelyik szereplő azt mondta, hogy „szabadság, miniszter elvtárs, a dolgozó nép üdvözlét hozom, nagy munkában van a dolgozó nép, forradalmat csinál”.⁴⁶ Szép darab volt, nagyon szép részekkel, és mindenki a magáénak érezte: Jóska csinálta egyedül, de mi is bábáskodtunk fölötte, és büszkék voltunk rá, hogy születik egy ilyen ellenzéki darab.

Gáli nem az önök osztályába járt, hanem egy évfolyammal följebb, ugye?

Igen, eggyel följebb járt.⁴⁷

Nekik is Háy volt az osztályfőnökük?

Nem. Nekik a Gyárfás volt. Emlékszem, Gyárfás nagyon kétségbe volt esve, amikor Jóska pere zajlott. Szerette volna megmenteni, de nem tudta. Szimpatikusnak éreztem, hogy mennyire odavolt emiatt. Gálit életfogytiglanra

⁴³ Gáli Józsefet 1956. december 5-én tartóztatták le.

⁴⁴ A József Attila Színház 1956. október 6-án (Rajk László újratemetésének napján) mutatta be Gáli *Szabadsághegy* című, Rákosi személyi kultuszát bíráló drámáját (Benedek Árpád rendezésében), amelyet ekkor mindössze csak egyszer játszottak, a magyar színházi emlékezetben mégis nagyon fontossá vált. SZABÓ-SZÉKELY Ármin, „Benedek Árpád: Szabadsághegy”, *Philther*-elemzés (sajtó alatt).

⁴⁵ „...a demonstráció este épp a József Attila Színházban folytatódik. Szinte a temetésről mentek a meghívottak a *Szabadsághegy* premierjére. Ott volt Nagy Imre és Rajk Júlia, Donáth Ferenc és Haraszi Sándor.” LUKÁCSY András, *Felismerem-e Angyal Istvánt? Levelek fiának, Németországba* (Budapest: Magvető Kiadó, 1990), 90.

⁴⁶ Szó szerinti idézet a darabból. GÁLI József, „Szabadsághegy”, *Színház* 22, 11. sz. (1989): dráma melléklet, 2–15.

⁴⁷ Az 1950–1955 közötti dramaturg évfolyam diplomás tagjai: Buzás Pál, Galgóczy Erzsébet, Gáli József, Glásner Magdolna, Kaskötő István, Sipos Ferenc. SZFE Anyakönyv.

ítélték, de végül csak négy vagy öt évet ült, majd szabadon engedték.⁴⁸ Amikor lecsukták, nem volt még harmincéves.⁴⁹ A siralomházban nősült. A barátai ott álltak az épület előtt kis csoportban, de nem láttunk be, csak tudtuk, hogy a Gáli Jóska most veszi feleségül a siralomházban az orvos barátnőjét, Káldor Verát⁵⁰ – akkor a felesége már a kilencedik hónapban volt. Az valami örület volt. Gobbi Hilda⁵¹ tett nagyon sokat érte. Amikor megtudtuk a halálos ítéletet, akkor többek között elrohantunk Gobbi Hildához, mert neki nagyon jó pártkapcsolatai voltak. Ő azt mondta, hogy jöjjünk vissza másnap hajnalban, valószínűleg félt, hogy valaki figyeli. Úgyhogy másnap hajnalban a Jóska feleségével és az ő unokatestvérével visszamentünk, és elmondtuk Gobbinak, hogy mi a helyzet, akkor Gobbi elrohant Aczélhoz, majd Aczél Kádárhoz, és aztán délre vagy délutánra ígérték, hogy kihirdetik, hogy a Jóska fellebbezésére mi a válasz, és végül azt hirdették ki, hogy elhalasztották, újabb ítélet lesz. Akik Párizsban voltak – mert az terjedt el, hogy Gálit a párizsi írók mentették meg a tiltakozásukkal⁵² –, azok két nappal később, Káldor Vera levelezőlapjából tudták meg, hogy mi történt. Ezen annyiszor gondolkodtam, hogy ezt valami zseninek meg kéne írnia, hogy a Gáli Jóska életének megmentéséről talán még egy csomóan hiszik azt, meghatott büszkeséggel, hogy önekik köszönhető, de nem mesélik el, nem hancegnek vele, mert ezt jobb titkolni. És lehet, hogy a Kádár-vonalnál is volt valami gyorsabb.

El tud mesélni valamit a KISZ,⁵³ vagy akár az elődszervezete, a DISZ⁵⁴ működéséről?

Nekem sikerült azt elkerülnöm. Arra emlékszem, hogy volt egy nagy DISZ-taggyűlés, ahol a Gáli szóba került, mintha megszidták volna a Gálit, de hogy miért, azt nem tudom. Hogy mit csinált a DISZ, azt sem tudom.

⁴⁸ Gálit 1957. június 20-án halálra ítélték, majd végül ezt tizenöt év börtönre enyhítették. 1961-ben amnesztiával szabadult. 1963-ban állást kapott az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában.

⁴⁹ Gáli ekkor 27 éves volt.

⁵⁰ Dr. Káldor Vera orvos, 1955-től a Péterfy Sándor utcai Kórházban dolgozott – ahol Gáli részvételével működött az *Élünk* című lapot is szerkesztő ellenálló csoport –, a forradalom alatt segített a sebesültek mentésében. 1956-ban Gálival együtt letartóztatták (ekkor már 9 hónapos terhes volt), három év börtönre ítélték, 1959-ben szabadult. A Történelmi Igazságtétel Bizottság (TIB) egyik alapítója.

⁵¹ Gobbi játszotta a *Szabadsághegy* egyik főszerepét (Mama) a József Attila Színházban.

⁵² Eörsi László Csongovai Per Olafot nevezi meg, aki Párizsban mozgósította az ottani értelmiséget. EÖRSI László, „Csongovai Per Olaf”, *Beszélő* 10, 12. sz. (2005): 64.

⁵³ A magyar Kommunista Ifjúsági Szövetség (KISZ) a Magyar Szocialista Munkáspárt ifjúsági szervezete volt 1957–1989 között. A KISZ feladata volt a szocialista társadalom építésének szolgálata, harc a párt célkitűzéseiért, az ifjúság kommunista szellemben való nevelése, és tevékenyen részt vettek közösségi-, kulturális- és sportprogramok szervezésében is. A főis-

*Ön szerint, hogy alakult ki, hogy az 56-os események során a Vas utca épülete egy központi hely lett?*⁵⁵

Igen, olyan volt, mint egy főhadiszállás. A főiskolások közül egy-kettőnek volt fegyvere. A többiek csak mentek egyik helyről a másikra. Tele volt a főiskola, emlékszem, hogy bementem, és abszolút tele volt. Olyanok is ott voltak, akik már végeztek, mint például mi, és csomóan azok közül is, akik egy-két évvel korábban diplomáztak. Később, 1956 után egy-két író, például Csukás⁵⁶ is elmentek fizikai munkát végezni, utcai vízvezetékeket vagy kéményeket szereltek, mert demonstrálni akarták, hogy ebben a társadalomban, ami most van, csak a legaljább munkát lehet elvégezni. Olyannyira, hogy a tanárok megkeresték őket, hogy hagyják abba ezt a hülyeséget, visszaveszik őket, de még akkor is egy darabig makacsul ellenálltak.

Arra emlékszik, hogy önnek a tanári karból kik voltak még meghatározó személyek?

Háyon kívül Hegedüs Géza.⁵⁷ Más nem is, Háyt és Hegedüs. Legalábbis Háyt nagyon tiszteltem. Hegedüst nem tiszteltem, hanem egyszerűen imádtam. Olyan volt, mint egy bolond gyerek. Hihetetlen. Fantasztikus. Összevissza hazudott, összevissza beszélt és közben valahogy olyan szépen elhozta nekünk a világirodalmat. Mindegy volt, hogy nem mond igazat, még ha éreztük is, hogy hazudik, olyanokat, hogy munkaszolgálatosként⁵⁸ a hómezőn föl-le sétálva az *Oreszteia* szövegét mondta hangosan görögül. És jött a keretlegény, hogy „te mit beszélsz itt ronda zsidó”, és akkor ő azt válaszolta, hogy görögül, erre a másik, hogy „dehogyan beszélsz te görögül” – és akkor előadott egy olyan történetet, amiből igazából egy árva szó nem lehetett igaz, csak az, hogy munkaszolgálatos volt szegény. És valószínűleg ő önmagának megszépítette azt az időszakot ezekkel a mesékkel. Szóval nála mindig keveredett az igazság

kolai KISZ működéséről: KELEMEN Kristóf, „Színháztörténeti kutatások. A KISZ megalakulása és működése a Színház- és Filmművészeti Főiskolán”, *Színháztörténet.hu* (hozzáférés: 2022. május 26., <https://szinhaztortenet.hu/study/-/record/display/manifestation/STD16359/fa0c686e-a08b-41d7-8876-b8e0a68fc218/solr/0/24/2/30/score/DESC>).

⁵⁴ Dolgozó Ifjúság Szövetsége (DISZ), a KISZ elődje, a Magyar Dolgozók Pártjának (MDP) ifjúsági tömegszervezete volt 1950–1957 között.

⁵⁵ Amint *Az a nap a miénk* című dokumentumfilmből kiderül.

⁵⁶ Moldova György a főiskola után, 1957-ben kazánszerelőként és a komlói szénbányában dolgozott.

⁵⁷ Hegedüs Géza 1945–1973 között a főiskola művészetelméleti tanszékvezetője volt, ide tartozott a dramaturgképzés is.

⁵⁸ Hegedüs a második világháború alatt zsidó származása miatt előbb munkaszolgálatos volt, majd koncentrációs táborba került.

a hazugsággal, és borzasztó jól beszélt az irodalomról. A legjellemzőbb emlékem róla, hogy beadtuk az államvizsga-dolgozatot, és jött ki az épületből, én ott állodogáltam, és nem bírtam ki, megkérdeztem, hogy elolvasta-e már. Elolvasta. S kérdeztem rémülten, hogy hogy tetszik, és hogy igazam van-e, mert valamit állítottam a dolgozatban, amiről azt hittem, hogy nagyon fontos, és akkor egy pillanatnyi szünetet tartott, majd azt mondta, hogy „hát nézd, ha te ugyanilyen okosan az ellenkezőjét írtad volna, akkor is tetszene, nem az a lényeg, hogy az igazat írtad-e, hanem hogy írtál valamit, amit jó olvasni”. És én ettől borzalmasan kiborultam, és akkor egy időre megutáltam. Mert mi az, hogy teljesen mindegy neki, hogy miről szól.

Arra emlékszik, hogy miről írta az államvizsga-dolgozatot?

A *mizantrópról*, amiről bebizonyítottam, hogy nem vígjáték, hanem egy *drame sérieux*, egy komoly darab. Háy adta, nem lehetett választani. Igen, hát A *mizantrópról* lehetett beszélni egy Hegedüs Géának, neki teljesen mindegy volt, hogy én azt hittem, hogy a világ nagy felfedezését tettem. Tulajdonképpen ez is jó emlékem róla. A másik, hogy az egyik színdarabjába azt írta, hogy „a léhűtő is hasznos lehet, ha hasznos helyen hűti a leveit”,⁵⁹ és ez a két sor az én osztályomnak úgy tetszett, hogy attól kezdve minden áldott alkalommal, amikor jött órára, elmondtuk ezt neki. Annyira furcsa volt abban a légkörben ez a totális szabadság ezzel a két hülye sorral, nem tudom, miért, de úgy hatott ránk, hogy most, száz év múlva is emlékszem rá és boldoggá tesz ez a két sor. Ez is az ő linkségei közé tartozott. Nagyon-nagyon link ember volt, és nagyon édes.

Később, amikor látta, hogy a fiának⁶⁰ hogyan működött a dramaturgképzése, mennyire érezte különbözőnek azt az önkétől?

Sokkal komolyabb volt az övéké. Sokkal nehezebb és sokkal unalmasabb. Minden tanárt utáltak. Egészen más volt. Én azt az öt évet, amíg odajártam, tényleg végigröhögtem. Valami csoda volt. Minden nap történt valami, amiért könnyekig kellett mulatni – nekik pedig: jaj, de nagyon rossz volt. Viszont sokkal jobban megdolgoztatták azért őket.

Szervezettebb volt a képzésük?

Igen. Állandóan nagyon komoly dolgokat kellett írniuk. Az írás náluk is fontos volt, de a film kevésbé kapott hangsúlyt (akkor sem volt elég pénz, hogy csi-

⁵⁹ Az idézet Hegedüs Géza *Mátyás király Debrecenben* című színművéből származik (Bíró Zsuzsa utólagos közlése).

⁶⁰ Kárpáti Péter, aki 1979–1983 között járt a főiskola dramaturg szakára.

náljanak filmeket), ezért végül mind színházi lett.⁶¹ Furcsa, mert nálunk a film nagy hangsúlyt kapott. De soha nem mesélt olyasmit, illetve nagyon ritkán, ami olyan igazán jó és vicces főiskolás dolog lett volna. Hogy melyikünk tanult többet, azt nem tudom.

Az elmélet és a gyakorlat aránya hasonló volt?

Náluk már több volt a gyakorlat. Én most úgy emlékszem, hogy nekik színpadra is kellett állítaniuk, amit írtak. Nálunk gyakorlat tulajdonképpen a két utolsó évben volt, de akkor is csak írtunk. Egyszer megkértük Háyt, hogy az egyik darabját egy kicsit hadd játsszuk el. Abból egy jelenetet csináltunk meg. Én azt hiszem, egy öreg házmesterné voltam.

Ez melyik darabja volt?

Az élet hídja. Nagyon utáltuk ezt a darabját, azért kértük. Ebben gonoszság volt.

De ő nem tudta, hogy azért.

Dehogynem. Abszolút látszott rajta, hogy tudja. De azt hiszem, hogy ő is utálta. Lehetetlen, hogy ne utálta volna – hát néhány darabja annyira jó volt –, az ő műveltségével lehetetlennek tartom. Talán, amikor írta, még azt hitte, hogy jó lesz.

Olyan előfordult, hogy vizsgaelőadásokban dolgoztak dramaturgként?

Nem. Azóta egészen más lett a főiskola. Boldogok lettünk volna, ha lehetett volna, de nagyon messze voltunk. Nem volt pénz ilyenre.

És színházakhoz kimentek?

Igen. Engem például a Vígszínházhoz delegáltak. Azt nagyon komolyan vették. A negyedévben, de talán már a harmadévben is.

Ott dolgozott akkoriban Majoros Éva, ugye?

Úgy bizony. Olyan volt, mint a boszorkány a mesékben, ahogy közeledett, és mindig mondta, hogy „Bíró, én neked már megtanítottam”. Nem tudom, honnan vette, de ez volt a mániája, hogy ő engem tanított. Tetszett neki, hogy ő tanár.

⁶¹ Az 1983-ban diplomázott dramaturgosztály: Bognár Éva, Faragó Zsuzsa, Galgóczy Judit, Hársing Hilda Mária, Kaiser László, Kárpáti Péter, Kulcsár István, Márton Gyula, Rátky György, Szász János, Szekér András, Üveges Nóra, Zsótér Sándor. SZFE Anyakönyv.

Majoros Éva egyáltalán nem tanított a főiskolán?

Nem, csak olyan értelemben, hogy például mondta, hogy ha önáluk kozmetikáznak, akkor csukjam be az ajtót. Nála ez is tanítás volt.



Barácius Zoltán (Peter Van Daan) és Süveges Eta (Anne Frank)
Fotó: Milasin Ferenc (1958). Forrás: Topolya Község Múzeuma

„A pályám végéig a feladat volt a fontos”

A VAJDASÁGI SZÍNHÁZ ÉS SZÍNJÁTSZÁS AZ 50-ES ÉVEKTŐL NAPJAINKIG



Süveges Etával beszélget Oláh Tamás,
2019. december 1., Szabadka



Süveges Eta (1929–2023) színésznő. Pályája a topolyai Járási Magyar Népszínháznál kezdődött 1951-ben. 1959-ig, a színház megszűnéséig a társulat tagja volt. Többnyire főszerepeket alakított. 1959-ben a szabadkai Népszínházhoz került, onnan vonult nyugdíjba 1987-ben. Időközben játszott a rövid életű Kísérleti Színpad előadásában is. Olyan szerepek fűződnek a nevéhez, mint a *Hamlet* Ophéliája, a *Kurácsi mama* Katrinja vagy az *Anne Frank naplója* címszerepe. Pályája során a vajdasági magyar színjátszás legjelentősebb alakjaival dolgozott együtt, Garay Bélától Ljubiša Ristićig, és Harag György több szabadkai rendezésében is játszott. 2020-ban vette át a Vajdasági Magyar Művelődési Szövetség Magyar Életfa-díját.

Kezdjük az elejéről! 1949-ben alakult meg a topolyai Járási Magyar Népszínház. Ha jól számolom, Ön húszéves volt ekkor. Hogyan került a Népszínház közelébe? Hogyan találta meg Dimitrijević Mara Önt?

Én műkedvelő voltam. Édesapám is. Azelőtt a falvakban általános dolog volt a műkedvelő színjátszás. Mert akkor nem úgy mondtuk, hogy amatőr, hanem úgy, hogy műkedvelő előadások. És mikor még kislány voltam, akkor mindig azt gondoltam, hogy én is szeretnék majd olyasmit csinálni, mint apus ott a színpadon. Az ifjúsági szervezetnek a vezetőségi tagja voltam, és Csépe Imre szervezett egy Ady-estet, és ott kaptam egy verset. Hát akkor még közel volt az iskola hozzám, 1946-ban. És azt elmondtam. Az estnek nagy sikere volt természetesen, közönség volt, minden. De az ifjúsági szervezetben szintén volt műkedvelő csoport, és akkor ott mindjárt nézegettem a próbákat. Az if-

júsági otthon olyan helyiségben volt, ahol szép nagy színpad is volt. Azelőtt a legényegyletnek volt az otthona. És hát néztem a próbát, és az egyik leányka valami oknál fogva visszaadta a szerepét, amivel készültek. És beugrottam. Az első feladatom az volt, hogy egy előadásba beugrottam. Érdekes, hogy ez is a Csépe Imrének a színdarabja volt. Vagyis nem színdarabja, de mégis színdarab formája lett neki, mert ő gyűjtötte ezeket a betyárdalokat, magyar nótákat. Nagyon szépen tudott énekelni. Gyönyörű hangja volt. És ezekhez a szép dalokhoz írt egy összekötő szöveget, és így szinte egy népszínmű, kis előadásszerű történet lett. És mindezeket a betyárnótákat meg a szép népdalokat belerakta. Mindig azt a nótát, ami éppen a jelenethez illett. És itt az egyik leányka visszaadta a szerepét, nem tudom, hogy mi oknál fogva, nem is érdekes, de én beugrottam abba a szerepbe. És attól kezdve én játszottam. Játszottam a sportolóknál, mert azok is szerveztek műkedvelő előadást, és játszottam az iparosoknál, mert azok is. Úgyhogy ez volt 1946-ban. És attól kezdve én 1951-ig, míg a topolyai¹ színházhoz nem kerültem, műkedvelő voltam. Persze aztán már komolyabb feladatok is voltak, nemcsak ilyen kis népszínművek, vígjátékok. Igaz, hogy én játszottam a Stázit is a *Csárdáskirálynő*-ben, ami aztán egyáltalán nem volt az enyém, de a jól éneklő kollegák voltak olyan kedvesek, hogy annyira kisegítettek, hogy velem együtt énekelték az én számomat is. Úgyhogy nem tűnt ki, hogy nem vagyok éppen operettszínésznő.

Akkor ez azt jelenti, hogy a műkedvelői élet úgy nézett ki, hogy minden egyes ilyen szervezetnek, a tűzoltóknak, a férfiegyletnek külön-külön körei voltak? Külön-külön. És nagyon sok műkedvelő volt. Az én édesapám például önkéntes tűzoltó volt, és a tűzoltóegyesület is rendezett előadásokat.

És mindegyiknek külön színjátszó csoportja volt.

Nem. Nem volt külön, hanem az egyik: „Ráérsz? Akarsz ide játszani?” Megszervezték, és mindig volt egy előadás. Kishegyesen,² én kishegyesi vagyok, hét színpad volt. Egy kis községben.³ És mindig volt valami rendezvény azon a hét színpadon. Na, és ezeknek a műkedvelő előadásoknak volt járási szemléje. És akkor Dimitrijević Mara nagyon harcolt azért, hogy Topolyán legyen hivatásos színház. Megépítették. Még nem volt kész egészen a színházépület

¹ Topolya: magyar többségű város Észak-Bácskában. 1948-ban 14 051 lakosa volt.

² Kishegyes: magyar többségű falu 12 kilométerre Topolyától. 1948-ban 6989 lakosa volt.

³ A község a vajdasági magyar hivatalos nyelvhasználatban a járástól kisebb közigazgatási egységet jelöl, melyhez többnyire egy város és a hozzá közel eső falvak, kistelepülések tartoznak.

sem, de ő már szervezte a társulatát az ottani műkedvelőkkel. És ezeknek a műkedvelő előadásoknak a fesztiváljain, vagyis hát vetélkedőjén ő mindig zsűritag volt. És ő azok közül kiválogatta már a társulatába valót, akit szeretett volna megkapni. Úgyhogy ott ismert meg engem is, és az előadás után bejött az öltözőbe, és mondta, hogy „maga az én társulatomba számít mától fogva!”. Mert ide kell hogy jöjjenek, beszéljem meg otthon, mondjam meg a szüleimnek, hogy miről van szó. Akkor voltam tizenkilenc éves, nem voltam még húsz. El voltam ájulva. Én? Színésznő egy színházban? Hát, mint egy falusi, egyszerű kislány, ugye. De akkor már olyan menyasszonyféle voltam. Maronka Antalnak voltam menyasszonya félig-meddig. Nem hivatalosan. És a szüleimnek bejelentettem, de az édesapám azt mondta, hogy „majd, ha megesküsztok, csináljátok, ahogy akarjátok. De addig, itthon.” Maronka Antal már a színháznál volt, mielőtt megesküdtünk. Az 1949-ben nyílt meg, játszottak is már pár darabot, de mi csak 1951 januárjában esküdtünk. És akkor Mara megörült, hogy végre ott vagyok, és be is ugrottam néhány darabba. A *János vitéz*be például. A *Fruskában* kaptam aztán később az első szerepet. És akkor a költségvetés sem évszám szerint volt, hanem szezon szerint. Januárban esküdtünk. Az fele szezon volt. Akkor engem arra a szezonra, arra a költségvetésre nem tudott pluszban szerződtetni, de valahogy Mara kijárta, hogy augusztus 1-jétől azért már hivatalosan is megkaptam a kinevezésemet. Minisztériumi kinevezésünk volt akkor. Úgyhogy augusztus 1-jétől én már a színháznak a tagja voltam. És a *Fruskában* volt az első szerepem, mint hivatalos tagja a színháznak. Ez volt a kezdet. És aztán szépen lassan, lépésről lépésre. Mara nagyon szeretett engem. És nagyon tudott színházat vezetni. Nagyon jól tudta összeállítani az évi műsorát. Azokat a darabokat választotta, amikre volt neki jó, megfelelő szereposztása. Nem úgy, mint itt Szabadkán, ahol megtörtént, hogy ajánlották a *Lear királyt*, mert az egy nagyon szép darab. Akkor én éppen a művészi tanácsnak a tagja voltam, és rákérdeztem, hogy „de hol a *Lear királyunk*?”. Pataki László akkor már nem volt a színháznál, tanárként dolgozott. Tehát ez egy nagy hiba lett volna, ugye. De Marának ehhez nagyon jó érzéke volt, és minden darabját játszottuk, mentünk falvakba. Akármilyen kis falukba mentünk, szépen beszéltünk hozzájuk, mert az volt a feladatunk, hogy ápoljuk a magyar nyelvet. Hogy a falukban is meg mindenfelé maradjanak az anyanyelvénél, addig, amíg lehet. Természetes, hogy az államnyelvet meg kell tanulni, de hogy a gyerekeket is írássák a magyar iskolákba, és mikor megtanulják az anyanyelvüket, akkor aztán tanulhatnak. És ezt máshol is olvastam, hogy az tud igazán idegen nyelvet tanulni, aki szépen tudja az anyanyelvét. És így tudja akkor kifejezni magát, és könnyebben átveszi az idegen nyelvet is. Na, hát így haladtunk lépésről lépésre előre.

Ezek szerint a színház építésénél, amiről sokat beszél Mara, nem volt jelen. Vagy valamennyire vannak emlékei?

Én akkor még nem voltam ott. Mikor 1951-ben odakerültem, akkor ők már az ötödik vagy hatodik bemutatójuk után voltak, mint hivatásosan dolgozó színház. Úgyhogy a legkezdeténél én még nem voltam ott, csak mikor már megvolt minden. Az épület nagyon szép volt, és nagyon szerettek ott játszani még a hivatásos színházak is, akik vendédként jöttek. Akár Belgrádból vagy Zágrábból jöttek, nagyon nagy városokból, vendégszerepelni hozzánk, nagyon szerettek itt játszani, mert kitűnő akusztikája volt a teremnek. Mint a szabadkai régi színháznak.

Azokat az előadásokat, amelyeket azelőtt csináltak, hogy odakerült volna a társulathoz nézte, követte?

Hát, egy-két darabot láttam. Meg mint színház, vendégszerepeltek Kishegyesen. És akkor persze hogy megnéztem az előadásait. Meg a vőlegényemnek, vőlegényjelöltemnek a beszámolóit is meghallgattam. Mindig mesélte, hogy hol tartanak a próbákkal.

Hogyan emlékszik vissza Marára? Mondta, hogy nagyon jó vezetője volt a színháznak. Hogyan került ebbe a pozícióba? Hogyan kapta meg ezt a lehetőséget, hogy színházat alapíthasson? Illetve aztán hogyan használta ezt ki? Meg a darabválasztásokról is: hogyan működött a darabválasztás? Mennyire tudtak közösen beszélni? Vagy ez egyszemélyes ügye volt Marának?

Nem, nem. Mivel járási színház volt, a Topolyai járásnak a színháza, annak a költségvetéséből élt. Tehát a járásnak a kultúrvezetésével, aminek Dévits Imre állt az élén, közösen kellett neki megterveznie és vezetnie a színházat, csak hogy őneki kitűnő érzéke volt az ilyen dolgokhoz. Mara is fiatal leány kora óta műkedvelő volt és nagyon művelt. Értett a színházhoz, szerette a színházat, és Topolya is szerette a színházat. A topolyaiak boldogok voltak, hogy színházuk lesz és mindaddig, amíg a színház ott volt, *mindenki* színházjáró volt. Amikor a *János vitéz*t játszották, még nem voltam ott. Később, mikor már odakerültem, akkor a statisztériába én is beálltam, és én is tagja voltam az előadásnak. Abba is kellett egy János vitéz és egy Iluska. És a topolyai egyháznak a kántora játszotta a János vitézt. Az zeneileg is, nyelvileg is, a prózai szöveg szerint is kitűnően meg volt csinálva. Garay Béla bácsi rendezte, ő is nagyon benne volt. Mara is nagyon belesegített. Valószínű, hogy őneki nagy álma volt, hogy színházat csináljon, mert nagyon szeretett föllépni és játszott tovább is, hiszen a *Mágnás Miskában* ő játszotta a Marcsát. A komédiákat jobban szerette, mint a drámákat, de drámában is játszott azért.

Akkor, hogyha jól értem, nem voltak olyan kötelező darabok, amiket muszáj volt megcsinálni, merthogy Mara úgy tudta alakítani a repertoárt...

És igazoltan! Tudta magától, hogy miért ezt és miért nem amazt, úgyhogy nem volt olyan, ami nekünk kötelező volt. Én nem ismertem ilyen témát, nem is hallottam olyanról, hogy nekünk valamit játszaniuk kell. Meg őneki magának is volt olyan szerepe, amit szeretett volna eljátszani. Például *A gyászoló családból*⁴ egy fantasztikusan jó alakítást csinált. Meg jó volt az egész előadás. Színészileg is nagyon odavolt a színházért, meg mint vezető is, meg persze akkor harcolt is érte. Főleg anyagilag. Meg nagy segítsége volt neki Dévits Imre. Úgyhogy, ha nem jött volna közbe ez az átalakítása a Vajdaságnak, a járások egyesülése, akkor talán még ma is megvolna a topolyai színház.⁵ De hát akkor, amikor a Topolyai járás megszűnt, és hozzácsatolták a Szabadkai járáshoz, akkor a szabadkaiak azt mondták, hogy két hivatásos színházat ők azért nem bírnak eltartani. És akkor ez tulajdonképpen egyesülése volt a két színháznak. Na jó, voltak, akik nem akartak a szabadkai Népszínházba jönni, például Nagygellért János. Őt nagyon hívta az Újvidéki Rádió.⁶ Kiss Júlia ment oda, Lőrincz Lajos ment oda, Sinkó István ment oda. Aztán később Jordán Erzsé is a rádióba ment. Úgyhogy mi, akik ide jöttünk: Karna Maca, én, a Hutyka Ica, Barácius, Kollár Péter.

Az egyesülés előtt, vagyis a Járási Népszínház megszűnése előtt, milyen volt a két társulat viszonya? A szabadkai Népszínház és a Járási Népszínház társulatának a viszonya?

⁴ Garay Béla: *A gyászoló család*, 1950 (Járási Magyar Népszínház). Dimitrijević Mara Sárát, az idős özvegyet alakította.

⁵ A Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban a vajdasági magyarságnak gyakorlatilag sohasem volt megfelelő érdekvédelme, szervezeteiket, intézményeiket gyakran elszorvasztották, a nemzetiségi önszerveződés lehetőségeit pedig erősen korlátozták.

⁶ Újvidéki Rádió Színészegyüttese: Újvidéken, 1949. november 29-én kezdte meg működését a műsorideje nagy részét magyar nyelvű adásokkal kitöltő rádióállomás, az Újvidéki Rádió. Mivel ekkor még nem volt magyar színház, helyi és nagybecskereki műkedvelőkből önálló együttest alakítottak. Később topolyai és szabadkai színészeket is szerződtettek, azzal a céllal, hogy a megalakulandó színház majd saját állományába veszi át őket. Az 1953-ban alakult társulat létszáma állandóan növekedett, s így zavartalanul elláthatta az egyre növekvő műsorigényeket. Gyermekek- és felnőtt-hangjátékok, iskolarádió, vers-, mese- és irodalmi műsorok szerepeltek a repertoáron. Az 1980-as évek végén kezdődött az együttes fokozatos leépítése. Az Újvidéki Színház megalakítása (1973) előtt az Újvidéki Rádió Színészegyüttese a rádió zenei stúdiójában színházi előadásokat is tartott, majd néhányan átszerveződtek a színházhoz, a többiek pedig tiszteletdíjasként léptek fel.

Jó, jó. Ha nekünk nem volt éppen előadásunk, jöttünk megnézni a bemutatójukat. És a szabadkai színházból is, aki szabad volt, éppen nem volt előadása, a mi bemutatónkra jött ki Topolyára. Úgyhogy jó volt a kapcsolat. Hiszen nálunk nem volt a színházban rendező, hanem a szabadkai színháztól jártak ki hozzánk a rendezők mint vendégek. Később aztán csatlakozott ezekhez a vendégrendezőkhöz a Lányi Pista Újvidékről, meg jöttek Zágrábból is. Gondolom, akinek a topolyai színház honoráriumuma megfelelt. Most ezt úgy mellékesen teszem hozzá, de biztos, hogy közrejátszott az is. Pataki Laci nagyon sokat rendezett nálunk.

Nagyon sok előadást rendezett Önöknél Garay Béla is...

Igen.

...és Garay nagyon sokszor közvetlenül a Népszínház után, tehát gyakorlatilag felváltva rendezett a két társulattal. Milyen volt Garay Bélával dolgozni? Vannak olyan előadások, amik kifejezetten emlékezetesek maradtak?

Hát én nagyon jól jöttem ki Garay Béla bácsival. Természetes, hogy Garay Béla, aki egy idősebb ember volt, nagy tapasztalattal rendelkezett. Mint színész kezdte ő is tulajdonképpen. De szigorú volt. Megkövetelt dolgokat. Jó volt vele dolgozni. No, nem lehetett mondjuk Patakihoz hasonlítani! Ő másképpen tudta rávenni a színészt, hogy azt csinálja, amit ő akar, és másképpen a Garay bácsi. Minden generáció között különbség van. Mi akkor a fiatal generáció voltunk, most az öregebb. Sőt! Mondhatnám, a legidősebb generáció. De én szerettem Garay bácsival dolgozni nagyon. Meg minden rendezővel! De azért meg kell mondjam, hogy Lányi Pista volt az, aki annyira ki tudta venni az emberből, amit ő akart. Jobban ráértett, hogy mivel tudna még többet az előadásnak az érdekében kihozni a színészből. Nem azzal, hogy ő előre megmutatta, mert volt olyan rendezőnk is, aki előre eljátszotta. Volt, aki nem játszott. Például Harag György,⁷ ő se mutatott sose semmit. Ő mindig elmondta a dolgot, és te csináld meg a te dolgodat. És akkor az egyik kollégával valamin összevesztek, hogy ez így vagy úgy, és nem tudtak közös nevezőre jönni, és Harag elmagyarázta neki. A kolléga nézett rá, hogy ő nem szokott ilyen részletesen beszélni. És akkor megmutatta neki. És az megkérdezte, hogy: „Most ezt te miért csinálod?” Azt mondja: „Azért, mert nem akarok ennyit beszélni!” Megmutatta neki, hogy mit akart.

⁷ Harag György 1969 és 1979 között kilenc előadást rendezett a szabadkai Népszínházban: Robert Thomas: *Szegény Dániel*, 1969; P. Garinel–S. Giovanni: *Tigris a garázsban*, 1970; Agatha Christie: *Tíz kicsi néger*, 1971; Tóth Miklós: *Elcserélt vőlegény*, 1971; Mihail Sebastian: *A névtelen csillag*, 1973; Bogdánfi Sándor: *Bűnösök*, 1974; Molière: *Tartuffe*, 1977; Alfonso Sastre: *A szájkosár*, 1979; Alekszandr Szuhovo-Kobilin: *Tarekin halála*, 1979.

Akkor ezek szerint a rendezőgenerációk módszerei között jelentős különbség volt. Persze, persze.

És hogy látja, miben lehet megragadni, mondjuk, a Pataki László-féle módszert és a Garay Béla-féle módszert?

Nem gondoltunk mi akkor módszerre. Nem gondoltuk, hogy egyik rendezőnek ilyen módszere van, a másiknak meg amolyan. Megkaptuk a szerepet, és elkezdtünk dolgozni. Nekünk a feladat volt a fontos mindig. Van, aki ezzel a rendezővel szeretett inkább dolgozni, van, aki a másikkal. A rendezők között is biztos megvan, bár nem hangoztatja, hogy kivel szeret dolgozni. Na, erre megint mondok egy érdekes történetet! Mikor megkaptuk a szereposztást, akkor mindig ki volt írva, ugye, hogy holnap kezdjük a próbát, ez és ez van benne a darabban. Kinek kell ott lenni kilenc órára próbára. És én is nézem, hogy új szereposztás van kint, és a hátam mögött jön Lőrincz Lajos akkor, és nézi. „Jájj! – Azt mondja: – Már megint te vagy a partnernőm! Hálistennek!” Tehát ilyen is volt azért, hogy a partnerek között sem volt mindegy. Volt egy olyan kolléga, aki kitűnő színész volt. Ha megnevezem, akkor ismerős is biztos. Nagy István. Egy kitűnő színész volt, de nem biztos, hogy mindig azt a szöveget mondta, és azzal a szóval, ami le volt írva. És ezt a partnernek tudnia kellett, mert ha nem, ahogy mondani szoktuk: begatyáztak. Tehát mindig tudni kellett, hogy Pistának mi a szövege. Most mindegy, hogy ő milyen sorrendben mondja a szavakat, vagy melyik szóval fejezi ki. Ugyanazt mondja, csak nem ugyanaz a végszó. És aki a végszóhoz ragaszkodott, nem a szöveg tartalmához, akkor az ott gatyá volt.

Megragadta most a fülemet, hogy kilenc órára jártak próbálni. Milyen volt a színháznak a munkarendje? Gondolok itt arra, hogy több műkedvelővel dolgoztak, akiknek volt ugye polgári foglalkozásuk napközben. Hogyan működött, hogy nézett ki egy próbanap?

Hát reggel kilencre. De az volt az érdekes Topolyán is, hogy azok a műkedvelők, akik azelőtt éltették a színházi életet, ugye, azok úgy jöttek velünk dolgozni, mintha tagjai lettek volna a színháznak. Schneider Dancsi bácsi például, vagy Faragó Klári, vagy Pressburger Andor. Voltak fiatalabbak is, akik műkedvelők voltak, de azok úgy jöttek hozzánk később. Persze valamegyest Mara hozzájuk alakította a próbarendet. Hogy most azok a képek mennek délután, mert ezek dolgoznak. Mert délelőtt-délután próbáltunk, ha nem volt előadásunk. És minden további nélkül jöttek hozzánk dolgozni. Szerettek bennünket. Ugyanúgy, mintha tagjai lettek volna a színháznak, pedig nem voltak a tagjai. De feladatnak tartották. Ja, és nem volt sűgónk. Mindig az sűgott, aki éppen kimaradt a szereposztásból. A *Mennyei oszta-*

got⁸ mindenki játszotta abban az időben, híres előadás volt. Koncentrációs táborról szólt. Abban csak a férfiak játszottak. Akkor vendégszerepelt nálunk Ferenczi Jenci a rádióból, mert nem volt elég férfi tagja a színháznak. És azt Karna Maca meg én súgtuk. Szóval, aki nem játszott, az a felügyelő szerepét is majdnem teljesítette, már amennyire szükség volt a felügyelőre, és a sűgást is. Ha nem, akkor jött valamelyik műkedvelő, és az sűgott, de akkor az is eljárta a próbára, vagy mi alkalmaztuk a próbát őhozzá, hogy tudjon jönni.

És akkor ez azt jelenti, hogy délelőtt és délután próbáltak, és este még játszották az előadásokat is, ugye?

Igen, igen. Mikor én szülésszabadságon voltam, akkor csak négy hónap járt mindössze. De én majdnem az utolsó napokig játszottam vagy dolgoztam, csak egy héttel a szülés előtt hagytam abba. Én végigdolgoztam a kilenc hónapot, de Mara azt mondta, hogy mikor már vélni lehet a nőről, hogy terhes, akkor a színpadon semmi keresnivalója, ezért sűgtam. De még a négy hónapot se tudtam letölteni, mint szülésszabadságot, mert két és fél hónap után már nálam volt az *Iglói diákok*nak az Évike szerepe, és már jártam a próbákra.

Nagyon sok visszaemlékezésben leírják azt, hogy kevés alkalmazottja volt a színháznak és kis számú volt a technikai személyzet is, ezért mindenkinek mindent kellett csinálni.

Segíteni mindenesetre. Egy technikaink volt, Feri bácsi, még volt a felesége, aki szintén mindenes volt.⁹ Kurír¹⁰ is volt, meg takarítónő is volt, meg kisegítő is volt, meg vigyázó is volt. Mindenki csinált mindent. De mikor jött egy új darab, azért a kosztümtervező megvolt, persze vendégként. Meg a díszlettervező vendégként azért megvolt. Azok is hivatásos emberek voltak. De mondjuk a régi jelmezt, ruhát, azt szépen kifejtettük, és elvittük a varrónőhöz. Akkor volt egy nagy varroda, női varroda Topolyán, és az dolgozott a színháznak. Kifejtettük, és úgy vittük el a varrodába, hogy az új ruhákat megcsinálják. És azt valamennyien csináltuk. Minden további nélkül. És amikor gyorsváltozás lett volna, vagy valami, ugye a színpadon, akkor persze, hogy aki érte, az segített a technikaiknak is. Nagyon családias volt az egész hangerület, az egész munkánk. Egymást kisegítve, egymásnak segítve nagyon öszszetartottunk. Szerettük a színházunkat. Minket is szerettek, az igaz. És tu-

⁸ Đorđe Lebović és Aleksandar Obrenović *Mennyei osztag (Nebeski odred)* című drámáját Lányi István rendezésében vitték színre Topolyán 1958-ban.

⁹ Horváth Ferenc színpadmester és Horváth Piroska.

¹⁰ Olyan személy, aki a rábízott közleményt, hivatalos iratot az arra illetékes személy vagy közösség számára elviszi; 'futár, hírvivő, üzenetvivő'.

lajdonképpen a Marának az álma volt, hogy Szlovéniával fölvegyük a kapcsolatot, mivelhogy ott is voltak Muraközben magyar kisközségek, és hogy tudjunk a másik köztársaságban is játszani, de ez nem valósult meg az alatt az idő alatt, míg a topolyai színház létezett. Dévits Imre aztán a szabadkai Népszínházzal megvalósította. De ez is a Marának a terve volt tulajdonképpen.

Volt-e a színháznak egy sajátos arculata? Volt-e törekvés arra, hogy kialakítson valami csak rá jellemző arculatot? A darabválasztás tekintetében, esztétikai tekintetben, a díszletek tekintetében? Volt-e egy ilyen sajátos arculata ennek a színháznak, ami megkülönböztette mondjuk a Népszínháztól, a szabadkaitól? Olyan nagy megkülönböztetés nem volt, de annyiban igen, hogy a vidéki feltételeknek meg kellett felelniük az előadásainknak. Mert nekünk egyik fontos feladatunk volt, hogy a vidéki előadásokat csináljuk. Nekünk vidéki előadás volt, ha Szabadkára jöttünk a Népkörbe vagy a színházba. Szóval, hogy minden községbe el tudjuk vinni őket, és mindenhol tudjunk előadást tartani. És Mara erre nagyon törekedett, hogy ezeket a feladatokat minél jobban, minél hatásosabban tudja érvényesíteni.

Nagyon sokat tájoltak, nagyon sokat utaztak. Mennyit játszottak egy héten mondjuk, vagy egy hónapon belül? Viszonylag távolra is el kellett jutniuk Topolyától. Mennyi játékkalkalom fért bele egyáltalán fizikailag? Hát otthon is játszottuk az előadásokat, és vidéken is volt 2-3 előadásunk héten. Hát hogyha 3-4 előadásunk nem volt egy héten, akkor az milyen hét volt?¹¹

És jártak ki nemcsak falvakba, hanem gazdaságokba is, ugye?

Persze, persze! Oda is jártunk ki, ahol volt lehetőség. Amikor ezek a nagybirtokok megalakultak, és ott ilyen otthonokat, kultúrotthonokat építettek, ott mindenütt volt színpad is. És oda is kijártunk. Kijártunk például a Bajsa¹² melletti nagybirtokra. És traktorral vittek ki bennünket. Bejöttek értünk és föl pakolták a traktorra a díszletet, a színészeket, mindent, és kivittek bennünket. Egyszer jött valami zimankó, talán elromlott a traktor. Arról volt szó, hogy nem bírnak hazavinni bennünket, mert hó esett, meg a traktorral is volt valami probléma. Ott kint kellett aludnunk. Ez szombat este volt. És azok

¹¹ Fennállásának tíz éve alatt a Járási Magyar Népszínház évadonként átlagosan 6-7 bemutatót tartott. Szinte minden hónapra jutott egy. Ez a szám még a ma működő vajdasági kőszínházak között is kiemelkedőnek számít, kiváltképp, ha figyelembe vesszük, hogy a társulat a próbák mellett mennyi repertoáron lévő előadást játszott helyben és vidéken egyaránt.

¹² Bajsa: magyar többségű falu Topolyától 5 kilométerre. Lakossága 1948-ban közel 3000 fő volt.

a munkások, akik utazók voltak, ugye, topolyaiak, vagy más községbe valók, azok kint maradtak. Volt nekik egy ilyen hálószoza berendezve, és csak hétvégén mentek haza. És akkor mondták, hogy van hol aludnunk, majd reggel lesz traktor és akkor be tudnak vinni bennünket. Elmentünk megnézni, ágyak voltak a munkásoknak. Hát mi a férjemmel ketten úgy örültünk, mert mégis ketten vagyunk, ugye. Mind a kettőnknek van kabátja is, meg takaró is, meg összebújunk egy kicsikét, és talán nem fogunk fájni se. Mikor vége volt az előadásnak, kaptunk valamiféle vacsorát is, de magunk is vittünk. És akkor vezettek bennünket ebbe a hálószozába. Égett a lámpa, és mindenki lefeküdt valamelyik ágyba. Mi is lefeküdtünk, és akkor leoltották a villanyt, de valami rettenetesen kemény dolog törte a fejünket. Nem tudtuk sehogy se elhelyezni a fejünket. Mi a csoda? Nézzük már meg! És akkor fölemeltük a párnát, és egy pár sáros csizma volt a párna alatt. És akkor a többiek kérdezik, hogy mit fészkelődtek annyit, mi van? Hát akkor persze először kiélvez-tük azt a helyzetet, ugye kinevettek bennünket. Először volt a hacacaré, és akkor aztán volt az alvás. Másnap reggel, mikor átadtuk a hálószozába, a sáros csizmát azért visszatettük a párna alá. Még olyan is volt, hogy elakadtunk a kátyúban, és akkor a fiúk lementek, fölgyúrték a nadrágot és kisegítették a kamiont, mert az kamion volt. Mert a traktor, az még a kamiont is kihúzta. Ha valami baj volt, akkor traktorért mentek, mert az biztos kihúzta őket.

*És arányaiban véve mennyit játszottak otthon Topolyán, és mennyit tájoltak vidéken?*¹³

Darabja válogatta. Normális, hogy a kisebb személyzetű vígjátékok jobban mentek. Volt olyan is, amit már nem tudtunk vinni. Mondjuk egy *Mágnás Miskát* nem bírtunk annyira nagyon kicsi színpadra vinni, mert hát olyan volt a díszlet, hogy meg kellett volna változtatni az egész előadást. De játszottunk otthon is. Volt közönségünk mindig. A *Feleség*¹⁴ című darab érte meg egyedül az 50. előadást. A többi, ami jobban ment, olyan 30-40 között volt. Volt olyan is, amit csak háromszor játszottunk. De olyan megesett szabadkai előadások-

¹³ Bár kezdetben még egyensúlyban voltak, a vendéjátékok száma idővel jelentősen megaladta a helyi játékkalkalmakét. Míg az ötvenes évek második felében székhelyükön évente 6-8000 néző láthatta őket, utazásaik során több mint 20 000 emberhez jutottak el. A társulat egy évad alatt átlagosan 100 alkalommal lépett közönség elé, de ez a szám az ötvenes évek végére többször is 120 fölé emelkedett. 1959-ben – fennállásuk utolsó évében – már több mint 37 000 néző tapsolt nekik Topolyán és a környező településeken, állami birtokokon és szövetkezeti otthonokban. Ilyen számokkal ma egyetlen vajdasági színház sem büszkélkedhet. A társulat vezető színészei, Sinkó István és Nagygellért János több mint 700 alkalommal álltak a közönség elé a tíz évad alatt.

¹⁴ Garay Béla: *Feleség*, 1955 (Járási Magyar Népszínház).

kal is, hogy csak 3 előadást értek meg. De a *Feleség* megérte az 50. előadást. Ott a címszerepet játszottam. És a vendégelőadásokat is látogatta a közönség, tehát nem csak a mi színházunkat kísérték. Színházkedvelőek voltak a topolyaiak nagyon, és szerették, és büszkék voltak a színházukra, hogy hivatásos színház van Topolyán.

Létezett egyébként szerb műkedvelő társulat Topolyán?

Persze! Akkor is volt szerb műkedvelő társaság, csak nem a színházban játszottak, hanem az ifjúsági otthonban.

Tehát akkor a színházat egyedül a Járási Népszínház társulata birtokolta?

Igen, igen. Meg a vendégek, akik a színháznak a vendégei voltak. Jártak hozzánk a szabadkaiak is, amint az előbb említettem, néztük is egymás előadásait.

És olyan előfordult-e, hogy a társulat valamelyik tagja szerepelt a másik társulat előadásában?

Hát, nálunk volt vendégszereplő. De azt nem tudom, hogy tőlünk valaki volt-e. Kivéve a rádiót. A noviszádi¹⁵ rádióval szintén nagyon jó volt a kapcsolatunk. Hétfőn volt a szabadnapunk, az volt nekünk a vasárnap, de akkor általában mindig Újvidéken, Noviszádon voltunk, mert vendégszerepeltünk. Akkor még nekik sem volt egy egész társulatuk. Vidám esteket rendeztek. És akkor játszottuk a rádiódramát is, játszottunk ifjúságit, meg gyermekműsorban is. Amilyen feladatot kaptunk. Vagyis hát a rendezők kapták a feladatot, Garay bácsi vagy Pataki, és akkor a mi társulatunkkal rendezte meg. De minden héten ott voltunk a rádióban, valamit fölvételeztünk. Vagy gyermekműsort, mesejátékot vagy valami mást. Együttműködtünk a rádióval is, ezért is mentek többen oda, mikor megszűnt a topolyai színház. Tetszett nekik az a munka, és akkor inkább azt választották, és nem jöttek Szabadkára.

Milyenek voltak a színészi fizetések? Megérte színésznek lenni anyagi szempontból is?

Nem. Nem mondhatnám, hogy fölvetett bennünket a pénz. Örültünk, hogy kaptunk fizetést mindig, mert az azért biztosítva volt. De mikor úgy véletlenül beleestünk legalább a fél napidíjba, azért az is nagyon jó volt akkor! Újvidéken vagy Belgrádban vagy valamelyik nagyobb városban, mikor a tévé föl-

¹⁵ Újvidék hivatalos magyar neve az ötvenes évekig a szerb névváltozat (Нови Сад/Novi Sad) magyar átírata, Noviszád volt.

jött,¹⁶ ugye, és annak is kellett a műsor, akik olyan helyzetben voltak, hogy ott is tudtak munkát vállalni, azok lényegesen jobban kerestek, mint mi itt. De a mi feladatunk nem az volt. A mi feladatunk az volt, hogy járjuk a vidéket és a nyelvet ápoljuk.

És ekkoriban, amikor még létezett a Járási Népszínház, akkor a szabadkai Népszínháznak nem volt ilyen missziója, ugye? Ők kevesebbet tájoltak?

Nem az volt az egyik feladatuk, hogy járják a vidéket. Bár ők is járták, őnekik lényegesebb volt, hogy minél többet játsszanak bent a házban. Mert a város, a közönség is igényelte. Mondjuk, mikor már mi is idekerültünk, mi nagyon sokat játszottunk a diákoknak. Diákelőadások voltak az egyetemistáknak, a középiskolásoknak. A Gyermekszínház¹⁷ megvolt ugyan, de azért volt olyan előadás, amit játszottunk az elemistáknak is. Tehát őnekik megvolt az a feladatuk, hogy minél többet játsszanak a házban, hogy mindenki bejusson, hogy megszerettség a színházat mindenkivel. A szabadkaiak is szerettek színházba járni, meg szerették a színházukat, az ottaniaknak nem volt annyira elsődleges feladatuk, hogy a vidéket járják. Mi járasi színház voltunk, és igyekeztünk minden községet kiszolgálni, nemcsak a mi járásunkban, hanem általában, ahová csak lehetett, mindenhova elmentünk. És a vidéki előadások nagyon fontosak voltak.

Nagyon sokszínű volt a profilja a színháznak. Nagyon sokféle előadást játszottak és Önnek is nagyon sok és sokféle szerepe volt. Melyikek voltak a legfonto-

¹⁶ A Belgrádi Televízió újvidéki tudósítóinak köszönhetően már 1968-tól sugároztak rendszeresen magyar nyelvű hírműsorokat Jugoszláviában, először heti egy, majd heti négy alkalommal. 1973-ban aztán önálló újvidéki szerkesztőség alakult, mely 1975-ig a Belgrádi Televíziónak gyártott magyar adásokat, 1975-ben pedig megalakult Újvidéken a Vajdasági Televízió, mely magába olvasztotta a korábbi magyar szerkesztőséget, s öt nyelven (szerb, magyar, szlovák, román és ruszin) kezdett műsorokat sugározni.

¹⁷ A Szabadkai Gyermekszínház 1934-ben alakult az akkori Sokol Egylet keretein belül. Megteremtője és első vezetője Oton Tomanić (Oto Tomandl) mérnök volt, aki bábtanfolyamot végzett Ljubljanában. Abban az időben kizárólag marionettbábokkal dolgoztak. Tomanić mintegy száz színdarabot írt. A háborúban, 1941-ben a bábszínház teljes készletét megsemmisítették. 1946-ban, ismét Tomanić segítségével újraindult a bábszínház munkája. A szereplőgárda főleg diákokból állt. November 10-én volt az első magyar nyelvű bemutató. Az első hivatásos együttes az 1953/1954-es évadban alakult. Általában kicsi volt a társulat létszáma, így majdnem mindegyik színész játszott mind a szerbhorvát, mind a magyar nyelvű előadásokban. A hatvanas évek elején létrehozták az élő színpadot is, melynek első előadása Molnár Ferenc *Pál utcai fiúk* című darabja volt. Ettől kezdve a színházban a vezető szerepet az élő színpad vette át.

sabbak? A kritikák kiemelik például az Anne Frank naplójában a címszerep alakítását.

Nem annyira volt ott lényeg, hogy én legyek a főszereplő. Azt mondhatnám, hogy a pályám végéig a feladat volt a fontos. Hogy egy pár mondatos szerepből is mit lehet kihozni. Nem az én személyemet előre állítva, de az megvolt, hogy Lányi azt mondta, hogy ha nem én vagyok ott, akkor ő nem hozta volna az *Anne Frankot*.¹⁸ Tehát ő is, amikor megtalálta valamelyik előadáshoz a megfelelő szereposztást, azt rendezte. Tehát úgy látszik, hogy ő megfelelőnek tartott engem az Anne Frankra, és akkor elhozta. Vagy például, amikor a *Hamletet* rendezte, azt mondta, hogy ha nem ez a társulat lenne, és nem ilyen lenne ez a társulat, akkor esze ágában se lett volna, hogy a *Hamletet* Topolyára hozza. És mégis egy sikeres előadást rendezett belőle. Jártuk vele a vidéki színpadokat és elvittük, mit tudom én, Moravicára is.¹⁹ És a *Hamletet* nézték. Tehát a feladat volt inkább a fontos, mint az, hogy én ezt a szerepet szeretném játszani. Bár volt olyan, ami úgy eszembe jutott, hogy szeretném még egyszer játszani. Mert voltak szerepek, amiket kétszer játszottam, például a *Házitücsköt* játszottuk mint műkedvelők Kishegyesen, és aztán a *Házitücsköt* elővették a topolyai színházban is. És ugyanazt a szerepet kaptam. Tehát kétszer játszottam azt a szerepet. És még egy volt. Egyszer egy részeges öregasszonyt kellett játszanom. Tudtam, hogy nem az enyém, de az egy feladat volt. Nem olyan voltam, mint egy részeges öregasszony, de nagyon szerettem a szerepet, mert nagy feladat volt nekem azt valahogy elhitetni a közönséggel, hogy ez tényleg így van. És azt a szerepet szerettem volna még egyszer, mikor már idősebb színésznő voltam, több tapasztalattal és több évvel. Akkor talán még jobban meg tudtam volna közelíteni. De külön szerepálmom nem volt. Egyszer volt egy beszélgetésünk az egyik kolléganővel. Mondtam, hogy én akárhogy beleélem magam, akkor is csak egy színésznő vagyok, aki valamit át kell, hogy adjon a közönségnek, és ezért önmagát is meg kell hogy ismerje az ember, hogy mi az övé, mi az, amit ő is megért és tovább tud adni a közönségnek. Hát soha nem jutna eszembe, hogy én Gertrudist játsszam a *Bánk bán*-ban. Hát én nem az az alkat vagyok. Ilyen szerepálmom, ha ismeri magát az ember valamelyest, akkor eszébe se jutna. És akkor az volt a válasz, hogy: „Miért? Meg lehet azt csinálni.” És akkor befejeztem még a beszélgetést is.

¹⁸ Lányi István: *Anne Frank naplója*, 1955 (Járási Magyar Népszínház).

¹⁹ Bácskossuthfalva vagy Ómoravica (szerbül Стара Моравица/Stara Moravica): magyar többségű falu Topolyától 16 kilométerre. 1948-ban közel 7000 lakosa volt.

Hogy látja, milyen irányba mozdult volna el a színház akkor; hogyha tíz év után nem szűnik meg a társulat Topolyán? Hogyan változott volna az arculata, a feladata? Változott volna egyáltalán?

Hát, gondolom, hogy olyan nagyot nem változott volna. Legalábbis kevés év alatt. Nyilván, hogy az évek magukkal hozzák. Természetes, hogy változott volna valamelyest, de nem hiszem, hogy a feladata olyan sokat változott volna. És mindenki magáénak tartotta azt a feladatot, hogy azért vagyok itt, hogy ápoljam az anyanyelvemet, hogy a közönségnek mondjam azt, ami üzenet van az íróktól, vagy megismertessem a világban problémát okozó dolgokat. Tehát a feladat maradt volna abban a színházban. Legalábbis addig, amíg annak a társulatnak a részei még ott voltak mint gyökerek, valószínű, hogy ebben az irányban fejlődött volna. Modernizálódott volna természetesen, mert ugyanúgy nem lehet. Például, mikor én műkedvelő voltam, azt nem lehetett megtenni, hogy mikor szöveget mondok, hátat fordítsak a közönségnek. Hát az milyen dolog! A színházban már természetes volt, hogy a természetes mozdulat megvan. No, mondjuk, ez egy picit kis részlet. Tehát ennyire változik azért a mód, a stílus vagy a rendező kívánsága, de a feladata a színháznak, azt gondolom, nagyon sokáig érvényben maradt volna. Reméljük, hogy még ma is élne, ha meg nem halt volna, ugye, tíz év után sajnos. De nem maga a színház szűnt meg, hanem egy ilyen társadalmi kényszer volt, hogy két hivatásos színházat nem bír eltartani a járás.²⁰ Bár volt egy olyan ajánlat, maradjunk meg utazótársulatnak, a szabadkai meg maradjon meg az anyaszínháznak, csakhogy ebbe Mara nem ment bele. Ezt nem vállalta. Azt mondta: „Ezt már nem!”

Emlékszik-e arra, hogyan tudták meg, hogy meg fog szűnni a társulat? Beszéltek erről korábban, vagy volt egy pillanat, amikor bejelentették?

Nem sokkal előbb tudtuk meg. Először hihetetlennek tűnt, de amikor megmagyarázták, akkor láttuk, hogy itt nem arról van szó, hogy nekünk most lázadni kellene az intézkedés ellen, mert tudtuk, hogy ez egy ilyen helyzet, amit nem lehet nekünk nézet szerint, a saját véleményünk szerint megváltoztatni. Nekem nagyon nehéz volt, mert három évig utaztam, nem tudtunk lakást kapni Szabadkán, de akkor azt mondtam, hogy most már tovább nem bírom, mert éjjel-nappal a vonaton voltam. Mindig attól féltem, hogy elalszom, és a

²⁰ A Jugoszláv Kommunista Szövetsége (korábban Jugoszláv Kommunista Párt) Tartományi Bizottságának javaslatára 1960. január elsején egyesült a Szabadkai, a Zentai és a Topolyai járás. Az indoklás szerint az illetékesek a két magyar népszínházat (a topolyait és a szabadkai) azzal a céllal egyesítették, hogy „a jugoszláviai színjátszás újabb lendületet kapjon”.

vonat elvisz, de nem történt meg velem, hogy elvitt volna Verbászig,²¹ mert hogy gyorsvonat. Volt kombinált jegyünk, többen is utaztunk. Maca is utazott még, Barácius is utazott még, Kollár egy darabig. Aztán ezek mind megoldották, de hát mi, kis család, nem tudtuk megoldani a lakáskérdésünket. Szóval kombinált jegyünk volt. Akkor más ára volt a személyvonatnak, a gyorsvonatnak és a sínbusznak. De mi egy ilyen kombinált jeggyel a gyorsvonatra is föl-szállhattunk, buszra is, mindenre. Úgyhogy, amit értünk, arra mentünk, arra szaladtunk. Hát én nagyon sokáig utaztam. Akkor aztán azt mondtam, hogy most már nem bírom tovább, és akkor mentünk albérletbe. Hát az egy kicsikét nehéz volt. A gyerek már iskolás volt, és nem voltam sose itthon, mert vagy a vonaton ültem, vagy utaztam. Nagy gabalyodást egyetlenegyszer okozott az én utazásom. A délutáni próbán lekéstem a jelenetemet, mert hazamentem ebédelni, jöttem vissza, és az a vonat késett. Úgyhogy a sűgónőnek kellett bemenni és engem helyettesíteni a próbán. Öt százalék fizetésembe került, de ez volt. Meg egyszer lekéstem az egész előadást. Délelőtti diákelőadást. De az nem egészen az én hibám volt, mert nem értesítettek ki, hogy kedden reggel kilenc órakor nekem már előadásom van, és amikor bejöttem, a színészek mentek haza, hogy hát te hol vagy. Lemondtuk az előadást, mert nem voltál itt. Én meg nem is tudtam, hogy volt előadás. Nem értesítettek. Na, szóval ilyen kis problémák voltak, de egyéb problémám nem volt, hálistennek!

És az kérdés volt valaha is, hogy Szabadkára jöjjön vagy sem? Amikor ugye megszűnt a társulat. Vagy tudta, hogy Szabadkára akar jönni?

Nem, hanem a színház a topolyai színházzal közölte, hogy kikkel akar szerződést kötni. Vagyis érvényesnek tartja a megkötött szerződést, míg az le nem jár. És akkor aztán majd tovább folytatjuk a szabadkai színházzal. És én közöttük voltam. Egy vagy két személy volt, akikkel nem szerződtek, azok máshova mentek. Meg voltak olyanok, akik mondták, hogy ők nem. Például, akiket mondtam, hogy Újvidékre mentek a rádióhoz, azok nem. De a szabadkai színház közölte, hogy a szerződésünk érvényes erre a színházra is, mivel a két színház egyesült. Nem megszűnt, hanem egyesült a színház. Úgyhogy azzal nem volt probléma.

Még egy dologra szeretnék rákérdezni. Azt írja a Magyar Színházművészeti Lexikonban, hogy játszott a Szabadkai Kísérleti Színpad előadásaiban. Mi volt ez a Kísérleti Színpad?

²¹ Topolya 35 kilométerre fekszik Szabadkától délre, Verbász (Bpóac/Vrbas) további 30 kilométerre található.

Hát az Életjelnek²² volt egy ilyen ága, azt Dévavári Zoltán szervezte, és akkor ott volt Barácius, aki szeretne volna a rendezői foglalkozást is megközelíteni. És ők valahogy megbeszélték, hogy kísérleti előadásokat csinál majd. Nem hivatásos formában, hanem az Életjel keretein belül. Persze olyankor, amikor ráérünk ugye, a színháztól. Tehát az Életjelnek a gondozásában volt tulajdonképpen ez a kísérleti színház. De nem fizetett tagokból állt, hanem önkéntesekből, akik hajlandók voltak ilyen plusz munkában részt venni. Volt nekünk egy másik előadásunk, Baráciusnak a darabja, a *Finom kis társaság*. Azt mondták, hogy megrendezzük, és akkor mi játszani fogjuk mint Kísérleti Színpad, de végül átvette a színház, mert mind a színháznak a tagja játszott. És megnézte a Művészi Tanács, és azt mondták, hogy átvesszik, úgyhogy aztán később úgy játszottuk mint a színház darabját.

Mikor működött ez a Kísérleti Színpad?

Ez a 70-es évek vége felé volt. Akkor nagyon-nagyon gazdag volt a műsora az Életjelnek. Több darabot játszottunk. Most nem tudom mondani a címét. Még vidékre is mentünk, megszervezte az Életjel, Dévavári. Még vidéken is voltunk azzal, úgyhogy négy vagy öt előadást játszottunk a Kísérleti Színpad védelme vagy neve alatt.²³

És ezek valóban kísérleti előadások voltak?

Igen, igen. A Barácius hajlott ehhez a másféle fajta kapcsolathoz, ami a mondanivalót másmilyen módon akarja közölni a közönséggel. Tehát ilyen mo-

²² Az Életjel 1958 óta működő szabadkai irodalmi élőújság és kiadó. Kezdetben nyilvános felolvasóesteket, beszélgetéseket szerveztek, melyek során művészek, közéleti személyiségek és újságírók vitattak meg egymással művészeti és kulturális kérdéseket. A kilencvenperces beszélgetések rovatokra tagolódtak. Egyes források hangos újsággént is hivatkoznak rájuk. E formátummal sikerrel vették fel a harcot az állami cenzúra ellen, hiszen az élőbeszédet sokkal nehezebb volt ellenőrizni. Az Életjel létrehozója és vezetője haláláig id. Dévavári Zoltán volt, helyét felesége, Dévavári Beszédes Valéria vette át, aki máig a kiadó élén áll.

²³ A Kísérleti Színpadot 1968 végén hivatásos színészek egy csoportja hozta létre Szabadkán. Céljuk az volt, hogy modern és avantgárd darabokkal ismertessék meg a helyi közönséget. Hét bemutatót tartottak (amelyeknél nincs feltüntetve a rendező, azokat Barácius Zoltán rendezte): Kvazimodo Braun István: *Királyvíz*, rend. Pataki László; Kvazimodo Braun István: *A sofőr és az igazságszolgáltatás*; James Cain: *A postás mindig kétszer csenget*; Tennessee Williams: *Üvegfigurák*; John Mortimer: *Ebédidő*; Tankred Dorst: *Vigyázat! Szakadék!*; Jean Genet: *Cselédek*; Barácius Zoltán: *Bántanak*; Friedrich Dürrenmatt: *Késő őszi esti órák*, rend. Vajda Tibor. Az előadásokban felléptek: Apró Ernő, Árok Ferenc, Bada Irén, Barácius Zoltán, Jakovčević Irén, Kakas József, Kasza Éva, Nagy István, Pataki László, Salamon Sándor, Sebestyén Tibor, Süveges Eta, Szél Péter. Semmiféle anyagi támogatást nem kaptak. Az utolsó bemutatót 1972 októberében tartották.

dernebb, egyszerűbb felfogásban akarták ezt csinálni. Árok Feri volt nagy, lelkes tagja, meg Kasza Éva.

Tehát a Népszínház színészei valójában.

Igen. De a Gyermekszínházból is volt, amikor betársultak hozzánk. Úgyhogy játszottuk a kísérleti színházat. Akkor Szilágyi Laci is itt volt még. Ő is rendezett valamit. Azelőtt nem rendezett, de hát ki akarta próbálni a rendezői munkát is. És hát az *Egérfogó*, vagy melyik volt az, nem tudom,²⁴ amit megrendezett. Megkérdezte, hogy ki hajlandó játszani a társulattal. Mert ez nem volt beszámítható a fizetésünkbe, mert ez egészen más volt. De hát ő szerette volna, és sikerült az előadás, és aztán játszottuk is rendesen. Aztán ő később sokat rendezett, a Csiga,²⁵ a rádióban is. Úgyhogy sikerült neki az elindítása ennek a foglalkozásnak. Itthagya a színházat, és elment a rádióhoz dolgozni.

A valamikori Járási Népszínháznak a társulatával, illetve a társulatnak a tagjaival fönnmaradt a kapcsolata? Tartották a kapcsolatot?

Persze, fönnmaradt a kapcsolat. Nem beszélve arról, hogy mikor vendégszereltünk, és aki Topolyán volt, hát az örült, hogy látott bennünket, meg mink is szerettünk Topolyára menni, mert olyan volt, hogy hazamentünk. Jó volt a kapcsolat a zrenjanini²⁶ magyar társulattal is.²⁷ Később, mikor a rádióhoz kerültek, annak a tagjaival is tartottuk a kapcsolatot természetesen. Jó volt a kapcsolat a színházak között. Barátságok is születtek, házasságok is. És az az érdekes, hogy nagyon sok házasság lett azokból a kapcsolatokból, amiket játszottak a színpadon mint partnerek, és akkor később szerelmespár lettek, és házasság lett. Mi is úgy kerültünk össze a férjemmel. Ő petőfista²⁸ volt, még csak tizenkilenc éves, mikor vége lett a háborúnak, és nem jöttek

²⁴ Szilágyi László a források alapján nem rendezett a Kísérleti Színpadon. Az *Egérfogót* ifj. Szabó István rendezésében mutatta be a Népszínház 1965-ben.

²⁵ Szilágyi László.

²⁶ Város Közép-Bánátban. Magyar neve: Nagybecskerek. 1948-ban körülbelül 100 000 lakosa volt.

²⁷ A nagybecskereki Madách Amatőr Színház két évadon át hivatásos színházként, a nagybecskereki Toša Jovanović Népszínház magyar társulataként működött. A társulatot 1952-ben alapították, a nagybecskereki Petőfi Művelődési Egyesület színtársulatából nőtte ki magát. Első előadásuk Bródy Sándor *Tanítónője* volt 1952. október 15-én. A színtársulat sikereit a városi vezetés is felismerte, és 1953-ban hivatásos színházzá tették, ám az anyagiak hiányára hivatkozva 1954-ben megszüntették. Azóta ismét amatőr színházként működik a mai napig.

²⁸ A Petőfi-brigád a Jugoszláv Népfelszabadító Hadsereg egyetlen magyar nemzetiségű partizánalakulata volt. A legfeljebb ezeröttszáz fős alakulat alig pár hónapig működött a második világháború végén, ám a szocialista Jugoszláviában hősöknek kijáró tisztelettel köszöntötték a veteránjait, és rendszeresek voltak a megemlékezések a nácik ellen harcoló magyar kom-

haza, akik katonakötelesek voltak, hanem leszolgálták a katonaéveiket, a három évet akkor még. És akkor három év múlva hazajött, és jelentkezett, hogy szeretne jönni megint a műkedvelőkkel játszani, mert itthon már azelőtt is műkedvelő volt. Ott partnerek lettünk, és akkor partnerek is maradtunk a Maronka Antival. Ildikónak²⁹ sok fényképet odaadtam. Nagyon kíváncsi vagyok most a topolyai kiállításra.³⁰ Mikor nyílik?

December 27-én.

Igen, tényleg, Ildikó mondta. Nem annyira a személyes előrehaladásra gondoltunk Topolyán. Az az érzésem, hogy a színház révén valami olyan, hogy mondjam, nem kötelességet, de elkötelezettséget érzett az ember, hogy mi a feladata. És annak szeretett volna minél jobban megfelelni. Hogy vajon jól csinálom-e én azt, vagy érthetően csinálom-e, vagy elfogadhatóan csinálom-e, vagy szolgálja-e azt a célt, amit én szeretnék elérni ezzel a munkával.

És mit gondol, sikerült?

A mai reakciókat nézve igen. Ha hazamegyek például Kishegyesre, ott teljesen idegen emberek is jönnek üdvözölni és mondják, hogy hát ők itt Szabadkán voltak diákok, és tulajdonképpen onnan ismernek engem. És akkor kitűnik, hogy mind a ketten hegyesiek vagyunk, ugye. Igaz, hogy egyszer hazamentem és ott összetalálkoztam egy volt iskolatársammal: „Hol vagy te? Nem lehet látni! Hol vagy?” Mondom, az nem létezik, hogy nem lehet látni, mert én abból élek, hogy mutogatom magam. Tehát engem lehet látni.

Köszönöm szépen, Eta néni!

Hát nagyon szívesen! Nagyon jó így elbeszélgetni róla, vagy fölemlíteni valamit. Csak az a baj, hogy ez a 90 év már nagyon belelép az emlékekbe. Törni kell a fejemet, hogy hogy is, vagy mit is akartam mondani. Kicsikét halványítja, de azért azt az érzést, ami ahhoz a színházhoz kötött, amit az iránt a színház iránt éreztem akkor is és a mai nap is, azt nem bontja le semmi más. Nagyon fájó dolog volt mindig, bár nem úgy, hogy megsiratom, de fájó dolog volt azért, hogy megszűnt a topolyai színház, mert valahogy része volt abban, hogy én a hivatásomat ennyire megszerettem, és hogy a hivatásomat megér-

munistákról. A Petőfi-brigádba besorozott, főként szegény sorsú fiatal parasztok és munkások azonban sokkal inkább áldozatok voltak, aligha szabad akaratukból csatlakoztak a harchoz.

²⁹ Bancsi Ildikó, a Vajdasági Színházmúzeum (Pozorišni Muzej Vojvodine) munkatársa.

³⁰ „Volt egyszer egy színház...” A topolyai Járási Magyar Népszínház (1949–1959). Városi Múzeum, Topolya, 2019–2020. A kiállítás rendezői: Bancsi Ildikó és Oláh Tamás.

tette velem. És ott az egész társulat valahogy olyan összefogott volt, olyan egyet akaró volt, és akkor igyekeztünk persze, mert szeretttük volna azt a célt elérni, ami hát nekünk is hozott egy kis kedvességet, egy kis jó érzést. A kolégákkal sem voltak összekapások, segítettük egymást.

És nem volt státuszbeli különbség a műkedvelők és a társulat hivatásos tagjai között? Nem volt ebből semmilyen konfliktus?

Nem volt, mert mindenki, aki műkedvelő társulattól jött, önként csinálta. Nem azért, mert a szülők akarták, hogy ebbe az iskolába járj, vagy ezt a mesterséget válaszd. Aki műkedvelő volt, az mind önként csinálta. És hogyha az indulása is olyan volt, vagy a társulat, akikkel dolgozott, olyan volt, hogy a célt is megadta és megismertette veled, akkor együtt dolgoztak. Tehát ellentét nem volt közöttünk. És később, mikor megszületett, hogy no, most már lehet iskolába járni,³¹ akkor örültünk annak, hogy most már tanultak is vannak közöttünk, ugye, akik nemcsak úgy, hogy ne fordíts háta a színpadon, hanem megtanulják, hogy mi a hivatásuk. Mert ez egy elhivatottság szerintem. Mert azt mondják, hogy legyél színész, és színész leszek, és azért csinálom, mert mások akarják, az nem egészen meggyőződés, de hogyha az embernek van egy célja, vagy egy olyan dolog, ami magával viszi az egész személyiségét az embernek, és úgy végzi el a dolgát, akkor az egészen más. És Topolyán ez sikerült. Legalábbis az alatt az idő alatt, amíg ott voltam, addig nagyon együtt volt a társulat. Amikor elkezdtünk egy darabot, egyszerre örültünk mindannyian, meg dolgoztunk, hogy minél jobban sikerüljön az előadás, meg segítettük. Szóval megvolt a közös cél vagy a közös akarat. És Mara ilyen szempontból is jó vezető tudott lenni, mert magával tudta vinni azokat az embereket, akik alkalmazottai voltak a színháznak. És mind nagyon sajnáltuk, hogy megszűnt a topolyai színház, de hát tovább kellett menni, már úgy is, hogy az embernek ez volt a kenyerre. Ez is közrejátszott nyilván.

A barátnőm itt lakik a szomszédban, a szerbhórvát társulatban volt sűgónő. Magyar lány. Feketicsi.³² Ő most már harmincnégy-harmincöt éve, hogy nyugdíjas, én harminchárom. És azt mondja nekem: „Te, Eta minekünk most már kellene kėrnünk a nyugdíjaztatásunkat a nyugdíjas korból. – Hát, mondom: – Elégge egyszerűen fejezed ki magad, hogy ez hogy nézne ki, vagy mit jelent, azt nem tudom.” De igen. Nyugdíjaztatásunkat kellene kėrnünk a nyugdíjas korból. Az életünket nem fordítjuk meg, vagyis a kilencest meg lehetne fordítani, ugye, az nagyon jó volna, de nem megy. Ezt még nem találták föl.

³¹ Az Újvidéki Művészeti Akadémia magyar nyelvű színészképzése 1974-ben indult.

³² Bácsfeketehegy (szerbül: Фекећи/Фекетић): magyar többségű falu Topolyától 18 kilométerre. Lakosságának száma megközelítőleg 4500 fő.

Láttuk ezeket a képeket a Gyermekszínházban. Az öltözőben van ebből a sorozatból kettő.

Igen, igen. Ez festmény! A második férjem Szabó Ferenc volt. A Gyermekszínházban dolgozott sokáig, annak a fénykora alatt, aztán átjött a nagyszínházba.³³ De aztán, amikor én nyugdíjba mentem, akkor megint visszament a Gyermekszínházba. Az az egyik ottani darabból van.³⁴ A mostani Gyermekszínház igazgatónöje volt a partnere, az Árokszállási Márta.

Hogy volt ez? Olvastam valahol, hogy a Vajdaságban az 50-es években, illetve már a 40-es évek végén is, tizenkét szerb és magyar hivatásos társulat működött. Erre emlékszik, hogy ez hogy volt? Ugyanúgy, ahogyan a topolyai színházat megalapították, alapítottak még hivatásos státuszú társulatokat? Ugye azt a zrenjaninit...

Zrenjaninban két társulat volt, magyar és szerb, Szabadkán és Zomborban³⁵ is két-két társulat volt, Topolyán csak egy, ott csak magyar társulat volt. Versecen is volt egy ideig magyar társulat,³⁶ meg szerbhorvát is. De elmentek ott a tagok másik színházakhoz, úgyhogy az nem sokáig működött. Aztán Zomborban is megszüntették a magyar társulatot direkt. Heck Paula például onnan jött. Én nem tudom, most ezek Zentán is meg Topolyán is, ez a Mara-társulat,³⁷ ezek most hivatásosak vagy nem, kapnak valami pénzt?

³³ A szabadkai Népszínházba.

³⁴ Egy lakása falán lógó festményre mutatott.

³⁵ A Zombori Népszínházban 1953-ban jött létre magyar tagozat, amely 1955-ös feloszlásáig összesen 11 bemutatót tartott. A kis létszámú együttest a környék jelesebb műkedvelői és szabadkai színészek alkották. A dramaturg Weigand József, a rendező a Szabadkáról átszerződött Pataki László volt. A színészek kisebb szerepekben a szerb társulat előadásában is felléptek. Műsoruk szórakoztató jellegű volt. Főleg magyar és francia színműveket és vígjátékokat adtak elő, köztük több Molnár Ferenc-darabot (*Olympia*, *A doktor úr*, *Delila*). A társulat megszüntetése után a színészek közül többen (Pataki László, Heck Paula, Faragó Árpád) Szabadkán folytatták pályájukat. 1992-ben újból próbálkoztak a zombori magyar hivatásos színészet életre keltésével, de sikertelenül. Csupán egy bemutatót tartottak, Tennessee Williams *Macska a forró bádogtetőn* (rend. Vajda Tibor) című darabját adták elő.

³⁶ A második világháború után a jugoszláviai színházak közül elsőként a verseci Sterija Népszínház kezdte meg a működését 1945. február 10-én. Bár volt rá példa, hogy az ötvenes években műsorra tűzték magyar népszínművek szerb nyelvű átiratait, hivatásos magyar társulat nem működött az intézményen belül, sőt magyar nemzetiségű színészek sem tartoztak a színház kötelékéhez. Süveges Eta tehát minden bizonnyal egy verseci műkedvelő társulatra céloz.

³⁷ A Mara Amatőr Színház 2002-ben alakult. Első előadásukat (Molière: *Kényeskedők*) Urbán András rendezte.

Pályáznak és kapnak támogatásokat. Abban az értelemben műkedvelők, hogy nem kapnak fizetést, de van valamennyi pénz, amiből díszletet meg jelmezeket tudnak venni, meg Topolyán az a szokás, hogy a rendező mindig profi és őrá pályáznak, és kifizetik a tiszteletdíját. És akkor ott a helyi amatőrökkel profi rendező dolgozik. Ők huszonöt éve léteznek már. Vagy lehet, hogy nem huszonöt, de húsz. És akkor általában a Népszínháznak a színészeit hívják rendezni. A zentai viszont hivatásos színház 2008 óta.³⁸ Intézményileg elég macerás a működésük, mert van a művelődési háznak a színházterme, ami a Thurzó Lajos Művelődési Központhoz tartozik papíron, de abban a térben van egy nagyszínpad, meg most csináltak egy kamaraszínpadot is, és ők ott játszanak. Tehát nem a tulajdonuk az épület, és nincsen technikai személyzetük sem, hanem ők rakják össze a díszletet, mint a Tanyaszínházban.³⁹ Ráadásul ők nem állandó alkalmazottjai a színháznak, elvileg állandó tagok, csak minden egyes hónapban frissítik a szerződésüket. De hivatások, Újvidéken végzett színészosztály. Hálstennek amatőrökből is nagyon sok van. Mármint a műkedvelő mozgalom tényleg dübörög. Nagyon sok társulat van.⁴⁰

Hát én a Pannon adón⁴¹ néha látok előadásokat, és akkor mikor ilyen szemlékről közvetítenek előadásokat, akkor azokat megnézem. [...] Amíg csak lehet, addig akarom tartani a kapcsolatot.

³⁸ A Zentai Magyar Kamaraszínház hivatásos kőszínház. 2008-ban jött létre, de állandó társulata csak 2010 óta van. Változatos műfajú előadásaikkal nem csak helyben mutatkoznak meg. Bejárják a Tisza-mentét és szinte az egész Vajdaságot, illetve rendszeresen vendégszerrepelnek Magyarországon is. A felnőtteknek szóló darabokon, monodrámákon, ifjúsági és gyermekelőadásokon kívül – a Vajdaságban egyedülálló módon – tantermi produkciókat is bemutatnak. A társulat kezdettől fogva működtet diákszínpadot is, s ezzel a városban régóta virágzó amatőr színjátszó mozgalmat is életben tartja.

³⁹ Az 1978-ban Kovács Frigyes és Hernyák György ötlete alapján, fiatal színészek és színinövendékek által alapított Tanyaszínház azért jött létre az észak-bácskai Kavilló nevű faluban, hogy a vajdasági tanyavilágban és kistelepüléseken élőket színházi élményben részesítse. E vándorszínház máig kívül esik a régió kőszínházainak rendszerén. Társulata minden nyáron újrászerveződik egy-egy produkció erejéig, amelyet néhány hetes próbafolyamat után, nagyjából másfél hónapos turné keretében huszonöt-harminc alkalommal adnak elő a Vajdaság magyarlakta településein. A társulat gerincét az Újvidéken épp felsőfokú színművészeti tanulóyaikat folytató akadémisták alkotják. Előadásaikat iskola- és kocsmaudvarokban, vásártereken, futballpályákon játsszák. Díszleteiket, jelmezeiket többnyire maguk készítik.

⁴⁰ 2019-ben tizenhét társulat produkciója szerepelt a Vajdasági Magyar Amatőr Színjátszók XXIV. Találkozásának programjában, de még ennél is több aktív magyar műkedvelő együttes létezik a tartományban.

⁴¹ A Pannon RTV magyar nyelvű regionális rádió és televízió. Szabadkáról sugároz, de műsora az egész Vajdaságban elérhető.



Mándy Ildikó és Regenhart Éva

Fotó: Dusa Gábor (1993). Forrás: Mándy Ildikó gyűjteménye

„Nem vagyok szólista alkat”

A KONTAKTIMPROVIZÁCIÓ MÁNDY ILDIKÓ PÁLYÁJÁN



Mándy Ildikóval Gál Eszter beszélget
2022. április 23., Budapest



Mándy Ildikó táncművész, gyógypedagógus, tanár. A Dominó Pantomim Együttesben Köllő Miklós tanítványa (1977–1979), majd társulati tag (1979–1983) volt. Ezután csatlakozott M. Kecskés András Corpus Pantomim társulatához (1984), majd az Artus alapító tagja lett (1985), ahol 2002-ig dolgozott Goda Gáborral. Saját együttesét 1999-ben alapította, Mándy Ildikó Társulata néven. Készített koreográfiát többek között a Budapest Táncegyüttesnek és a BM Duna Művészegyüttesének. Rendszeresen dolgozik a Magyar Mozdulatművészeti Társulattal, kontaktimprovizáció óráit a MOHA Mozdulatművészetek Házában vezeti. A Kontakt Táncért Alapítvány kuratórium elnöke és a Farkasréti Általános Iskola gyógytestnevelő tanára.

Hogyan indult a kapcsolatod a művészettel, a mozgással, az improvizációval, a színpaddal?

A zenével indult a művészeti nevelésem. Zongorázni tanultam ötéves koromtól, anyukám kívánsága szerint. Apukám is zongorázott. Időnként csak úgy leült játszani barátai társaságában, úgymond improvizált. Ez adta nekem az első improvizációs emlékeimet, ami aztán folytatódott kamaszkoromban is. A mozgás szeretete még az általános iskola alsó tagozatában alakult ki, amikor a testnevelő tanárom, Sebestyén Ildikó délutáni művészitorna-foglalkozásaira jártam, mindamelllett, hogy imádtam a testnevelésóráit is. Sebestyén Ildikó, mint utólag kiderült, mozdulatművész-iskolában végzett. Kislánként szerelmes voltam a csodálatos mozgásába. Nagyon szerettem, hogy felnőtt szavakat használt tanítás közben, amitől olyan komolynak és büszkének éreztem magam úgy hat- vagy hétévesen. Később a művészi torna kiváltotta a zenét, mert a kettő nem ment együtt. Aztán szertornázni kezdtem, szintén az iskolában, majd a Spartacus tornaegyesületben. Mivel gyorsan elég magasra nőttem, elküldtek és az atlétikát javasolták. Abba is belefogtam, de nem

nagyon tetszett, a magasugrás kivételével, így hamarosan jött a labdajáték. A kosárlabda csapatjátékán keresztül felismertem az improvizálás lehetőségét. Persze ezt a mai agyammal tudom, akkor nem is sejtettem. A támadás és védekezés begyakorolt sémáin túl, azokat alkalmazva minden pillanatban, a pályán kialakult helyzettől függően dönteni kell, mit csinálsz, például lepasszolod a labdát vagy kosárra dobsz. Játsoztam a KSI-ben, majd a BSE csapatában. A gimnázium éveiben kezdtem a művészetek felé fordulni. A barát-nőmmel elsősorban színházba jártunk, a Tháliába, a Huszonötödik Színházba, ami Népszínház lett később. Fontos volt Kazimir Károly, és még Györfalvay Katalinra emlékeszem. Ez úgy 1974–1975 körül lehetett. Ez volt számunkra a csúcs! Az előadások nagyon meghatározók voltak. Barátnőm, Késmárky Nóra, aki sajnos már nem él, behatóan foglalkozott a színjátszással. Ő vitt el Grotowski-előadásokra is. Nóra sokat járt Lengyelországba, nagyon érdekelte Grotowski színháza, akinek később az írásait is fordította. Mindenhova jártunk, az Egyetemi Színpadra, az összes ilyen alternatív színházi helyre, ahol mindenféle előadást, színházat, performanszt lehetett látni. Mindig inkább a furcsaságok érdeklettek, azokhoz csapódtam, a *Kalevala*, Kazimir világa, India, Kína, északi történetek.

A zenében Cseh Tamás koncertjei, előadásai vonzottak. A Józsefvárosi Klubba rajztanárom, Lóránt Zsuzsanna küldött minket, majd elkezdünk követni Cseh Tamást, akinek az előadói módja, a zenei világa, a Bereményi-szövegek mind meghatározóak voltak. Az egésznek volt egy különleges feelingje. Valahogy benne rejtett a szabadság keresése. Ami még fontos volt, az a jazz zenei világa, amit nővéremem keresztül ismertem meg. Ez is 1974 körül lehetett. Hetente jártunk jazzkoncertekre a Marczibányi térre, például az Interbrass Zenekarra emlékszem. Lementünk a Debreceni Jazz Fesztiválra is. Ezek a koncertélmények is valahol a szabadság érzetét adták a jazz flow-élményén túl. Inspiráló volt, ahogy a játék egy dallamból, vagy talán a magyar népzenei világból vett motívumból improvizációba megy át, majd tovább a zenészek által írt témába. Nagyon fontosak ezek az élmények.

Erre az időszakra esik, amikor először láttam Köllő Miklós egyik előadását, talán a Visegrádi Szabadtéri Játékokon. Úgy emlékszem, az *Elcserélt fejeket*, Thomas Mann darabját adták elő.¹ Ebből is szerelem lett az első látásra. Aztán láttam őket az Egyetemi Színpadon is. Követtem az előadásait, majd az egyik után egy ismerősöm bevitt a Miklóshoz az öltözőbe. Remegő lábakkal mentem be hozzá és mondtam, hogy én ezt szeretném csinálni, hol lehet ezt tanulni, és szeretnék ebbe az együttesbe valahogy bekerülni. Akkor felírta a

¹ Thomas Mann–Gonda János–Köllő Miklós: *Elcserélt fejek*, 1974 (Sziget Színház).

nevemet meg a címemet. Mondta, hogy egy iskolát terveznek indítani, és ha beindul, majd értesítenek. Ez talán 1975-ben volt. Majd 1977-ben kaptam egy levelet egy pantomimstúdió indításáról. Ez közvetlenül az érettségi után volt. A levélben szerepelt a felvételi időpontja, helyszíne, ami talán a Műszaki Egyetem Schönherz Kollégiuma volt. Elmentem. A kollégium aulája dugig volt, úgy százhuszan lehettünk. Köllő elmondta, az egész aulát betöltő hangján, hogy mi várható ebben a stúdióban, milyen foglalkozások lesznek és hogy minden nap lesz tréning, szombaton is. A végén kérte, álljon föl az, aki ezt nem tudja vállalni. Ekkor a társaság fele fölállt és kivonult. Maradtunk, szerintem körülbelül olyan nyolcvanan, akiket négy csoportba osztottak. A stúdióban délutánonként minden nap volt egy-egy gyakorlati óra és szombaton színházelmélet. Tanultunk klasszikus balettet, jazztáncot, akrobatikát, pantomimtechnikát, színészmesterséget és színházelméletet, de volt világítás-technika, smink, mindenféle.

Tanárokra emlékszel?

Igen. A tanárok nagy része Jeszenszky Endre tanítványa volt. A klasszikus balettet Kasovitz Tünde tanította, Preisinger Éva a jazztáncot. Mindketten Köllő Dominó pantomimtársulatának tagjai voltak. Miklós Dóczi Krisztával tanította a pantomimtechnikát. Kriszta egyébként anno disszidált, és ma valahol Ausztráliában él. Az akrobatikatanárunk, Ciáki Pista bácsi artista volt, akinek volt egy ikerszáma az ikertestvérével, akiket mi sosem láttunk színpadon és szerintem felvétel sem készült róluk. Pista bácsi volt az, aki felöltözve, öltönyben egy szaltót csak úgy megugrott, és potyogtak ki a zsebéből a kétforintosok, húszfilléresek. Köllő stúdiója fönt volt a Várban, az Úri utca 40.-ben, oda jártunk. Az iskola kétéves volt. Minden félévben tartottak vizsgát. Legnagyobb megdöbbenésemre az első félévi vizsga után engem már berakott Miklós egy előadásba. Talán ez volt az *Öreg halász és a tenger*. A darabok folyamatosan készültek és rengeteget jártunk a televízióba. Ez a periódus volt Miklós második felfutása. Az első, amikor még gyerek voltam, a 60-as években volt. Ez volt Halász Péteréssel a hőskoruk. Alkottak, sokat jártak külföldre, meghívásokat kaptak. Aztán nem tudom pontosan, mi történt, a csapat szétesett, elmentek a tagok, kivéve a partnerét, Dóczi Krisztát. Majd maguk mellé vették a két lányt, Kasovitz Tündét és Preisinger Évát, és 1977-ben az iskolával vagy stúdióval újraindult az együttes munka.

A gimnázium után, szüleim kívánságára felvételiztem a tanárképzőre földrajz–testnevelés szakra, hogy legyen egy diplomám, szakmám, amiből meg lehet majd élni. A főiskolával párhuzamosan azonban nehezen ment az együttes munka. Igaz, Köllő támogatott a tanulmányaim elvégzésében, de pár év után kezdtem érezni, hogy mennék tovább, másfele. Ennek volt egy nyomós

oka. Volt az a bizonyos híres pantomimtalálkozó a Közgázon, amit Szabó Gyuri szervezett, 1979-ben. Ezen Köllő is fellépett. Mi mindig úgy voltunk, hogy mondjam, nevelve, hogy mi vagyunk a legjobbak és rajtunk kívül valójában nincs más Magyarországon. Nem is nagyon néztük egymást.

Nem is tudtál a többi együttesről?

Hallottam róluk, de nem néztük meg egymást. Ez az 1979-es találkozó volt az, amikor megnéztem a többieket. Láttam a Corpust,² Szkipét³ is, aki Balázs Marival táncolt duettet. M. Kecskések, a Corpus Pantomim a *Mario és a varázslót* játszotta. Teljesen lenyűgözött az előadás újszerűsége és azt éreztem, mi nagyon le vagyunk maradva. Azt éreztem, váltani szeretnék. Még jártam a főiskolára, de az utolsó évében nem igazán tettem azért, hogy megtaláljam az iskolát, ahol majd elhelyezkedek. Nem a tanítás volt a probléma, hanem a zárt iskolarendszer, amiben nem láttam magam. Valamivel később, a 80-as évek elején C. Nagy István révén, aki szintén Köllőnél dolgozott, eljutott a nevem M. Kecskéshez, aki éppen a *Mario és a varázsló* felújítására készült, és hiányzott egy lány. Elhívtak egy beszélgetésre, amin András és Goda volt jelen. Ez talán 1983-ban vagy 1984-ben volt.

1979-től, még a főiskola alatt, maradtam egy évet a Dominóban. Sokat járunk vidékre és külföldre is. Az országot bejárni hihetetlen jó dolog volt. Egy Barkas busszal beutazni az országot, különböző kultúrházakban fellépni, igazi élmény volt. Játszottunk katonáknak vagy falusi téjesz dolgozóknak, akik jöttek a kis brigádnaplójukkal az előadás végén, amibe mi beírtuk a nevünket. Nekik úgymond kötelező volt a színházi előadások látogatása, teljesíteni kellett a kulturális feladatokat, amiket le is dokumentáltak, kötelezően. Fantasztikus volt, hogy ők milyen visszajelzést adnak egy ilyen egészen furcsa, táncpantomimnak hívott, szöveg nélküli előadásra. Mondták mennyire megfogtuk őket, hogy nagyon tetszett az előadás, ilyet ők még nem láttak. Ez mindenkinek töltést adott. Nekem nagyon bejöttek ezek a vidéki előadások és a közönséggel való közvetlen találkozások. Pesten ez nem volt divat, hogy odajönnek előadás után. Talán vidéken még most is jobban megvan. Bár már nem nagyon járok vidékre játszani, csak fesztiválokra jutok el, ott pedig más a közönség.

Emlékszel hol játszottatok? Falvakban, vagy nagyobb városokban?

A Rétságtól Pécsen át Nyíregyházáig mindenhol. Voltunk egyetemi városokban, de például Gárdonyiban is a művelődési házban egy gyerekdarabbal.

² A Corpus Pantomim (1978–1986) M. Kecskés András társulata.

³ Nagy József.

A *Don Quijoté*-vel voltunk ott, arra nagyon emlékszem, merthogy nagyon kicsi volt a hely, és a nyaralónk is ott volt, azért is emlékszem.

Tehát akkor maradtál Köllőnél, de már érett benned a váltás.

Igen, így van. A főiskola végén nem tudtam eldönteni, mi legyen. Nem vonzott az iskolarendszer. Emlékszem, próbálkoztam még Nóra segítségével külföldre is kimenni, de akkoriban nagyon nehéz volt táncra amerikai ösztöndíjat szerezni. Közben elkezdtem járni Jeszenszkyhez ebben az átmeneti időszakban, amikor keresgéltem. És ekkor jött váratlanul a felkérés a Corpus-tól. A döntés persze nem volt könnyű, belekezdeni egy új együttes munkába és ezzel egy bizonytalan életmód választása. De végül valami nagyszerű dolog alakult. A *Mario és a varázsló* nyári, szentendrei előadása nagy hírre tett szert. Talán tízszer játszottuk, és ez volt az első olyan élményem, amikor egy előadás híre szájról szájra eljut a közönséghez. Ahogy játszottuk egymás után, egyre több néző jött, és a végén zsúfolt telt házunk lett. A Corpusban egy fantasztikusan jó közösség alakult ki, amiből végül az Artus is létrejött.

Kik voltak ebben az előadásban?

Ebben a felújított *Marió*-ban benne volt M. Kecskés, Tücsi,⁴ Goda Gábor, Kovács Ági,⁵ Tarnai Kornélia, Kiss Tamás Gábor volt Mario, Zsíros Éva, C. Nagy István. Ezután határoztuk el, hogy mi így együtt akartunk maradni. Mondtuk Andrásnak, hogy együtt folytatnánk, dolgoznánk a magunk módján. Csináljuk! Gyerünk! De Andrásnak más tervei voltak. Kapott valami munkát külföldön. Talán Németországba ment fellépni, de nem tudom pontosan. A lényeg, hogy mi közös elhatározással elkezdtünk dolgozni, együtt tréningezni Goda Gábor vezetésével.

Most 1983–1984-ben járunk. Milyen mozgástréningeket használtatok? Hogyan és mikor találkoztál a kontaktimprovizációval?

Igen, ezen már gondolkodtam. Nehezen tudom pontosan előhívni, de arra emlékszem, hogy az első találkozásom a kontakttal Steve Paxton Csanádi utcai óráján volt. Őt egészen biztosan Angelus Iván hívta meg, mert Iván járt Bécsbe az ImpulsTanz kurzusaira. Gábor részt vett Nagy Józsi kontaktkurzusain, majd meg is hívta őt hozzánk külön is tréninget tartani. Ők ketten egyébként már a Corpusban dolgoztak együtt. Így Nagy Józseftől is tanultam, de igazából nekem Steve Paxton a tanárom. Tényleg fantasztikus emlék, ahogy gurul a talajon, aztán fölgurul valakinek a vállára. Reveláció volt szá-

⁴ Ábrahám Erzsébet.

⁵ Tana-Kovács Ágnes.

momra, hogy mi mindent lehet egy gurulással csinálni. Aztán jött hozzánk Szkipe, majd Gábor vezette a tréningeket, és persze sokat improvizáltunk. Gáborral részt vettünk Steve bécsi kurzusán is az ImpulsTanzon, és mivel ketten mentünk a vasfüggöny mögül, még valami kedvezményt is kaptunk. Ez a kurzus egy újabb löket volt számunkra. Az Artusban folytattunk a munkát és lassan műhellyé váltunk. A kontakttáncsal elsősorban a kapcsolatok, kapcsolódások viszonyait vizsgálgattuk. Tulajdonképpen 1984–1985-ben még célunk sem volt más, csak a keresgélés, a kísérletezés és az improvizálás. Aztán jött Gábor ötlete, hogy Brueghel *Vakok* című képe alapján csináljunk egy előadást, hogy legyen célja a gyakorlásainknak.

Még maradnék a kontaktnál. Hogyan viszonyultál a kontakt mozgásaihoz, a fizikalitáshoz? Kiktől tanultál még?

Tanultam még Mark Tompkinstól, és érdekes módon nem találkoztam női kontakttanárral. Bécsben dolgoztunk Willi Dorner koreográfussal, én kettő, Gábor egy darabban volt benne. Willi Dorner is a kontaktalapokkal kísérletezett munkáiban, és tanított Bécsben, szintén az ImpulsTanzon, ahol velünk is megismerkedett. Mark kontakttanításából nem a technikát tanultam meg. Elsősorban az egyénisége és a gondolkodása ragadott meg. Részt vettem egy videókurzusán, ahol a kontaktot a kamera jelentette. A mozgásokban Mark inkább a partnerséggel, a partneri viszonyokkal dolgozott. A kamerával való munka pedig egy újabb réteget és gondolkodást adott a tánchoz azáltal, hogy érintés nélkül, de mégis közvetlenül a másikhoz való kapcsolódást helyezte a középpontba. Steve Paxtontól és Szkipétől inkább a kontakt technikáját tanultam meg, Marktól valamiféle szabadságot. Most ezt tudom mondani. A gyakorlás során valami olyan érzetet kaptam, hogy bármerre mozdulhatok, aminek határt csak saját testi képességeim vagy adottságaim szabhatnak. És lényeges volt a társ felé való nyitottság és a bevonódás lehetősége, mértéke. Nekem nem jelentett problémát akár az izzadt testeket érinteni, súlyt fogadni vagy adni, ráfeküdni a másikra. De tudom, ezzel nem mindenki van így.

Hogyan jött a tanítás? Tudtommal, Gáborral sok éven át vezettetek kurzusokat. Mikor kezdte egyedül kontaktot tanítani, mi érdekelt benne és mit tanítottál?

Talán Köllőék vagy a Corpus mintájára indult egy iskola, amit Gábor és Ági vezettek Artus Stúdió néven. Ide járt például Zsalakovics Anikó is. A tantárgyak közül én jazztáncot tanítottam, ahogy még Köllőnél is. Emlékszem, nála nagyon hamar beraktak minket tanítani a meghirdetett délutáni kurzusokra. Amit a Pantomim Stúdióban Preisinger Évától tanultam, jazztáncot, azt rögtön el is kezdtem tanítani. Akkor ez valahogy így ment. A kontakt tanítását

Gábor mellett, asszisztensi szerepben kezdtem. Az ő óráin jól jött, hogy van kivel bemutatni a gyakorlatokat. Párban jártunk mindenhova, egészen addig, amíg vége nem lett számomra az Artussal. Csak ezután tartottam már önállóan is órákat. Elsőként Mucsi János hívott a BM Duna Együtteshez,⁶ valamikor 1994-ben vagy 1995-ben. János nagyon nyitott ember volt. Láta az első darabomat, a *Kék hétfőt*, és talán ott figyelt fel rám. Meghívott, menjek kontaktot tanítani. Ez volt az első önálló tanításom, ami jó mély víz volt. Negyven néptáncosnak tartottam órákat, akik nem találkoztak a kontaktra jellemző testhasználattal, alapelvekkel vagy az érintésnek a kontaktra jellemző módjával. Először nagyon idegen volt, főleg a férfiak számára, hogy érintéssel kapcsolódjanak, egymásnak súlyt adjanak, egymáson guruljanak. Először kerültem szembe azzal a problémával, hogy az érintés intimitása milyen hatással van a táncosokra. Inkább a férfiakra volt jellemző, hogy vagy elröhögték a súlyadásos, gurulós, páros gyakorlatokat vagy egyszerűen nem voltak hajlandók megcsinálni. Ezt a helyzetet valahogy meg kellett oldanom. A nőknél ez nem nagyon fordult elő. Megküzdöttem velük és magammal, hogy úgymond rávegyem őket (ezt gondolatban idézőjelbe teszem) ezekre a szokatlan gyakorlatokra. A testi közelség, az érintésben lévő intimitás nem a szexualitás megjelenésének egyik formája, de mivel ezzel még így nem találkoztak, nagyon zavarba ejtő volt számukra, és nem tudtak vele mit kezdeni.

Igen ez egy érzékeny és fontos téma. Szeretném, ha még visszamennénk oda, hogy mi az, ami megfogott a kontaktban? Mi volt a leglényegesebb aspektusa, mit szeretnél volna átadni?

Ahogy Steve Paxton tartom mesteremnek, az ő tanítását, technikai ismeretátadását követtem és alakítottam úgymond a saját érdeklődésem és a tanításban szerzett tapasztalataim mentén. Azaz a táncosok tanuljanak meg gurulni és a központjukat használni. A gurulás az alap, az egyik legfontosabb, és a táncosoknak, kevés kivétellel ez valahogy nincs meg.

Központon a medence területét érted?

Igen, a medencecsont, keresztcsont és a köldök alatti alhasi rész a központ. A másik a gerincoszlop tudatos használata, mozgáslehetőségei. Számomra ez a két fő téma van. A gerincoszlop két vége, a fejtető és a farokcsont. Általában ezzel kezdem a test megtanulását. Ennek a kettőnek, a testközpontnak

⁶ A Belügyminisztérium 1957-ben alapította meg a BM Duna Művészegyüttest. Mucsi János 1991–2007 között volt az együttes művészeti igazgatója. 2007-től a Duna Művészegyüttest Juhász Zsolt vezeti.

és a gerincnek a megismerésére a legjobb gyakorlatok a különféle gurulások. Végrehajtásuk közben pedig mindenünk szinte egyszerre mozdul. Először a talajon kell megérezni a gurulást, ha az megvan, onnantól már a társon lehet gurulni. Innen indulok, majd jön a kisasztal, nagyasztal helyzeteiben⁷ átvett súly és a súlyátadások gyakorlása. Ezt követi a lefolyás, vagy egymásról való lecsúszás gyakorlása. Még az ugrásokhoz szükséges nagyon a központ. Én erre fókuszálok, és utána jön minden más, minél később. Az óráim résztvevőit szeretem hagyni improvizálni. Fedezzék föl a talajt gurulás közben. Az óráimon keverem a megadott technikai feladatokat az improvizációval.

Ez a módszer, vagy felépítés Steve-re volt jellemző?

Úgy emlékszem, igen. Az biztos, hogy nagyon sokat gurultunk. Főleg az aikidóból vett gurulást tanította. De ezeket Szkipe is hozta. Érdekes, amikor később, úgy 2000 környékén újból elmentem Steve bécsi kurzusára, akkor már nagyon másképp tanított, és ő maga is megváltozott. Az órái sokkal meditatívabbak lettek. Sokat relaxáltunk, és szinte minden gyakorlatot analizált, néha elég hosszasan, ami miatt többen el is mentek az órájáról, talán azért is, mert a tánctanulás ekkorra mintha felpörgött volna. Ez a lassabb, analitikusabb óravezetés talán a kora miatt is lehetett vagy a több tízéves gyakorlása vezette el oda. Ezt az elemzőbb stílust egyébként magamon is észrevettem. Az idő múlásával egyszerűen jobban értjük, mit is csinálunk, mit rejtenek magában a gyakorlatok. Ami addig ösztönből jött, vagy csak a pusztán csinálásból, az már tudatosan történik. Így az átadás is sokkal tudatosabb lesz. De ettől még mindig meg kell találni a tanítási helyzetnek megfelelő gyakorlatokat, magyarázatokat és a felmerülő kérdésekre a válaszokat. Legjobban a tanítással vagy a tanításból lehet tanulni. Ezt már régóta tudom. Nagyon sokat adott, hogy Jánoséknál körülbelül három évet, vagy lehet többet is töltöttem kontakttréning vezetésével. A néptáncos test jobban át tudta venni a földből jövő energiát, mint például a majdnem vagy kizárólag klasszikus baletten nevelkedett táncos. A rendszeres tréningek mellett János kért fel először, hogy készítsek koreográfiát az együttes számára. Ekkor még nem voltam tapasztalt koreográfus, mert csak két alkotás volt a hátam mögött, ezért kizártam tartottam, hogy a negyvenfős együttesnek készítsek darabot. Kiválogattam 12 táncost, akikkel dolgoztam, és megcsináltuk a *Staccatót*. Ezután nem sokkal vége lett ennek a korszaknak. Nem tudom pontosan, hogyan. Jánostól Juhász Zsolt vette át a Duna vezetését, az elején talán ő is hí-

⁷ A „kisasztal”, „nagyasztal” a súlyátvételre használt térdelőtámasz pozíciójának szemléltető elnevezése, amit a kontaktimprovizáció tanárok nagyrésze tanítás közben használ.

vott még egyszer vagy kétszer, aztán valahogy vége lett. Ezután legközelebb Lőrinc Kati kért fel kontakttanításra a Testnevelési Egyetemen indított moderntánc-pedagógusképzésben. Ez volt az első ilyen képzése a Táncművészeti Főiskolának, amit a TF-fel (Testnevelési Főiskola) együttműködésben szervezett meg, úgy emlékszem Szécsényiné hathatós közbenjárásával. Az első évfolyam 1996-ban indult, és 2000-ben végzett. Ezután minden évben indult a képzés, majd átkerült teljesen a Táncművészetre, ahova Fodor Antal már Gábort hívta, majd téged.

Igen, én 2006 őszén kezdtem a főiskolán kontaktimprovizációt tanítani. De számomra igen lényeges, hogy te voltál az első női tanár, aki profi táncegyüttesben és a felsőfokú pedagógusképzésben kontaktot tanított.

Tényleg! Látod, nekem ez eszembe sem jutott. Én nem tanultam nőktől, viszont a Kortárástánc Műhelybe 1992-től, ahol még Gáborral is vezettünk kurzusokat, már érkeztek női tanárok. Te is tanítótál a műhelyben kontaktot. Számomra a kontakt szabadsága és improvizatív volta a vonzó. Nagyon szeretem. Persze néha nagyon jól jön egy kis agymosásnak, hogy lépéseket jegyezzenek meg. Mikor Bécsben az ImpulsTanzon voltam, csatlakoztam hip-hop-órákhoz is. Részben azért, mert a belső útjaimat bejáró Feldenkrais-órákból⁸ épp elegendő lettem, és szükségesnek érzetem, hogy jól elfáradjak, lépéseket mutassanak, én meg préseljem ki azokat magamból. Fura, hogy voltak ilyen periódusaim, amikor kicsit visszamentem abba, hogy mondják meg, mit kell csinálni. Számítottam, hogy megmaradjon az a tudás, hogyan vagyok képes mások mozgását átvenni és megjegyezni.

Említetted a Feldenkrais-órákat. Jártál rendszeresen testtudati vagy szomatikus kurzusokra?

Nem igazán. Csak ezen az egy bécsi kurzuson voltam, de nagyon érdekelt. Utána is olvastam, és a szakdolgozatomban is írok róla. Ezenkívül jógaztam. Erről jut eszembe, hogy Köllőnél is volt jógaóra, amit Ruff Annamária vezetett. A jóga is egy nagy reveláció volt számomra, főleg a légzés felfedezése és tudatosítása miatt. Emlékeim szerint Steve nem dolgozott a légzéssel. Ez a jógából jött. Rájöttem, mennyire fontos a sportban vagy bármilyen tánctechnikában a légzés mozgással történő összehangolt, tudatos folyamata. A szo-

⁸ Moshe Feldenkrais az 50-es évektől önmaga gyógyítására dolgozta ki saját módszerét, amely a testtartás és testmozgás felfedezésére irányuló, testtudatosságot fejlesztő gyakorlatokat tartalmaz (*Awareness Through Movement*), illetve a funkcionális integrációt (*Functional Integration*), ahol az oktató egyéni foglalkozás keretében a tanítvány végtagjainak mozgásával segíti a test tudatos és integrált használatát.

matikába nem mélyültem bele, mert úgy tűnt, nehéz olyan órát találni, ahol a belső munka nem megy át valamiféle spiritualitásba. A jógatanáromban azt szerettem, hogy nagyon okosan, úgymond mindenféle *divine light*okat és spirituális utakat letéve nagyon a testre koncentrált. Én így vagyok a kontakttal is. Nagyon szeretem, ha a testre koncentrálnak, a testi megélésre és nem az átszellemülés érzélgős világába megyünk. Számomra a test mint anyag a fontos. Persze, amikor hosszabb ideig tanítok egy csoportot, akkor eljutunk olyan improvizációkhoz, amikben megjelennek érzelmek, abból adódó témák, de alapvetően én a testre fókuszálok, onnan indulok. Érdekel, hogy a figyelmünk az érintés helyére kerüljön, így ismerjük meg a testünket, majd képesek legyünk tudatosan használni. Először legyen kapcsolat a testünkkel, majd a test és a talaj között, aztán a partnerrel. Azt is tanítom, miként mozduljunk a talajon, hogy ne fájjon, de a mozgás úgymond harmonikus legyen, vagy éppen diszharmonikus. Tőlem távol állnak az elszállós belső utak.

Akkor a kontakt technikájával testtudatosságot tanítasz, annak improvizatív módja pedig a felfedezést, az önismeretet szolgálja. A mozgásnyelve vagy -szótára mennyiben volt része az alkotói munkádnak?

Az első darabomnál könnyű dolgom volt, mert a *Kék hétfő*ben két Artus-taggal, Regenhart Évával és Goda Gáborral dolgoztam, akikkel folyamatosan együtt tréningeztünk. Ez egy Artus-produkció volt, aminek annyi volt a különlegessége, hogy én voltam, aki kitalálta, miről szóljon, de a koreográfiát közösen alkottuk meg. Ilyen értelemben nem jelentett kihívást. A téma a nő-férfi párkapcsolat volt. Használtunk egy kihúzható ágyat, és azon kezdtünk el improvizálni. Kísérleteztünk, mit és hogyan lehet egy ágyon csinálni. Az improvizációkból közösen választottuk ki, ami működött. A mozgásokhoz az alapot a kontakt adta és annak mozgásait, elemeit használva kezdtük el felépíteni az előadást. Ebből a szempontból nem volt nagyon új ez a folyamat, mert az addigi Artus-darabok próbáiból ismertük a mozgások megalkotásához vezető utat. Gábor és én a pantomimes múltunkból ismertük az izolációs technikákat, valamint én ismertem, Évával együtt, a jazztáncból is. Ezek a hozott alapok meghatározóak voltak. Én még a Köllőnél kaptam egy nagyon erős technikai alapot, például a testközpont használatára. Nevezhetem testtudati alapnak is, amit azokban a kezdeti években kaptam. Én nem hiszem, hogy a klasszikus balett adja az egyedüli tánctechnikai alapot. De sajnos a táncművészképzésben alap-, közép- és felsőfokon is máig ez a szemlélet. Ezzel nem azt mondom, hogy nem kell a balett, viszont nem az egyetlen, amivel a tánctechnikai alapozás megadható. Én egy izomzatilag és tudatilag jól felépített testben hiszek. Gyerekkorban először az izomzatot kell felépíteni. A tudatra hatni nehezebb gyerekeknél. Most éppen gyerekeket tanítok, és

látom, hogy egy megfelelően felépített izomzat bármilyen tánctechnikára alkalmassá teheti a gyerekeket.

Gondolod, hogy a kontakt az izomzatot és a tudatosságot is fejleszti?

Hát ez az, amit én megtaláltam. Ebben szerepe volt Ernst Süssnek is, aki (a kontaktkurzusai alapozásához) időnként elvitt minket sziklamászásra. Igaz, nem sokat másztunk, de ott éreztem meg, hogy az ujjaimban is tud izomláz lenni. Olyat, hogy minden porcikám megmozdul, és akár az ujjaimban is izomlázam lehet, csak a sziklamászásban és a kontaktban éreztem eddig. Mindehhez társult Mark Tompkins fókusz munkája. Nagyon fontosnak tartom, hogy a táncos tudja, hova néz. Legyen mindig tekintete. Egy előadásban a tekintet, a szemek mozgásának a koreográfiája nem elhanyagolható. Foglalkozni kell az arccal, de a tekintettel is. A szemünk a testünk része. A táncos lássa maga körül a teret, a tárgyakat, a társakat. Az improvizációban és főleg a kontaktimprovizáció közben hajlamosak vagyunk kizárólag egy befelé forduló figyelemmel, lefele néző tekintettel táncolni, miközben nem érzékeljük, nem látjuk, mi van körülöttünk. Tánc közben fontos látni, érzékelni a környezetet és észrevenni a találkozási lehetőségeket. De a balesetek elkerülése végett is fontos. Ehhez nagyon szeretem a csukott szemes feladatokat. Amikor kizárom a látást, felerősödik a tér vagy a partner érzékelése, ami megtámo- gatja a nyitott szemes, irányított fókuszú gyakorlást. Én mindig a testből indulok ki. A mozgásos, fizikális gyakorlatokon keresztül energia szabadul fel, ami érzelmeket is felszabadít, a tudatra és különösen a tudatalattira is hat, és persze visszahat, áramlik. A test nem hazudik; esszenciális.

Az alapítványod neve Kontakt Táncért Alapítvány. Hogyan változott a kontaktimprovizáció tanítása és milyen tendenciákat látsz ma itthon?

Mintha a kontakttánc-képzésben elveszett volna az improvizációs, kísérleti jelleg, és inkább úgy tanítják, mint bármilyen más tánctechnikát. Gyakorlatokat, paneleket, formai elemeket, előkészítés nélkül. Hiányzik a tapasztalati megközelítés, a súlyérzékelés finomhangolása, a testközpont használatának módja, vagy éppen annak a keresése, hogyan lehet a súlyt fogadni, átadni vagy éppen a társ támaszadásán át a talajra vinni. Mintha eleve koreográfiaként tanítanák. Ez az én munkámat ugyan nem érinti, csak bosszant, hogy a lényeg veszhet el. Az érzékelős, kísérletezős munkára idő kell, az pedig a táncművészképzésben nincs. Olyan mintha az, amivel mi kísérleteztünk, az a világ, amiben mi alkotni kezdtünk, átment volna az úgynevezett amatőrök közé. Most ők csinálják élvezetből, nem cél a produktum, nekik ott a tánc felfedezése, megtapasztalása és öröme. Mindez mintha eltűnne a professzionális képzésből. Az óraszámok sem engedik meg a kontakthoz szükséges el-

mélyülést. Tanítottam Győrben is két vagy három éven át. Nagyon élveztem a munkát, de a heti másfél órák helyett hasznosabb, hatékonyabb lett volna egy hosszabb, talán kéthetes intenzív kurzust tartani. A kontakt most is a kísérletező folyamatról kellene hogy szóljon. Úgy kéne foglalkozni vele, mint ahogy mi annak idején. Még korábban kérdeztél az improvizatív előadásról. Még Mark Tompkinssal volt itt Budapesten, a MU Színházban és Bécsben is egy csoportos improvizáció-előadásunk. Ez abban az időben volt, amikor Gábor a *Gyöngykánont* készítette. Emlékeim szerint nem volt rossz, de nekem nem ez a műfajom, és problémát is jelent, mitől előadás a kontaktimprovizálás. Lehet-e egyáltalán? Elég rizikós, hogy sikerül-e, és hogyan sikerül egy improvizáció. Kérhetek-e belépődíjat ezért az esetlegességért? Azt gondolom, hogy egy improvizációs esthez is kell valamennyit, vagy éppen, hogy sokat készülni. Most láttam, hogy te is csináltál nemrég egy improvizáció-előadást, és arra több hétig készültetek. Én nagyon szeretek improvizálni, de nem a színpadon. Habár Márkkal, talán 2000-ben, volt egy pár ilyen tánckoncertünk egy DJ-vel és Ábrahám Nóra énekével. Találkozásom Fenyves Márkkal egy csodás és szerencsés pillanat volt. Alkotói löketet adott a vele való munka és az éjszakákon át tartó beszélgetéseink. Márkban végre megtaláltam a partnert, aki elbír, akit én is elbírok, és akivel nagyon jól tudok együtt dolgozni és improvizálni. Volt egy improvizációs estünk, amikor euforikus állapotban jöttem le a színpadról. Éreztem, hogy valami igazán történt. Ebben az élményben a zenészek és a nézők is osztoztak. Ehhez hasonló euforikus állapotába kerültem még a Corpussal a *Mario és a varázsló* előadása után, de ilyen volt a *Kék hétfő* bemutatója, vagy ez a tánckoncert Márkkal. És ilyen volt még az XYZ bemutatója. Lehetséges, de nagyon ritka szerintem, hogy egy kontaktimprovizáció-előadás ma így hatna a táncosokra vagy a nézőre. Ami mostanra nagyon megváltozott, hogy nincs idő az alkotófolyamatban a kísérletezésre, a tréningezésre. Mindenki csak beesik a próbára és utána szalad is tovább. Nem lehet a kontakttapasztalatot megszerezni, és az elemeket vagy alapelveket beépíteni az előadásokba. Így az utóbbi darabjaimban nem is támaszkodom rá. Egyre több darabom van, amiben az előadók többnyire szóloban táncolnak és érintés nélkül kapcsolódnak. A táncosoknak nincs meg a megfelelő tudásuk, és ahogy mondtam, idő sincs megtanítani nekik. A műhelymunkát nagyon hiányolom. Mi az Artussal kísérleteztünk, tréningeztünk, tanultunk, gyakoroltunk, majd alkottunk és tovább tréningeztünk. Ma nem tudom, mindez hogyan zajlik a fiatalok között. Valahogy abban hiszek, hogy az egygenerációs kapcsolódás tud valami újat hozni. Van egy pár azonos korosztályú, azonos érdeklődésű ember, akik összeállnak, valami közöset akarnak és valami ellen, vagy valami mellett alkotnak. Ebben van egy lendület és akarat. Nekem ez megadatott az Artusban és később Márkkal. Ma ezt hiányo-

lom. Nem vagyok szólista alkat. Ezt abból tudom, hogy most csináltam életem első önálló szólóestjét, amiben benne van Márk hiánya, a szüleim elvesztése és hogy egyedül milyen rohadt nehéz. De biztos van, aki megtalálja az alkotópártnert, társait, ami a világ legszebb dolga. Mi anno meg akartunk mutatni valamit magunkból a világnak, vagy hát nem a világnak, mert az be volt zárva, de Magyarországnak vagy akár csak önmagunknak. Minden belőlünk jött. A kontakt és az improvizáció az őszinteséget hozta, mert csak az működik, ami épp akkor jön belőled. A tánc közben te vagy ott, a megélés pillanatában belülről fakad minden mozdulat.



Nagy Attila (Romeo) és Magyarosi Imola (Julia)
Fotó: Henning János (2008). Forrás: M Studio archívuma

„Minden munka a lehetetlennel való kacérkodás jegyében telik el”

SZÍNHÁZI ÚTKERESÉS A MOZGÁS NYELVÉN ERDÉLYBEN



Uray Péterrel beszélget Bezsán Noémi
2021. március 24., online tér



Uray Péter (1956) koreográfus, rendező, egyetemi tanár. Mozgásszínházi pályafutását zenészi és karnagyi munkássága előzte meg. M. Kecskés András 1978-ban alapított Corpus Pantomim nevű együttesének tagja, majd létrehozta Boleró (1982–1988) és Panboro (1990–2002) nevű saját társulatait. Osztályvezető tanár a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Karának színművész szakán. Erdélyben koreográfusként, rendezőként és pedagógusként egyaránt dolgozik. Kolozsváron, a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színházművészet Tanszékén 2003-tól tartott órákat vendégtanárként a Salat Lehel által vezetett színészosztály számára. Deák Gyula megbízásából 2005-ben indította el a Háromszék Táncegyüttes alternatív műhelyét, az M Studiót Sepsiszentgyörgyön, amely az első hivatásos mozgásszínházi társulat Erdélyben. Az M Studiónak 2013-ig főrendezője és művészeti vezetője volt. 2012-ben az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Tompa Miklós-díjjal tüntette ki kultúrát gazdagító, műfajteremtő, értékkeremtő művészi munkájáért.

Magyarországon a pantomimmozgalmak előzték meg a nyolcvanas évek mozgásszínházi irányát. Te is a pantomim felől közelítettél. Honnan indult számodra ez a művészi útkeresés, mi volt az első stáció?

A pantomim a 60-as évek végétől erős volt Magyarországon. Társulatok alakultak a karizmatikusabb művészek vezetésével, fesztiválokat, találkozókat szerveztek, amelyek azzal az ígérettel bírtak, hogy ez egy fontos műfaj, ami-

nek jövője van. Köllő Miklós társulata, a Domino 1965-ben,¹ Karsai János együttese, a Karsai Rt. 1974-ben, M. Kecskés András társulata, a Corpus Pantomim 1978-ban alakult. Ahogy M. Kecskés András Köllő Miklós tanítványaként, úgy én András tanítványaként váltam pantomimszínésszé olyan, azóta meghatározó művészek társaságában, mint Nagy József, Rókás László, Goda Gábor és még sokan mások. M. Kecskés András az úgynevezett klasszikus pantomim tradícióját meghaladva teremtett egy rendkívül dinamikus, a teret addig nem látott módon kitágító kortárs pantomim-formavilágot, ami alapélménnyé vált sokunk számára, akik később társulatalapítókként kezdtünk el dolgozni. A 80-as évek elején elementáris erővel robbant be a köztudatba az 1979-ben alakult Győri Balett, amelyet Maurice Béjart szólistája, Markó Iván alapított. Az a fiatal energia és az ebben a formában nálunk addig ismeretlen szabadságélmény, amit *A nap szerettei*² című első előadásuk jelentett, illetve az a profizmus, ami ezt a fiatal és rendkívül tehetséges együttest jellemezte, meghatározóvá vált a számomra. Amit Andrástól kaptam, s ami abban az időben körülöttünk elindult, megkérdőjelezhetetlenül elindított engem a mozgás, a fizikalitás feltárásának az irányába. A zenei pályám mellett életem kikerülhetetlen részévé vált a színház ebben a formában való művelése.

Mi következett a pantomim után?

A Corpus *Tűzmadár*³ című előadása után belső konfliktusok miatt kiváltam az együttesből. Ekkor kezdtem stúdiót vezetni és tanítani. 1982-ben indítottam egy olyan stúdiót, amelyből első társulatom, a Boleró született. Minden érdekelt, sok mindent tanultam. Amikor rájöttünk, hogy az akrobatikát, amit mi művelünk, csak mi nevezzük annak, felkerestem az Artistaképző akkori igazgatóját, Aszalós Károlyt, aki helyet és tanárt is biztosított számunkra több éven át. Fontosnak éreztem a modern tánc akkor meghatározó kísérleteit, különösen Berger Gyula, s a későbbiekben Gálík Éva munkásságát, a harcművészetek közül az aikidót, de különösen a színház olyan korszakos jelentőségű alkotóinak előadásait és szakmai írásait, mint Jerzy Grotowski, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor, s aztán itthon Ruszt József, Ascher Tamás, Zsámbéki Gábor, Ács János stb. Felsorolhatatlan, hányan hatottak rám akkor, s azóta is. S ne felejtsem el megemlíteni Vekerdy

¹ A Domino 1967-ben alakult, sajtómegjelenések alapján első bemutatójuk 1967 decemberében volt.

² Markó Iván: *A nap szerettei*, 1979 (Győri Balett).

³ M. Kecskés András: *Tűzmadár*, 1981 (Corpus Pantomim).

Tamás *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint* című csodálatos könyvét!⁴

Hol és hogyan találkoztál a kontakttánc műfajával?

Én nem egy olyan iskolán nőttem fel, ahol a műfaji tapasztalatokon túl rendszerbe is foglalják az ember életét, hanem ösztönösen folyamatos keresésben voltam. Abban biztos voltam, hogy ha M. Kecskével nem találkozom, másfele vitt volna az utam, de végül sem ott, sem máshol nem találtam meg azt a formát és azt a közeget, amelynél azt tudtam volna mondani magamnak, hogy ez az, ezt kerestem, kvázi hazaértem. A magam útját kellett megkeresnem. A nyolcvanas években baráti közegekben, stúdiókban nagyon sokat lehetett tanulni. Nagy József – Szkipe, aki elment Franciaországba, ahol Marcel Marceau-nál és Étienne Decroux-nál tanult, találkozott a butohval,⁵ a kontakttáncsal, s ötvözte mindezt a saját testére formált pantomimmal. Talán úgy történt mindez, hogy átengedett magán mindent, és találkozott azzal a teljesen egyedi, elementáris belső világgal, ami az övé volt, s aminek a koncentrációja, csöndje, kifinomult fizikalitásának jelenléte akkor paradigmaváltó jelenség volt a számunkra. Amikor néha hazajött, kurzusokat tartott itthon, amelyeken, aki tehette, ott volt. Az ő tréningjeiben nemcsak az volt érdekes, hogy milyen technikákat tanított, hanem az is, hogy teljesen másféleképpen állt a munkához, mint mi a legtöbben. Nem tudta elfogadni azt, hogy nem úgy működünk, hogy ráállunk egy folyamatra, s onnantól kezdve megyünk, megyünk és hagyjuk azt, hogy áthúzzanak minket a hajó alatt. A munkamorálja szembesítő volt. Az ember nem igazán tudja, miből épül fel az a rendszer, gondolkodás, technikai alapvetés, amelyet a munkássága során végül a magáénak érez. Azt, hogy miféle értéket képvisel a kanonizált gyakorlatból, vagy a különböző helyzetek, találkozások, megszülető képzetek és a látottak lehetőségeiből felépülő belső rendszer. A társadalmi beágyazottság támaszt jelent az alkotónak az elhelyezkedésben és a kapcsolati háló felépítésében, a relatív rendszeren kívüliség azonban azzal szembesít, hogy mindent magadnak kell megtalálnod, feltárnod és elfogadtatnod, igazolva ezzel a létezésed jogosult-

⁴ VEKERDY Tamás, *A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint* (Budapest: Magvető, 1974). A 15. században élt japán színész, Zeami mester írásait Vekerdy Tamás könyvében pszichológiai és fiziológiai szempontból közelíti meg.

⁵ A butoh (舞踏) a japán táncszínház egyik formája, amely a tánc sokféle felfogását, formáját és technikáját ötvözi. A második világháborút követően, 1959-ben alakult ki Hidzsikata Tăcumi és Ono Kazuó együttműködésének köszönhetően. Jellemzője a tabutémák színre vitele, a játékos, groteszk képek halmozása és a test materialitásának hangsúlyozása. A táncosok hagyományosan fehér testsminkben, rendkívül lassú mozgással adják elő.

ságát a kanonizált rendszerekben. A 80-as évek útkeresése a számomra egyértelműen erről szólt. Technikai szempontból meghatározó volt a pantomim eszköztára, a testen belül megjelenő ellenerők analitikája, a test középpontjának irányító szerepe. A modern- és a kontakttáncban pedig a lendületek kivezetése, a talajjal való flexibilis kapcsolat, a Limón-technika,⁶ a futólagos emelések, testre lendülések felszabadító energiája adott rendkívüli örömet. Az aikidó mozdulat-elvezetési rendszere, a csípő és a lábak talajjal való rugalmas viszonya, s a mozdulatok eleganciájának lenyűgöző dinamikája pedig mintha elindította volna a színház irányába mindezen tapasztalatokat. Mintha a különböző technikák vegyítése egymással egy idő után zárványokat hozott volna létre, tehát az tűnt a legizgalmasabb feladatnak, hogy az ezekben rejlő rokonságot keresve megtaláljak egy új, egy következő lépést jelentő működési formát, amely a belőlünk következő törvényszerűségek szerint működik. Az kezdett el érdekelni, hogy hogyan működik az ember teste, hogyan jelenik meg a test a térben, hogyan terjeszkedik a térben, hogyan kerül át a figyelemvezetési pont az arcról és a tekintetről a test egyes pontjaira, hogyan vezethető a néző figyelme, s hogy mindez a tapasztalat hogyan tehető át, hogyan érvényesül két test, két ember összekapcsolódása esetében. Tulajdonképpen a függés rendszerére, a tértől, időtől, partnertől s a saját testemtől való függésre kellett ráéreznem, s arra, hogyan tesz ez szabaddá engem az alkotás folyamatában.

Milyen műhelyeket, stúdiókat indítottál el Magyarországon?

Az első csapat a Boleró volt, amely 1982-ben indult, és még java részt pantomimszínházi társulat volt. A felbomlás időszakában, 1988-ban indult el egy kísérletezés, amely már abba az irányba mutatott, amit én évekkel később kezdek el kibontani. 1990-ben kezdtem el egy olyan gyerektársasággal dolgozni, akiknek jelentős mozgásos előtanulmányai voltak. Voltak köztük például tornászok, művészi tornászok, táncosok, de volt zenész is. 1995-ig ebben a struktúrában a pedagógiai tevékenység volt inkább jellemző, de tulajdonképpen ez jelentette a Panboro társulat alapját. Amikor ezek a gyerekek fiatal felnőttek lettek, és a csapat amatőrből alternatív együttesé formálódott, akkor vált nagyon komollyá a munka. Akkor készült el egy *Balkáni trilógia* című sorozat, a

⁶ A Limón-technika lényege a gravitáció és a test egymásra hatása. A test súlyának használatával, zuhanásokkal, lendülésekkel olyan szabadságot ad a testnek, mely által a táncos látványosan sokkal dinamikusabban használja a gerincét. Fő cél a könnyedség, a harmónia kialakítása. Lényege a mozgás folyamatosságában, a gravitáció és a test kapcsolatának megélésében, a test súlyának tudatos és dinamikus használatában rejlik.

Tavaszi áldozat,⁷ a *Vendetta*,⁸ a *Tranzitváró*⁹ című előadás. A *Tavaszi áldozatot* két és fél éven keresztül csináltuk, miközben ez egy harmincperces darab. Ebben a periódusban indult a kísérletezés, amiről kiderült számomra, hogy nem abba az irányba visz, mint amit én szeretnék. És akkor kezdtük újra és újra a keresgélést, addig amíg el nem készült az az előadás, amely mindannyiunk számára behozott egy teljesen másféle színházi működést, mint amit addig ismertünk. A Panboro 1990-től működött, és 2002 tavaszán szűnt meg.

Mi tekinthető az Erdélyben kibontakozó munkásságod előzményének?

Az volt az előtanulmány, hogy Bocsárdi Laci meghívott Sepsiszentgyörgyre 1999-ben. Sándor L. Istvánnal jó kapcsolatban volt, és Budapesten jelezte neki, keres valakit, aki kontakttánc vonalon működik. Ő ajánlott engem, mert korábban dolgoztunk együtt a *Vendetta*-előadáson, ahol ő volt a dramaturg. A sepsiszentgyörgyi *Vérnász*-előadás próbafolyamatában kontakttechnikára lettem meghívva, és bizonyos jelenetek azon keresztül épültek fel. A Háromszék Táncegyüttes alapvető bázis volt a Tamási Áron Színházzal koprodukcióban, ezért a néptánc dominánsan benne volt. Így a két technika egymással összekapcsolódva működött az előadásban.

Több vizsgaelőadás rendezése fűződik a nevedhez a Kolozsvári Egyetem Színházművészet Tanszékén. Hivatalos tanárként dolgoztál?

Amikor elkezdtem Salat Lehel osztályát tanítani, alapvetően baráti alapon dolgoztam ott, s csak a későbbiekben alakult úgy a helyzetem, hogy pályázati forrásokból finanszírozottan lettem vendégtanár. Mivel a saját otthoni munkáim a rendszeres ottlétemet nem tették lehetővé, az tűnt a legjárhatóbb útnak, ha intenzív kurzusok keretében dolgozom Kolozsváron, amelyek alatt elkészítünk egy-egy munkát. Az első ilyen egy tíz-tizenkét perces kontakttánc-kompozíció, a *Parlando Rubato*¹⁰ volt, Lajkó Félix zenéjére. A 2003-as év végén jött létre a *Vendetta*,¹¹ és 2004-ben készítettük el egyfajta diplomaelőadásként a *Szép fehérséget*.¹² A *Vendetta*-előadás nekik jelentős próbatétel és

⁷ Uray Péter: *Tavaszi áldozat*, 1997 (Panboro Színház).

⁸ Uray Péter: *Vendetta*, 2002 (Panboro Színház).

⁹ Uray Péter: *Tranzitváró*, 2000 (Panboro Színház).

¹⁰ Uray Péter: *Parlando Rubato*, 2002 (Kolozsvár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Kar).

¹¹ Uray Péter: *Vendetta*, 2003 (Kolozsvár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Kar).

¹² Uray Péter: *Szép fehérség*, 2004 (Kolozsvár, Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Kar).

igénybevétel volt, de nagyon szépen dolgoztak benne. Azt lehetett érezni, hogy az osztály esetenként, mintha jobban működött volna fizikálisan, mint a szöveges helyzetekben. Akkor Kolozsváron kaptunk próbalehetőséget a Studházban,¹³ ahol Csehov *Három nővér* című drámáján dolgozhattunk. Ha valaki ajánlani akarna valami darabot mozgásszínházi bemutatóhoz, biztos, hogy nem ajánlana sem Csehovot, sem Shakespeare-t. Mindkettő hatalmas mennyiségű szöveget jelent, nagyon gazdag és nehéz költői szöveget. Úgy tűnik, mintha Csehov drámájában minden egy helyben állna. A szereplőkben lejátszódó drámák ellenére látszólag minden annyiban marad, és koreográfiai szempontból semmilyen kapaszkodót nem ad a reprezentációhoz. Ahhoz, hogy megragad hassuk, hogy találhassunk fogást a darabon, kizárólag a viszonyrendszer lehetőségeiben és a szereplőkben lezajló történesekben gondolkodhattunk. Az alapvetést a csönd és a gesztusok félbemaradása, elhalása határozta meg,¹⁴ de ettől függetlenül jelenetről jelenetre, mozdulatról mozdulatra kellett megkeresnünk mindent. Az előadást fehér balettpadrólóval, öt barna Thonet-székekkel, különböző árnyalatú fehér ruhákban játszottuk.¹⁵ A színészek fizikalitására épített munkában sikerült kikerülnünk mindenféle esztétizálást, a szöveg illusztratív megjelenítését, s bár volt, ahol a történetvezetésben erősebben ragaszkodtam a darabbéli dramaturgiához, de ezek voltak a kevésbé sikerült jelenetek. A szabad asszociációból megszületett helyzetek amellet, hogy rendkívül erősek voltak, tökéletesen belesimultak a csehovi történet atmoszférájába.

Versinyin és Mása, Sinkó Ferenc és Györgyjakab Enikő búcsújának jeleneténél felvázoltam az instrukciókat és azt, hogy milyen típusú fizikalitást képezek el benne, és ez alapján ők improvizálni kezdtek, majd a rögzített kompozíciót megmutatták. Szép jelenet volt, de nem ebbe az irányba szerettem volna vinni a jelenetet. Végeredményben öt verzió készült el még aznap, a bemutató előtti harmadik nap tapintható feszültségével. Ezekről is azt éreztem, hogy bármelyik vállalható lehetett volna, de mindegyik ismerős volt a számomra, s a váratlant, a vágyottat még nem fedeztem fel bennük. Addigra már mindenki irgalmatlan fáradt volt, közel éjszaka volt, és az ebben a helyzetben megszülető hatodik variáció megdöbbenően erős lett. Ott volt benne az öt különböző kísérlet minden tapasztalata, az általuk felkavart érzelmi töltet, az aznap fáradtsága, a bemutató bénító közelsége, s megszületett egy töredezett, rendetlen és kétségbeesett jelenet a két figura minden belső történetével, szándékával és indulatával. És bár látszólag véletlen történesek

¹³ A kolozsvári Diákművelődési Ház.

¹⁴ Az előadás kísérőzenéjét és zörejeit Réman Zoltán játszotta élőben szaxofonon.

¹⁵ Csak Mása jelmeze volt sötét tónusú.

improvizatív sorozatának tűnt a jelenet, minden milliméter pontosan rögzített és leponosított volt.

Miben sűrűsödik az a formavilág, nyelvezet, amely a munkásságodat jellemzi? A színházhoz vagy mozgásművészethez, tánchoz áll közelebb?

Azért jó példa a *Három nővér*, amit *Szép fehérség* címen mutattunk be, mert képviseli azt az esztétikai szempontot a munkásságomban, hogy engem mindig is a színház érdekelt. Sok mindent kipróbáltam a mozgásművészetben, különböző táncstílusokat, harcművészetet, artistaművészetet, de bármeddig is jutottam el, igazából az a legfontosabb számomra, hogy meg kell keresnem a mozdulatot, a gesztust, a jelenlét csöndjét s a történés hitelességét. Ez így persze nagyon szépen hangzik, de valójában folyamatos keresgélésről van szó. Miközben annak a mozgástechnikai rendszernek, amit a kezdetek óta felépítettem, vannak a mai napig értelmezhető és fontossággal bíró elemei, ugyanakkor a színházi jelenség keresésében, a színész fizikalitásának kibontásában nagyon jelentős változások történtek. A színésszel való munka rendkívül fontos a számomra. Amikor társulatban dolgozom, építhetek a közös tapasztalatra, gondolkodásra, és sokkal bátrabban kereshetem azt, aminek az érzelmi ugyan megvannak bennem, de csak a közös munka eredményeként találkozhatom vele. Minden munka a lehetetlennel való kacérkodás jegyében telik el.

Előadásaid kiindulópontja az esetek többségében a drámai szöveg, a narratíva?

Igen, a legtöbb esetben drámai mű és viszonyrendszere a kiindulási pont a munkáimban. Sokáig készítek elő egy darabot, és amikor elkezdek próbálni, egy idő után teljesen félreteszem a szöveget. Nyilván van olvasó- meg elemzőpróba, de amikor elkezdünk gyakorlatban dolgozni, mind az alapján megyünk, ami nekem a belső mozim, illetve a saját forgatókönyvem. Gyakran napi tízórás, intenzív munkával készítem elő a produkciót: fizikai tréningek, helyzetgyakorlatok, motívumkeresés, mozdulatrögzítés, satöbbi. S ha ezekben szerepel bármilyen alkalmazandó mozgás- vagy táncforma, az is a színészi mozgásrendszerbe való beépítés szándékával történik. Ha olyan színésszel lehet dolgozni, akinek a fizikalitása él, és itt nemcsak arról van szó, hogy erős, robbanékonny és sportos, hanem olyan, aki részletekbe menő fizikális alkotásra vehető rá, akkor egyértelművé válik, hogy mindaz, amit én csinállok, az voltaképpen egy mozgásszínházi, fizikai színházi kísérletsorozaton keresztül történő, folyamatos színházi útkeresés.

A Figura Stúdió Színház mozgássorozatában két produkcióval vettél részt. Hogyan indult a közreműködés?

Szabó Tibor András hívott meg rendezni Gyergyóba. Még 1999-ből, a sepsiszentgyörgyi *Vérnász* kapcsán volt ismeretség köztünk, de valószínűleg benne lehetett ebben, hogy Tibke¹⁶ láthatott minket a kolozsvári *Vendetta* című előadásunkban is. Megtisztelő volt a számomra az a lehetőség. A *malom*¹⁷ kivételes értékkel bír a rendezéseim sorában. Nagyszerű, egymásból építkező, fontos színészetet jelentő munka volt ez, s Erdéllyel való találkozásom egyik meghatározó állomását jelentette az ott töltött másfél hónap. A gyergyói *A malom*, a kolozsvári *Szép fehérség* és a 2005-ben bemutatott, az M Stúdió első előadásaként játszott, sepsiszentgyörgyi *Dokk*,¹⁸ azaz *Woyzeck*, rendezői pályám fontos, gazdag három évét jelentette. A második munkám Gyergyóban a *Szaggató*¹⁹ volt.

A sepsiszentgyörgyi Vérnász a néptánc, a kontakttánc és a színház határfelületén jött létre. Milyen hatása volt az együttműködésnek? Az M Studio létrejöttének előzményeként tekinthető?

A Háromszék Táncegyüttes már akkor is nagyon sokrétű, gazdag táncprogrammal rendelkezett. Meghatározó, élvonalbeli koreográfusok dolgoztak velük, s a társulat fogékony volt mindenre, ami a tánc nyelvén került megfogalmazásra. Azt gondolom, hogy a *Vérnász* próbafolyamata és maga az előadás is felszabadító erővel hatott rájuk, s talán szerepet játszott abban, hogy évekkel később egy alternatív táncszínházi tagozat létrehozását tűzték ki célul. Az alternatív táncszínházi műhely elindításához a Háromszék Táncegyüttes igazgatója, Deák Gyula Levente meghívott Sepsiszentgyörgyre négy embert abból a kolozsvári osztályból, akikkel együtt dolgoztam: Györgyjakab Enikőt, Dávid Attila Pétert, Szekrényes Lászlót és Veres-Nagy Attilát, illetve művészeti vezetőnek engem. Ebben a felállásban indult volna a későbbi nevén az M Studio, de nem sokkal az évadkezdésünk előtt derült ki, hogy Tompa Gábor leszerződte Enikőt a kolozsvári színházhoz, így az első néhány munkánkban Enikő vendégként vett részt Szentgyörgyön. Az első darabunk a *Woyzeck* volt, a bemutató címén *Dokk*. Ebben az előadásban vendégként Pál Ferenczi Gyöngyi és Téglás István is részt vettek. Ahogy a *Szép fehérség*, úgy a *Dokk* bemutatója is meghatározóan fontos előadás lett a számunkra 2005 szeptemberében. Erős felütéssel indult az együttes.

¹⁶ Szabó Tibor András.

¹⁷ Uray Péter: *A malom*, 2003 (Figura Stúdió Színház).

¹⁸ Uray Péter: *Dokk*, 2010 (M Studio).

¹⁹ Uray Péter: *Szaggató*, 2005 (Figura Stúdió Színház).

Milyen körülmények között működött a társulat? Hogyan reagált a mozgásszínházra a szakma? Az intézményes keretek kialakulásának nehézségei még mindig jellemzik az erdélyi táncszínházi szcénát. Volt kritikai visszhang?

Nagyjából ugyanazokban a terekben dolgoztunk, mint a néptáncegyüttes. Osztokodtunk a próba- és a színháztermen is. Engem ismertek a Várnászból, s legtöbbször a színészeket is ismerték már akkorra. Nagyon jó volt a viszony. A *Dokk* bemutatója sokak számára ismeretlen műfaji kereteket jelentett. Ilyen típusú formáció nem volt még akkor Erdélyben, s el kellett fogadtatnunk magunkat Székelyföldön és Erdély más városaiban is. Engem ezt megelőzően s aztán a társulat megszületése után is több helyre hívtak Erdélyben rendezni, koreografálni, tréninget tartani. Volt, hogy a meghívás elsődleges oka az a tapasztalat volt, hogy a velem való munka megváltoztatja a színészek, résztvevők fizikalitáshoz való viszonyát, s kifejezetten erős hatással van a társulat működésére, kohéziójára is. A Háromszék menedzsmentjének szervezésében sokat tájoltunk. Az első, egyértelműen nagy sikert talán a *Romeo & Juliával*²⁰ értük el, s abban az időszakban a legtöbb fesztiválra is azzal az előadással jutottunk el. Az M Studio a *Romeo & Julia*-előadással és a *Hamlettel*²¹ a Craiovai Shakespeare Fesztiválon, a Mihai Măniuțiu által rendezett *Othellóval*²² pedig a bukaresti FNT-n²³ is részt vehetett. Akkor, ott Bukarestben mondta nekem egy kolléga, hogy a 2005-ös év egyik legfontosabb előadása és találmánya a mi *Dokk* című előadásunk volt. Annak idején mi szakmai visszajelzést nem kaptunk erről. Sándor L. István, a magyarországi *Ellenfény* folyóirat főszerkesztője írt a produkcióról, de Erdélyben nem kavart nagy port szakmai kritikák tekintetében ez a rendkívül erős, scenikai eszközeiben puritán, fizikalitásában gazdag előadás.

Hogyan fogadta a közönség?

Nem nagyon tudták hova tenni. A táncosok azt mondták, hogy ez színház, a színházias azt mondták, hogy ez tánc. Amikor bemutattuk a *Dokk*-ot, a Háromszék Táncegyüttes újonnan alakult tagozatának első előadását, a szentgyörgyi közönség néptáncot jött nézni. Amikor megnézték, nem értették, hogy mit látnak. Nem arról volt szó, hogy a szentgyörgyi ember ne tudott volna menni a történettel, mert ennél az előadásnál történt meg, hogy egyi-

²⁰ Uray Péter: *Romeo & Julia*, 2008 (M Studio).

²¹ Uray Péter: *Hamlet*, 2009 (M Studio).

²² Mihai Măniuțiu: *Othello és hőn szeretett Desdemonája*, 2011 (M Studio).

²³ A Festivalul Național de Teatru a Bukaresti Városháza projektjeként 1990-ben kezdeményezett országos színházi fesztivál, amely az UNITER (Romániai Színházi Szövetség) szervezésében a román és a nemzetközi kulturális térben nyerte el identitását.

kük édesanyja, aki nem volt színházi ember, és nem is hallott még erről a darabról, pontosan el tudta mondani, hogy szándéka szerint ki kicsoda, le tudta írni pontosan a viszonyokat, s a maga szavaival megható pontossággal mondta végig az előadás menetét, de mégiscsak más volt ez, mint egy néptáncelőadás. Az egy nagyon fontos kérdés, hogy a mozgáson keresztül mi mutatható meg. A mozgás alapvetően érzéki hatást gyakorol a nézőre, s ezen keresztül elsősorban a belső állapot, a viszony s ezek változása jeleníthető meg. Nem mutatható meg a gondolat, nem mutatható meg semmi, ami az intellektualitás területéhez tartozik, de az, hogy milyen hatás ér engem, egy folyamat, egy összekapcsolódás, egy akció vagy egy helyzet következtében, az nagyon pontosan meg tud jelenni. Mindent le lehet olvasni abból, ami lejátszódik a színészen és a színészek között, de nincs lehetősége a nézőnek arra, hogy egy egzakt mondattal meg tudja fogalmazni, le tudja írni a látottakat. A sűrűn változó jelek a testen és az arcon érzéki, zsigeri benyomást keltenek, és kibillentenek a hétköznapi élet ritmusából. A 2004-es *Szép feleség*-ben volt egy olyan pillanat a Versinyin búcsúja-jelenetben, ahol Mása úgy próbálta megállítani Versinyint, hogy összeesett a férfi előtt. Versinyin először elkapta, majd amikor újra sor került a próbálkozásra, csak az utolsó pillanatban, a talajtól két centire fogta meg Mása fejét. Ezt a gesztust, ami csak annyi volt, hogy épp ne történjen tragédia, Mása úgy értékelte, mint egy utolsó, talán visszakozást jelentő mozdulatot, és abban a pillanatban ráfogott a férfi karjára: „Ha már segítettél, akkor van még benned valami, s akkor nem engedhetlek el!” Versinyin átlépte, a nő belekapaszkodott a lábába, ő húzott kettőt-hármat rajta, majd kivágtatott. Nagyon sok olyan pici jel működik a mozgásszínházi előadásban, amiből egy sokkal szélesebb paletta, gazdagabb rétegzettségű belső kép tud kirajzolódni, azzal szemben, mintha egy az egyben megpróbálnánk a mozgásba befogalmazni, illusztrálni egy adott szöveget.

Az alkotócsapatot színészek és táncosok alkották. Mennyire jelent különbséget az, hogy táncosokkal vagy színészekkel dolgozol? Ugyanaz a munkamódszer? Vagy ugyanabból indítasz?

Arra a belső képteremtő képességre, amit a színész tud, nagyon nagy szükségem van. Arra, amit ő hozzá tud tenni, arra a fajta érzékenységre, ahogy össze tudja rakni a figurát az előadás különböző jelenéseiből. Ebben az értelemben az M Studióban mindenki színészként dolgozott.

A szerepek dramaturgiai ívének kibontása ezek szerint alapvető tényezője az előadásaidnak?

Ezek színházi előadások, csak a kommunikáció anyaga a mozgás. A színészek általában az érzékenység, a táncosok a fizikalitás területén rendelkezhetnek

nagyobb lehetőségekkel. A táncosok technikai tudása és a terhelhetősége általában magas szinten van. A színészek sok helyen nincsenek hozzászokva az intenzív fizikai terheléshez. Erdélyi munkáimban a legtöbbször kedvező benyomásokat szerezhettem. A színészek és a táncosok fizikalitása és érzékenysége is közel állt ahhoz, ahogy én dolgozni szeretek. Udvarhelyen például a színészekkel és a Táncműhely táncosaival dolgoztam. A táncosok másféleképpen találták meg azt, hogy hogyan lehet felépíteni egy figurát, mint a színészek, de izgalmas volt megtapasztalni az amúgy egymáshoz közel álló megközelítési módokat. A *Vízkereszt*²⁴ című előadás végén azt a jelene- tet, amikor Viola fölfedi saját magát Orlando előtt, nem tudva, hogy hogyan fogadja Orlando az ő nővé válását, az egyik táncoslány, Pál Éva döbbenetes érzékenységgel oldotta meg Győrfi Csabával. Nem mintha ez valamilyen stílusjegy lenne, de a folyamatos megbicsaklásból, megbotlásból felépülő jele- net azt a belső vívódást teremtette meg, azt a félelmet, ami arról szólt, hogy talán végérvényesen elveszíti a férfit, aki őt idáig fiúnak nézte; hogy nem tudhatja, hogy ez a férfi a fiú iránt érdeklődött, vagy érezte benne a nőt, és nem tudhatja, hogy a váltás pillanata abba az irányba viszi-e őt, ahova a kez- detektől fogva szeretett volna eljutni. Ha a próbaszakaszban megtalált jelek improvizatív formában maradnak benne az előadásban, akkor az anyag át- minősítésére nincs lehetőség. Miután pontosan rögzíték mindent, mozdu- latról mozdulatra, gesztusról gesztusra haladok előre, lehetőségem lesz arra, hogy ennek az anyagnak a kereteit elkezdjem kiszélesíteni, s finom já- tékot folytathassak az idővel és a térrel. Az idővel való játék a jelenlét kitágí- tását jelenti a számomra, s a mindennapi időérzet felfüggesztését a csendben. A kezdetek kezdetén ott volt bennem az a kérdés, hogy meddig csinálom majd ezt, a mozgás lehetőségeinek keresését az életemben. Most nem tud- nék választ adni erre. Beláthatatlan még, ami előttem áll, de az alapján, aho- gyan fejlődöm, ahogy az általam tanított táncosoktól, színészektől, artis- táktól újabb és újabb impulzusokat kapok, még biztosan folytatnom kell a keresgélést.

Mennyi ideig vezetted az M Studiót? És milyen nehézségek adódtak a társulat működtetésében?

2005-től 2013-ig voltam a társulat művészet vezetője, amely az első időszak- ban a Háromszék Táncegyüttes, majd a Tamási Áron Színház keretei között működött. A működtetésben nehézséget jelentett, hogy nekem magyaror- szági kötelezettségeim is voltak, a megélhetésemet alapvetően az egyetemi

²⁴ Uray Péter: *Amit akartok... avagy előjáték a Vízkereszthez*, 2012 (Udvarhely Táncműhely).

munkám²⁵ jelentette, és nem volt lehetőségem folyamatosan Sepsiszentgyörgyön lenni a csapattal. Társulati szempontból az lett volna jó, ha ott vagyok, és intézem a mindennapos ügyeket, de ez ebben a formában nem tudott megtörténni.

A vendégrendezők, koreográfusok meghívásában mi volt a szempont?

Az volt a szempont, hogy sokszínű legyen a paletta, csináljanak olyat is, amit velem nem. Emellett fontosnak tartottam, hogy működjének prózai környezetben is. Évadonként két mozgás- és egy szöveges előadás volt a célkitűzés. Román és magyar rendezők, koreográfusok, táncosok dolgoztak a csapattal. Elsősorban aszerint keresgéltem, hogy kinek milyen világa volt. A Goda Gáborral való munkát fontosnak gondoltam az együttes számára, s azt éreztem, mindenképpen találkoznia kell vele a társulatnak. Florin Vidamski is rendezett, őt szerettem volna művészeti vezetőnek, de aztán a helyzet másképp alakult. Két éven keresztül próbálkoztam azzal, hogy Mihai Măniutiu meg tudjam hívni rendezni. Ő nagyon szerette a *Romeo & Julia*-előadásunkat. Amikor elvállalta az *Othello* rendezését, koreográfusként dolgoztam mellette.

Követed a munkásságukat? Mi az az irány, amit most képviselnek, merre tartanak?

Érett, professzionális formáció az M Studio társulata. Sokat utaznak a világban, jó hatások érik őket. Márton Imola művészeti vezetői koncepciója nagyon friss és impulzív, jó munkatársakkal dolgozik és tájékozott a nemzetközi trendeket illetően. A Flow Fesztivál²⁶ létrehozása, ahol nemzetközi vendégek jelennek meg, sokat emel a brand értékén és ismertségén. Büszke vagyok rájuk!

²⁵ Uray Péter a Kaposvári Egyetem Rippl-Rónai Művészeti Kar színművész szakán egyetemi oktató.

²⁶ A Flow Fesztivál 2015-től az M Studio szervezésében megrendezett nemzetközi mozgásházai fesztivál.

II. ALAPÍTÁS



Bocsárdi László *Übű király* című rendezésének szereplői, színpadkép
Fotó: ismeretlen fotós (1987). Forrás: Figura Stúdió Színház archívuma

„Egy közös napot nézünk, és ez a közös nap a színház”

A GYERGYÓSZENTMIKLÓSI FIGURA SZÍNHÁZ ALAKULÁSA,
MOZGÁSKÖZPONTÚ IRÁNYVONALA
ÉS A „FIGURA-SZELLEMISSÉG” ÁTMENTÉSE



Bocsárdi Lászlóval beszélget Bezsán Noémi
2020. augusztus 8., Sepsiszentgyörgy



Bocsárdi László (1958) Jászai Mari-díjas, a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjével kitüntetett színházi rendező. Többszörös UNITER-díjra jelölt és díjazott alkotó, aki munkássága révén a romániai magyar színház élet kiemelkedő alakjává vált. A Tamási Centenárium (1997), a Teatrul Fesztivál (1998), a Reflex Nemzetközi Színházi Biennálé (2009, 2012, 2015, 2018, 2021) igazgatója, az UNITER (Román Színházi Szövetség) szenátusának tagja (2006). 1984-ben alapította meg Gyergyószentmiklóson az egyetlen erdélyi magyar kísérleti színházat, a Figurát (Ős-Figura), amelyet a hivatásossá válás után 1990–1995 között vezetett. Rendezői diplomát 1995-ben szerzett a Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen Tompa Gábor osztályában. 1995-től a Figura egykori színészeit is befogadó sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház művészeti vezetője és főrendezője, majd 2005-től 2022-ig igazgatója. A Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem rendező szakán 2013-tól osztályvezető tanár.

1984-ben megalakult a Figura színjátszó csoport Gyergyószentmiklóson, vagy ahogy mára emlegetni szokták: az Ős-Figura. Hogyan jött létre ez a közösség? Jóformán különböző egyetemet végzett emberekből állt össze a csapat, de volt óvónő, ékszerész és egy diáklány is, viszont a többség reál egyetemet végzett fiatal volt. Abban az időszakban a nagyobb erdélyi városok zárt városok voltak,

tehát nem lehetett bekerülni Kolozsvárra, Vásárhelyre, Nagyváradra, Szatmárra.¹ A legnagyobb erdélyi városnak Sepsiszentgyörgy számított, ahol volt esély elhelyezkedni, utána következett a többi kicsi város. Így kerültem Gyergyószentmiklóásra a feleségemmel a Mechanikai Vállalathoz vegyész-mérnök-ként, és ehhez hasonlóan kerültek oda szatmári, vásárhelyi, temesvári emberké, akikből a közösség formálódott. A feleségemmel akkor már tudtuk, hogy nem akarunk vegyész-mérnöki karriert építeni, fanatikusan kerestük a saját utunkat a színházban. A kiindulási pontja az együttesnek az volt, hogy olyan színházat akartunk csinálni, amely különbözik a kőszínházban látott színházi nyelvektől, olyan fiataloknak célozva, akik nem járnak az akkor regnáló kőszínházi előadásokra, mert hozzánk hasonlóan esztétikailag nem tudnak azzal azonosulni, valami másra vágnak. Olyanfajta színpadi teatralitás jellemezte az akkor Gyergyóba elhozott előadásokat, amely ripacsériának is nevezhető játéktílusba hajlott át. A 80-as évek vége fele a színházak rá voltak kényszerítve, hogy önellátók legyenek. Annyira lecsökkentették a költségvetésüket, hogy csak a bevételből tudták kifizetni a színházban dolgozók bérét. És emiatt a színházak többsége turnék sorozatát indította el, általában könnyű műfajt képviselve, hogy biztos legyen a siker. Ez is valószínűleg hozzájárult ahhoz, hogy nagyon sok megmerevedett szőszínházi konvencióra épülő, számunkra hamisnak tűnő előadást láttunk, amikhez nem tudtunk csatlakozni, zavartak, idegesítettek.² 1984-ben kilencen alapítottuk meg a Figurát.³ A kilenc ember között volt egy három-négy emberből álló mag, akik ezt megelőzően megismerkedtünk a diákszínházi csoportban tapasztalt, sablonoktól elrugaszkodó színházi közeggel.⁴ Mi fanatikusan kerestük azt a színházi nyelvet, amely korszerű és őszinte tud lenni, és ebbe vontunk be Gyergyóban élő fiatalokat. Olyan fiatalokat, akik hozzánk hasonlóan keresték helyüket a világban, akiket foglalkoztatott az önkeresés, a lét proble-

¹ Az államszocialista Romániában a nyolcvanas években Erdély nagyobb városait zárt városoknak nevezték, ugyanis az egyetemet végzett értelmiségiek számára ezekben a városokban nem hirdettek munkahelyet, nehezen lehetett állást találni.

² A rendszerváltás előtt az erdélyi régió színházeszményének alakulására nagy hatással volt a politikai helyzet. A diktatorikus rendszer saját ideológiájának szolgálatába állította a színházakat, és jelentősek voltak a kisebbségi kultúra eltiprására irányuló törekvések. Erdélyben a színház elsődleges funkciója a magyar nyelv megőrzése volt, ugyanakkor szinte egyedüli szórakozási lehetőségként szolgált. E társadalmi szerepek felerősödésével egy idő után túlzottan is a szórakoztatást, a rejtett kódok közvetítését célozta meg a magyar színházi előadások többsége. Kivételt Harag György, Taub János és Tompa Gábor előadásai képeztek.

³ Bocsárdi Angi Gabriella, Bocsárdi László, Fodor Csaba, Gergely Katalin, Katyi Antal, Madaras Attila, Simon Emília, Török Zoltán, Varga Ilona.

⁴ Madaras Attila a marosvásárhelyi diákszínházi csoport, Bocsárdi László, Bocsárdi Angi Gabriella és a később csatlakozó Kulcsár Edit pedig a temesvári Thália Stúdió színjátszó csoport tagja voltak.

matikusságának kérdése. A hivatásossá alakulásig folyamatosan csatlakoztak új emberek a többnyire állandónak mondható kilenc emberhez, hat év alatt körülbelül negyven ember fordult meg. Különböző szakmájú emberek: mérnökök, informatikusok, szobrászok, néptáncosok stb.⁵

A formálódó csapat alkotómunkájában, az előadásokban hangsúlyos szerep jutott a mozgásnak. Hogyan alakult ez?

Olyan színházat akartunk csinálni, ami rendkívül őszinte, ugyanakkor játékos. Nagyon fontos volt számunkra ebben a nyelvezetkeresésben a játék, az őszinte játékvágy. Éppen ezért a tréningek 1984-ben fél évig gyerekjátékokra épültek. Ebben a játékoságban pedig nagyon fontos szerepet töltött be a test, a mozgás, a fizikalitás. A feleségemmel a temesvári Thália Stúdió⁶ színjátszó csoportjában voltunk egyetemi éveink alatt, amely több szempontból meghatározó volt. A keresgélés kultúráját ott ismertük meg. A Tháliában is hangsúlyos szerepe volt a közös gyakorlatoknak, a közösségi alkotásnak, csak az előadások sokkal irodalomcentrikusabbak voltak. A munkamódszerben a mozgáskompozíciók általi fogalmazás is fontos komponens volt. A testi kifejezőeszközök és a mozgás egyértelműen ennek hatására lett számunkra is meghatározó eleme az alkotásnak. Azonban a Figuránál a testtel való kapcsolatot továbblendítettük saját módszereink révén, amelyben az állapotok szavakon túli dimenziójának megtalálása volt a cél. Az emberi test sokkal fontosabbá vált számomra, mint az irodalom, az emberi test tragédiája rendkívüli módon izgatott. Azzal kísérleteztünk, hogyan jutunk el mozgásig egy állapotból, a darab szituációit próbáltuk magunkhoz közel hozni, és azokból kiindulva megpróbáltunk eljutni a viszony mozgásban való megteremtéséhez anélkül, hogy illusztrálnánk. Tudatos munka volt, hogy a szövegen túl vagy a szövegen innen legyünk.

Elméleti szempontból Sztanyiszlavszkij írásának régi kiadását⁷ használtuk az alapozáshoz, hogy tudjuk, hogyan is kell nekifogni a színháznak. Egy éj-

⁵ Akik az Ős-Figuránál megfordultak és jelenleg is a színházi pályán tevékenykednek: Árus Katalin (Gyergyószentmiklós, Figura Stúdió Színház – művészeti titkár), Bogdán Zsolt (Kolozsvári Magyar Állami Színház – színész), Kulcsár Edit (Budapest, Nemzeti Színház – dramaturg), Szakács László (Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház – színész), Vadas László (szabadúszó rendező).

⁶ A Thália Stúdió színjátszó műhely volt Temesváron, amely a Diákművelődési Ház épületében magyar, román és német nyelvű csoportoknak adott otthont. Tagjai Temesvár különböző főiskoláiról érkező diákok voltak. A magyar csoport vezetője Mátray László temesvári színész volt 1972–1995 között.

⁷ A régi *A színész munkájának* 1950-es (Hungária) vagy 1951-es (Művelt Nép) budapesti kiadása volt, erről pontos információ nincsen. (Mindkettő Áchim András fordításában jelent meg.) Romániai magyar nyelvű kiadás nem létezett.

szakára kölcsönkaptuk, felolvastuk magnószalagra hárman felváltva, és utána azt hallgattuk, elemeztük közösen. Majd sikerült beszerezni és behatóan tanulmányozni Peter Brook *Üres tér* című könyvét, Artaud és Grotowski magyar fordítású írásait. Szerencsés volt, hogy nem láttuk megvalósítva a munkamódszert. Ehelyett színházi gondolkodást, elveket olvasva, és azokra építve próbáltuk a saját gyakorlatainkat, módszereinket kitalálni. Az egyik fontos hatás Grotowskinak az a gondolata volt, hogy a színész nem felveszi a szerepet, hanem lecsupaszítja önmagát a szerepig. Megszabadítja magát minden olyan maszktól, viselkedési struktúráktól, amelyeket a személyiség fejlődése során magára vett. Ezek védekezési mechanizmusok, amelyek óvják az embert attól, hogy kiadja magát. És ennek a gondolatnak a lényege pont eljutni ezen maszkok levetkezéséig és az én kiadásáig. Az ő hatásából kiindulva a szélsőségig menő őszinteséget kerestük, a játékoságon keresztül pont, mint a gyerekek. A gyereket próbáltuk felfedezni magunkban, és igazából az előadásaink ennek az iránynak a felfedezése kapcsán jöttek létre. Ilyen volt a *Tutyi Mutyi Móka*,⁸ ami egyértelműen ennek megtestesülése volt. Utána jött az *Übü király*,⁹ amelyben volt szöveg, de struktúráját tekintve meghatározóan a mozgásra épült, mozgásszínházi előadás volt. A testi kifejezőeszközök, a mozgások révén próbáltuk létrehozni azt a groteszk világot, amely egyszerre humoros, de közben félelmetes. Nagyon fontosnak éreztem megfogni a félelem érzését. A színészek rendkívül intenzív koncentráltasága, önmagából kivetkőzött állapota félelemkeltő. Elsősorban ebből kiindulva közelítettünk. A törekvés az volt, hogy egy olyan játékot hozzunk létre, amelyben a nézőket lényekkel találkoztatjuk, amelyek az emberi lélek démonjait testesítik meg. Ennek hatására bontakoztak ki a mozgások is. Egy olyan játékteret alakítottunk ki, amelynek része volt a nézőtér, és sok kicsi folyosó révén mindig meglepetésszerű volt a színészek felbukkanása a nézők között. Úgy is fogalmaztunk, hogy patkányfészek, abból a hasonlatból kiindulva, hogy sosem lehetett tudni, éppen hol bukkan fel a patkányok. A meglepetéskeltésre törekedtünk egyrészt azzal, hogy váratlanul jelenik meg a színész, másrészt a minimális fényhatásokkal, hanghatásokkal. Miles Davis *Cool* című lemezéből használtunk zenét. A *Vérnász*¹⁰ nagyon visszafogott, nagyon koncentrált volt. Ebben is hangsúlyos volt a mozgás, de teljesen másképp működött, mint az *Übü királyban*. Ott dinamikus volt és betöltötte a teret, itt a kitartott mozdulatlanság után történő mozdulat ereje volt meghatározó. Úgy fogalmaznék, hogy a mozgás visszafogásából fakadó feszültség tudott felerősödni egy-egy gesztusban, mozdulatban.

⁸ Bocsárdi László: *Tutyi Mutyi Móka*, 1985 (Ős-Figura).

⁹ Bocsárdi László: *Übü király*, 1987 (Ős-Figura).

¹⁰ Bocsárdi László: *Vérnász*, 1988 (Ős-Figura).

Miben nyilvánult meg a Várnász és a Manole Mester¹¹ című előadások kapcsán sokat emlegetett rituális jelleg? Milyen értelemben volt rituális?

A ritualitás lényegében az előadás „celebrálunk valamit” jellegében volt jelen. A nyelvet is alávetettük ennek. És ebben az összefüggésben a zene, a mozgás volt a vonalvezetője az előadásnak. Néptáncból kiinduló rituális jelenetek is voltak, amelyek minimális mozgásra épültek, viszont nagyon pontosan megszerkesztettek voltak. A jelenidejűségnek a tragédiája számomra nagyon fontos volt. Ahogyan a néző előtt a színész átminősül valami mássá, az felkavaró és tragikus. Az átélés minősége rendkívül éles volt az előadásban, megpróbáltunk túllépni a közházakban látott „mintha” átélésen. Grotowski hatása alapján megpróbáltunk eljutni addig, hogy levetkőzzünk minden olyan attitűdöt és álságosságot, amellyel az ember a maszkját építi. A cél abban összpontosult, hogy a maszkot lehámozzuk, és ezáltal eljussunk egy olyan elementáris átélési állapothoz, ami megkérdőjelezhetetlen. Például a *Várnász* úgy kezdődött mindig, hogy másfél órás intenzív tréning előzte meg, úgynevezett beavató gyakorlatok az előadás kezdéséhez. A gyakorlatok hatására érződött az elképesztő energia, amelyet az előadás statikus szerkezete révén a színészek óriási koncentrációban visszafogva, kordában tartottak. Húszan voltak az előadásban, négy széksor volt egy emelvényen, két oldalról derítővel megvilágítva. A színészek bevonultak oldalról, és egymásnak háttal leültek úgy, hogy a nézők őket profilból látták. És egy adott jelenetben valaki felállt és elmondta az adott szöveget, a másik sorból valaki felállt és válaszolt. Voltak pillanatok, amikor mindenki felállt, szembefordultak egymással, és elindult egy közös mozgás. Vagy kitarzott mozdulatlanságban hirtelen bedobtak egy virágot, a Menyasszony virágját középre. A zene a húsz színész ujjpattogtatására épített ritmus volt, és a szövegek ebben az akusztikus környezetben hangzottak el. A ruhák kiválasztásában a semlegességre törekedtünk, a tér fekete anyaggal volt bevonva. Az államhatalom részéről összeállított bizottság ebbe belekötött.¹² Akkoriban a bizottság engedélye szükséges volt ahhoz, hogy előadhassuk a produkciót. Azt kifogásolták, hogy túl sok a fekete, nem igazán volt szabad gyászról beszélni akkoriban, miközben ez a darab a gyásztól szól. Emellett az utolsó jelenetbe is belekötöttek. Leonardo és a Völégény halálának pillanatában, középen előrejött egy figura, aki egy törrel a magasba

¹¹ Bocsárdi László: *Manole Mester*, 1989 (Ős-Figura).

¹² 1971 után a Kommunista Párt határozott lépéseket tett, hogy saját ideológiájának szolgálatába állítsa a kultúrát, és ellenőrzés alá vont minden kulturális intézményt. A színházak programja is cenzori ellenőrzés alatt állt, és ennek következtében kizárólag a párt által összeállított bizottság vizsgálata után és annak engedélyével lehetett bemutatni a színházi előadásokat.

dőfött, a két férfi a két szélén nagyon lassan beleolvadt a székbe. Azt mondta a bizottság, nem lehet, hogy a halál pont középen legyen, rendezzem át jobb vagy bal oldalra. Ez a módosítási felszólítás abból fakadt, hogy általában a terek közepén hátul volt a Ceaușescu-kép, amely nem kívánatos asszociációra teremtett lehetőséget. Jegyzőkönyvbe kellett írni, hogy ezen módosításokat meg fogom csinálni. Persze aláírtam, de saját felelősségemre ezeket nem vettem figyelembe. Volt egy rendkívül megkötött dolog, ami ösztönözte az embert, hogy vertikálisan bontson. Kizárt volt, hogy külső asszociációkkal dolgozzunk. Nagyon más világ volt, az előnye az volt, hogy minden a mélység felé tudott teljesedni és abban szabaddá válni.

Lucian Blaga misztikus drámája, a *Manole Mester* a Kőműves Kelemen témáját dolgozza fel egy nagyon jól megírt szövegben. Ebből indult ki a negyedik előadásunk, amelynek hasonló volt a világa, mint a *Vérnásznak*. Olyan intenzitású volt, hogy összesen kétszer vagy háromszor játszottuk. A Manolét és Mirát – a befalazott feleséget – játszó páros a valóságban is házastársi viszonyban volt. Az előadásban a befalazási momentum nagyon egyszerűen történt: a férfiak felemelték a lányt és egy piros lepedővel letakarták, miközben egy csángó dal felfokozott éneklése teremtette meg a tragikus feszültséget. Úgy fejeződött be az előadás, hogy a mesterek kirohantak, kimenekültek a teremből, és behallatszott a nézőtérre, ahogy az épületen végigrohantak az utánuk sorra becsapódó ajtók zajával. A Manolét játszó színész az utolsó előadás alkalmával el is ájult a folyosón. A színészek annyira intenzíven éltek meg az előadást, hogy ezt követően már nem voltak hajlandók többet játszani. Ez az esemény a Medgyesen szervezett *Megéneklünk Románia*-fesztiválon¹³ történt. Az előadás végén a zsűri se szó, se beszéd kivonult, csak később jeleztek, hogy mennyire mély hatást váltott ki, és az előadás megnyerte a fesztivált. Mi is meglepődtünk, mert azokban az időkben rendkívül szokatlan volt, hogy magyar nyelvű előadás kapja az első díjat. Többek között olyan gyakorlatokat is csináltunk a próba folyamatban, amelyeknek kiindulópontja Bosch-festmények tanulmányozása volt, majd az általuk indukált állapotokba való átminősülés. A mesterek kapcsán azt az állapotot akartuk megfogni, amelyet a Bosch-festményeken a Jézus keresztre feszítésénél megjelenő szörnyű arcokon véltünk megnyilvánulni, ahogyan az ember kivetkőzik magából, és a Megváltót keresztre feszíti. Ezekhez hasonlókból indultunk ki, és félévig dolgoztunk egy előadáson. Elképesztő koncentráltság jellemezte a munkát, az előadást. Azért harcoltam, hogy olyan erős legyen az impaktja, hogy a néző ne tudjon elmenni mellette.

¹³ A *Megéneklünk Románia* (Cîntarea României) nevű fesztivál 1976–1989 között évente megrendezett tömegrendezvény volt, amelyet a román államszocialista hatalom hozott létre és irányított elsősorban a rendszerdicsőítő propaganda eszközeként.

A Művelődési Házban¹⁴ talált otthonra a kezdeményezések. Ez gyakorlatilag mit jelentett? Milyen körülmények, lehetőségek voltak az intézményben?

Amikor Varga Gyöngyvérnek¹⁵ jeleztem, hogy szeretnék színjátszó csoportot létrehozni Gyergyószentmiklóson, azt válaszolta, hogy már van kettő, és valamelyikbe álljunk be. Elmondtam neki, hogy valami egészen mást szeretnék csinálni, mint a meglévő csapatok. Ő nagyon nyitott volt, és lehetőséget biztosított, hogy próbatermet kapjunk a Művelődési Házban. Egy kicsi tükörtermet használtunk, és gyakorlatilag hosszú időn keresztül ott tréningeztünk. A meglévő csapatok a színpadon csinálták az előadásukat. Mi az előadásainkat általában kis termekben adtuk elő, a kis stúdióelőadásokhoz vonzódtunk, ebből fakadóan is lett később a hivatalos színház neve Figura Stúdió Színház. Az előadásokat a Művelődési Ház emeleti gyűléstermében, illetve egy földszinti kisebb térben mutattuk be. Lehetőség lett volna a színpadon játszani, de szándékosan kerültük a nagytermet, mert egy teljesen más irányban kísérleteztünk, más jellegű közönségkapcsolatot alakítottunk ki, mint amit a nagyterem tud adni. A terek meghatározták előadásainkat, a *Tutyi Mutyi Móka* esetében a nézőtér a játéktér része volt, és a nézők között bontakozott ki a játék, hasonlóképpen az *Übü király* is. Fontos volt, hogy a néző része legyen az eseménynek. A *Vérnásznál* a nézőtér és játéktér egymással szemben volt elhelyezve, de nagyon közel voltak egymáshoz, egy légtérben, közös megvilágításban.

Részesült valamilyen anyagi támogatásban a színjátszó csoport?

A rendszerváltás előtti periódusban nem ez volt a munkánk, mindenki a munkaidőn kívüli idejét töltötte ott, és ebből vagy ezért semmilyen anyagi támogatást nem kapott. Fel sem merült. A produkciós költségekbe besegítettek valamennyit. Másfél év tréning után bemutatóra került sor, és akkor jeleztük, hogy mire van szükség, amit az igazgatónő segítségével be tudtunk szerezni. Ők megvásárolták az anyagokat, és mi raktuk össze közösen a díszletet, a jelmezt. Mindent mi csináltunk a plakátozástól a díszletezésig. Munkaidőn kívüli bázisunk volt a próbaterem, ahol hónapokig gyerekjátékokat játszottunk, és a test megismerésére, felfedezésére összpontosítottunk. Emellett az egész folyamat rendkívül intenzív szellemi kalandot is jelentett, mert folyamatosan próbáltunk rákérdezni a lét lényegét boncolgató kérdésekre. Filozófiai íráso-

¹⁴ A rendszerváltás előtt amatőr jelzővel illették a munkások és diákok államhatalom által elfogadott műkedvelői tevékenységét, amelynek a művelődési házak, diákházak adtak teret. Gyergyószentmiklóson 1970–1974 között épült a műkedvelést szolgáló létesítmény Török István városi néptanácsos alelnök kezdeményezésére, bukaresti beruházás révén.

¹⁵ Varga Gyöngyvér a gyergyószentmiklósi Művelődési Ház igazgatója 1984-ben.

kat olvastunk közösen, többek között Albert Camus *Sziszüphosz mítoszá*t, Bretter György-írásokat, és próbáltuk megérteni azokat. Egzisztencialista kérdéseink, problémáink voltak. Alapvetően semmilyen direkt politizálási szándékunk nem volt, azonban szemet szúrtunk a helyi Securitaténak.¹⁶ A nyomunkban voltak, de nem blokkoltak minket, mert konkrétan nem politizáltunk. Abban az időben az, hogy fiatal értelmiségiek összegyűlnek húszan éjszakánként és beszélgetnek, a hatalom szemében azt sejtette, hogy ez valamilyen politikai összeesküvés akar lenni. Közben nem volt szó róla. Rengeteg időt töltöttünk együtt, közös ünnepek, közös szilveszterek különböző helyeken – Marosfő, Varság, Vasláb satöbbi – kerültek megszervezésre, ami nem a buliról szólt, hanem a játékról. Közösen játékokat találtunk és dolgoztunk ki, amelyeket napokon át játszottunk. Folyamatosan egy közösségi játék határozta meg az együttlétünket.

Felmerül a kérdés, hogy melyik volt előbb? A közösségi létezésből született ez a színház vagy fordítva?

Ebben a tekintetben az biztos, hogy a színház révén történő önkifejezés és a saját színházi nyelv keresése indította a létrejöttét ennek a közösségnek, de nagyon erőteljes szempont volt ebben az énkeresésről, életről, világról való közös gondolkodás, a közösség mint kiindulási pont. 1989-ben volt egy vita, egy konfliktus a csapatban, amelyben felmerült a kérdés, hogy mi a fontosabb, a közösség vagy a színház. Én nagyon határozottan megfogalmaztam, hogy a Figura létrejöttében a színház volt a cél, amelynek alapja a közösség, ez a közösség viszont attól működik, hogy egy közös napot nézünk, és ez a közös nap a színház.

A rendszerváltást követő évben hivatásos színház lett a Figura színjátszócsoporthól. Milyen változásokat hozott a hivatásossá válás? Milyen szempontok szerint működött a továbbiakban? Hogyan indult a kapcsolat a vendégrendezőkkal?

Egyszerre történt az, hogy állami támogatásúvá vált a Figura, illetve én is akkor jutottam be a rendező szakra a marosvásárhelyi Színművészeti Akadémián. Tudtam, hogy sajátos úton járunk, amiben hittem, és nem akartam mást csinálni. Viszont belekényszerültem a főiskolai tanulmányok miatt olyan feladatok elvégzésébe, amelyeket utólag nagyon hasznosnak gondolok, de akkor nem igazán érdekelték. Engem a saját utam érdekelt, ezért is csináltam a társulatunkkal a vizsgáim nagy részét. Felvételit tartottunk, amelynek következtében változott a csapat összetétele. Prioritás volt, hogy a tagoknak

¹⁶ A Román Kommunista Párt titkosszolgálat (Departamentul Securității Statului).

minden szempontból fejlődni kell, a mozgáskultúrájuk, a beszédtechnikájuk, a színházi gondolkodásuk és műveltségük képzést igényelt. Megszakítottuk az előző munkahelyünket, ez lett a munkánk, amiért fizetést kaptunk. Ez egy életpálya-választás volt, és azt akartam, hogy sajátos képzésen vezessem át őket, amihez szakembereket hívtam. Többek között Nánay István, Duró Győző, Lantos László és Lantos Erzsébet tartottak kurzusokat. Emellett minden elméleti anyagot, amit a főiskolán kaptam, továbbvittem a Figurához. Év-folyam-társaim közül Barabás Olgát és Kövesdy Istvánt elhívtam előadásokat rendezni. Cél volt, hogy előadásaink változatosak legyenek, ezért hívtam vendégművészeket. De az volt a legfontosabb, hogy a hivatásossá válás mellett megmaradjon a kísérleti jelleg. Számomra nem is lehetett más a színház, mint keresgélés. Ennek értelmében színházunk Figura Stúdió Ifjúsági és Kísérleti Színház néven lett bejegyezve. Továbbra is a test, a metakommunikáció erejében hittem. A testi kifejezőeszközök, a mozgás, a kreativitás, az improvizáció fejlesztése emiatt kiemelkedően fontos szerepet töltött be. Állandó volt a mozgástechnikai képzés, amelyet Csák Zsolt képzett pantomimművész vezetett. Olyan művészeket hívtam rendezni, akik a színház és mozgás mezsgyéjén, választóvonalán alkotnak. A kilencvenes évek elején kijutottunk Magyarországra. Erdélyi kísérleti színházként a Szkénében játszottuk az *Übű királyt*. Ott ismerkedtem meg személyesen sok alkotóval, aki a kísérleti szcénában tevékenykedett. Az Arvisura¹⁷ is egy ilyen platform volt. Magyar rituális hagyományok felkutatásában foglalmazták meg előadásait, amelyek nagyon mozgáscentrikusak voltak. Ebből a közegből ismertem meg többek között Pintér Bélát, Schilling Árpádot is. A Figura programjának összeállításakor a Magyarországon megismert kísérleti színházi közegből hívtam alkotókat. Egyik vendégrendező Lantos László volt, aki egyéni stílusában hozott létre a csapattal egy mozgáselőadást. A másik meghívott Angelus Iván volt, aki a kontakttáncot vezette be a csapat eszköztárába, emellett improvizációs gyakorlatokra fektette a hangsúlyt. A kontakttánc megismerése és megtapasztalása az improvizatív jelleg, a jelen idejű bizalomjáték, a közös egyensúlyozás miatt fontos találkozási pontnak számított. Iván folyamatosan tartotta a tréningeket, de a születendő előadáshoz nem gyártottak le paneleket. Minden előadásnak más volt a címe, mindig aznap dátum és helyszín függvénye volt. Az előadásban abból kellett kiindulni, ami akkor és ott volt. Semmi kapaszkodó, tiszta improvizációra épülő mozgás, szöveg. Az otthoni képzések mellett a színészek minden évben részt vettek valamilyen műhely-

¹⁷ Az Arvisura Színházi Társaság (régiben Tanulmány Színház) a nyolcvanas évek egyik legprogresszívebb magyarországi társulata. Előadásaik képezték 1985-től a Szkéné Színház programjának meghatározó részét.

munkán: Gabi¹⁸ bohócképzésen Grazban, a színészek többsége az évente megrendezésre kerülő, Szkéné szervezte IDMC¹⁹ kurzusain. A célom az volt, hogy a csapat sajátos ötéves képzése ne adjon lehetőséget elmarasztalásra a színházi műveltséget illetően.

Mi volt az oka a csapat átköltözésének Sepsiszentgyörgyre?

1990-ben a művelődési miniszter²⁰ jóváhagyta, hogy a Figurából hivatásos színház legyen, de Csíkszeredai, vagyis megyeközpontú helyszínnel. A színház nem tudott eljutni Csíkszeredáig, ahogyan ez tervben volt. Lakások, színház-épület volt beígérve, de végül ebből semmi nem történt meg. Amikor bemutatattuk Csíkszeredában, a várban a *Koponyatorony*²¹ című előadást, annyira szélsőségesen kísérleti volt, hogy kétszáz nézőből tizenöten azt vallották, hogy életük legnagyobb élménye volt, azonban a többi száznyolcvanöt néző elmenekült. Attól kezdve Csíkszereda visszalépett. Véleményem szerint ez egy meghatározó ok volt. A csíkszeredai városvezetés megijedt attól, hogy a *Koponyatorony*hoz hasonló előadások képviseljék Csíkszereda megyei színházát. Kilógtunk a sorból, és ezen nem is akartunk változtatni. Gyergyóban maradtunk, viszont a város hozzáállása a színházhoz nem változott, és nagyon kegyetlen körülmények között próbáltunk. Gyergyószentmiklós a leghidegebb székelőföldi városnak számított, nem volt gáz, kabátban próbáltunk télen. Megjelentek a látható jelei annak, hogy az emberek nem bírják ezt a kiszolgáltatottságot. A társulati tagok nagyrésze nem volt gyergyói, csak ez tartotta őket ott, és egy idő után éreztem, hogy elkezdett veszélybe kerülni a társulat léte. Kiutat kerestem, hiszen nem a helyre esküdtem, hanem a színházra, ezért az volt a fontos, hogy a Figura szellemiségét meg kell menteni. Elkezdtem felkeresni a helyeket, megtalálni a módját, hová tudnám elmenteni mindazt, amit felépítettünk, és abban biztos voltam, hogy ez nem volt helyhez kötött. Amikor Nemes Levente megkeresett, és együttműködést javasolt, olyan volt, mintha az ég küldte volna. A meghívást azért fogadtam el, mert abban reménykedtem, hogy lehet csinálni egy második Kaposvárt vagy Piatra Neamțot.²² Vagyis a kőszínházban működő progresszív színházi tevékenység

¹⁸ Bocsárdi Angi Gabriella.

¹⁹ Az IDMC (Nemzetközi Tánc- és Mozgásközpont) a Szkéné Színház 1985-ben induló kezdeményezése, amely nyári tanfolyamokat biztosított 2005-ig.

²⁰ Andrei Gabriel Pleșu.

²¹ Samuel Beckett *A játszma vége* című drámája alapján 1992-ben készült előadás Lantos László rendezésében.

²² A Teatrul Tineretului Piatra Neamț 1958-tól működő színház Romániában, amelyet 1989 előtt a színházi világban „Piatra Neamț-i jelenségként” emlegettek. A megnevezés hátterében

lehetőségében bíztam. Azzal, hogy Levente beleegyezett abba, hogy művészi vezető legyek, azt reméltem, hogy van esélyünk. Hosszú távon nem tűnt életképesnek a Gyergyóban maradás, ez a lehetőség pedig nehéznek, viszont kalandosnak látszott.

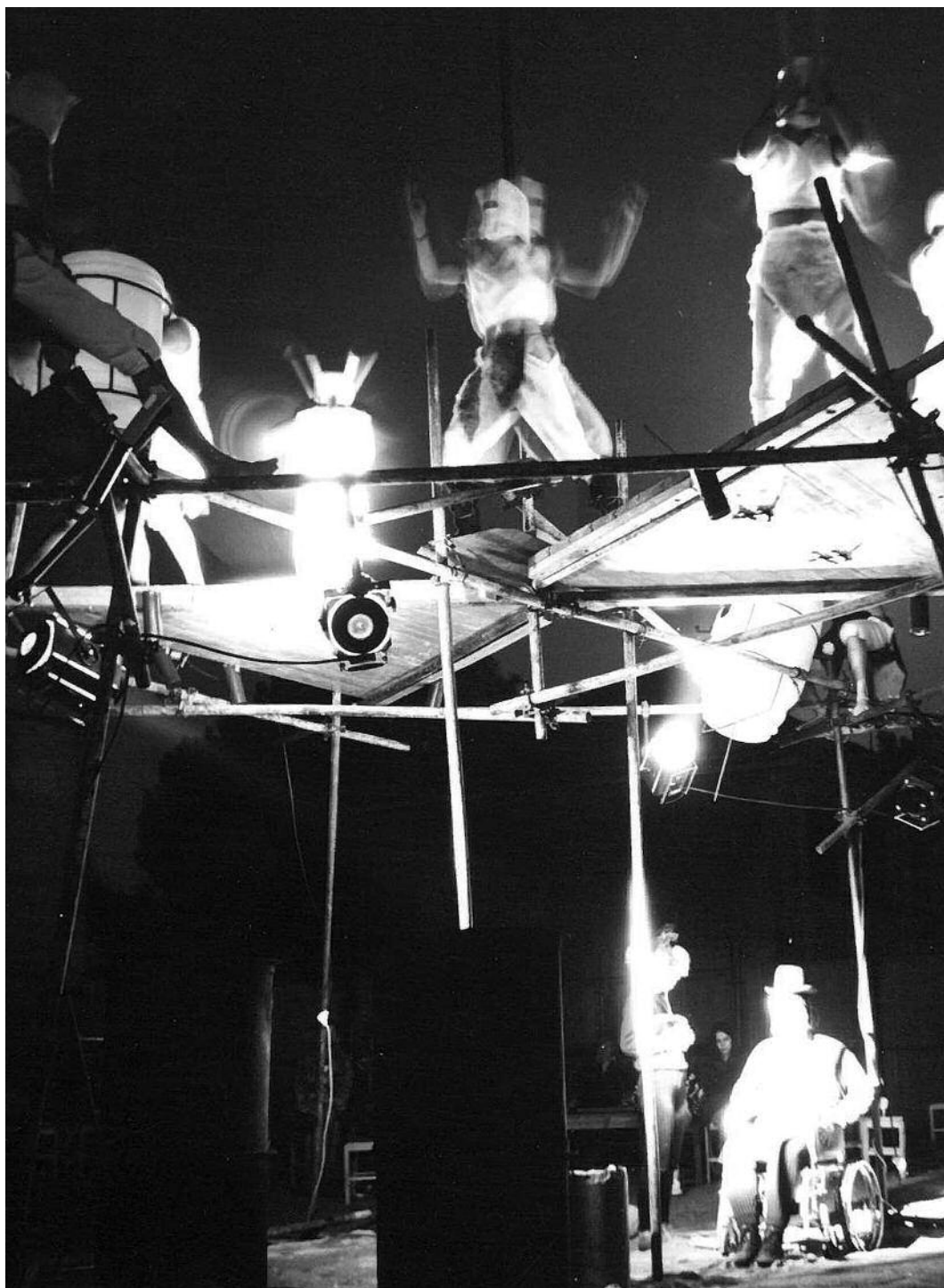
Az átköltözést követően a két csapat összekovácsolódása révén egyre változatosabb előadások születtek Sepsiszentgyörgyön. Az 1999/2000-es évadban bemutatott Várnász²³ című előadás ismét a testet, a mozgást, a táncot állította az előadás középpontjába. Hogyan bontakozott ki az előadás formavilága? Volt egy idő, amikor nagyon tudatosan tanulmányoztam Könczei Csillával, hogy miből születik meg a táncmozdulat, mi az az állapot, az a szituáció, ami egy adott táncot létrehozott. Ez alapján vizsgáltuk például a felcsiki táncokat. Így jutottam el tulajdonképpen a második Várnászhoz. A koreografált, kész néptánc nem érdekelt. Az érdekelt, hogy hogyan születik meg egy állapotból egy gesztus, ami ritmussá alakul, majd komoly hálózatot magába rejtő formavilágot hoz létre. A második Várnász szabadabb, költőibb, játékosabb volt, míg az első drámaibb. A próbafolyamatban a szöveg és tánc összefüggését tanulmányoztam. Azzal kísérleteztünk, hogyan tudja kiegészíteni a tánc a mondatot. Itt is bementünk egy gyergyóihoz hasonló próbaterembe, elkezdtük a próbákat, és közben húztuk a szöveget. Végül a szöveg nyolcvan százalékat kihagytuk. Az első kép, a férfiak tánca a késekkel tulajdonképpen megalapozta az előadás nyelvét. Ebből kiindulva egyértelművé vált, miközben dolgoztunk a jeleneteken, hogy nem bírja meg a párbeszéd sorozatát. Számomra Lorca világa nagyon erősen kötődik a cigány életérzéshez, például az, ahogyan a szerelem felülír mindent. Akkor találkoztam például ilyen esetekkel, amikor egy cigány édesapa szánkón vitte a kisgyereket, miközben szívta a cigarettáját, s ha a gyerek kért, akkor ő odaadta, hogy szívja ő is, mert kívánja. Ebben a mentalitásban nem fontos a jövő, ha kívánja, akkor tessék. Ezekkel szembesülve tudtam megérteni a Menyasszonyt meg Leonardót. A lány a menyegző kellős közepén otthagyja az egészet, a fiú meg a családot, és megszöknek. Ezt a falu nem tudja elviselni. Lorcának fő témája a lázadás a tradícióval szemben. A női emancipáción keresztül beszél a másságról. Tudtam, hogy olyan környezetet kell találgatni, ahol ez hiteles. A mi környezetünk-

az állt, hogy egymást követő generációk művészeinek kreatív alkotói laboratóriumaként működött. Olyan kivételes szakmai karriert befutó alkotók kiindulópontjának tekinthető, mint Ion Cojar, Cătălina Buzoianu, David Esrig, Andrei Șerban, Radu Penciulescu stb.

²³ Bocszárdi László: *Várnász*, 2000 (Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház – Háromszék Tánc-együttes).

ben élő cigányokra gondoltam. A Háromszék Táncegyüttes tagjai az adatközlő őrkői²⁴ cigányokkal kapcsolatban álltak. Elhívtuk őket, beszélgettünk, történeteket hallgattunk meg. Nem kívülről határoztam meg a formát, hanem próbáltam megkeresni, miből jöhet, milyen életérzésben születhet ez meg. Az átalakulások érdekeltek, az, ahogy az állapotból tánc lesz, de akkor a tánc sem állhat meg az első formánál, hanem tovább kell alakulnia. Végül az volt a kísérlet lényege, hogyan lehet a néptáncból eljutni a kontakttáncig, és ehhez kerestem alkotótársakat. A néptánc-koreográfus Orza Călin, a kontakttánc-koreográfus Uray Péter volt, és Könczei Árpád írta a jazz felé eltorzított népzene. Azt tudtam az első pillanattól, hogy az erdélyi cigány kultúrából indulok ki, hogy meg tudjuk közelíteni a lorcai világot. És az erdélyi cigányság kapcsán adta magát a mellettünk élő Őrkő. A szándék az volt, hogy a különböző formák összevonása úgy működjön, hogy egyik a másik nélkül ne tudjon létezni, függenek egymástól. Ha el akarom mozogni a történetet, fennáll az illusztrálás veszélye, viszont, ha van szöveg, meg tudom támasztani a történetet, de nem irodalmi szövegként kezelem, hanem inkább zörejszerűen használok, mint indulatszavakat. A játékmester figuráján keresztül hoztam létre egy olyan ernyőt, amely felel a klasszikus színházi kulccsal, és az egészet elidegeníti. Azt éreztem, lehetővé válik az, hogy zsigeri szinten a fizikalitás működni tudjon úgy, hogy közben meg is tartom a távolságot. Ha a játékmester figuráját kihagyom, valahogy köztes úton maradtunk volna. A testek egymásnak feszítése révén a szituáció drámáját akartam megfogni. Nem a történetet, hanem a konfliktust. Például a szerelmesek találkozásának – Leonardo, Menyasszony – mozzanatából egyetlen dolog volt fontos számomra: „Annyira szeretlek, hogy megöllek.” Azt kerestük, hogyan lehet ezt az ellentmondásosságot a legelemibb szinten tetten érni. Az előadás záró akkordja pedig a szánkós édesapa és a gyerek történetéhez kapcsolódott. A Vőlegény anyja és menyasszonya halálos ellenségek, de amikor az anya halott fia mellett cigarettára gyújt, és meglátja a lány szemében a nikotinéhséget, odaadja a cigarettát. Ez a gesztus felülír mindent, a történetet felülírja. Utólag elmentem egy cigányprímás temetésére Magyarpalatkán, és ledöbbsentem, amikor azzal szembe-sültem, hogy a férj koporsójának leengedése pillanatában mindenki jajongva, sírva szórta a földet, a feleség ezzel szemben teljesen érzelemmentes, szikár arccal szívta a cigarettáját, és nézte, ahogy temetik a férjét. Nem sírt, hanem szívta a dohányt. Felkavaró volt az egybeesés.

²⁴ Őrkő Sepsiszentgyörgy nyugati periferiáján elhelyezkedő, roma lakosságú, szegregált városrész, amelynek lélekszáma körülbelül 2500 főre tehető. Az első családok jelenlétéről 1768-ból származnak adatok. Sajátos népi kultúrája részét képezi az erdélyi népzenei és néptáncagyományoknak.



A Koponyatorony című előadás színpadképe

Fotó: ismeretlen fotós (1992). Forrás: Figura Stúdió Színház archívuma

„Sokan úgy emlegettek minket, mint mozgásszínházi társulat”

MOZGÁSSZÍNHÁZI KÍSÉRLETEK A GYERGYÓSZENTMIKLÓSI
FIGURA STÚDIÓ IFJÚSÁGI ÉS KÍSÉRLETI SZÍNHÁZBAN
1990 ÉS 1995 KÖZÖTT



Pálffy Tiborral¹ beszélget Bezsán Noémi
2020. március 29., Sepsiszentgyörgy



Pálffy Tibor (1967) Jászai Mari-díjas színész. 1990–1994 között a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Ifjúsági és Kísérleti Színház társulatának színésze, majd 1995-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház társulatának tagja, vezető színésze. 1997-től a Román Kulturális Minisztérium átírata szerint elismert hivatásos színész. A Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetemen diplomázott 2008-ban színművészet alapképzési szakon, majd 2019-ben rendező szakon magszteri képzésben. Ugyanettől az évtől óradó tanárként tevékenykedik a Kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán. Az Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület Kovács György-díjjal tüntette ki 2013-ban a folytonosan megújuló színészi teljesítményéért, valamint a Tamási Áron Színház művészi törekvéseiben játszott kiemelkedő szerepéért. Többször jelölték UNITER-díjra, illetve több alkalommal díjazta a Színházi Kritikusok Céhe, a Pécsi Országos Színházi Találkozó és az Atelier Fesztivál.

*A rendszerváltás után, a Figura Színház intézményesülésekor felvételit tartottak a csapat újraformálásához. Honnan értesültél a Figura Színház által meghirdetett versenyvizsgáról?*²

¹ Beceneve: Hobo.

² Felvételi vizsga.

Betört a nagy szabadság 1989 decemberében. Én akkor az üveggyárban, Dicsőszentmártonon dolgoztam, és valamikor augusztusban a Román Televízió magyar adásában volt egy felhívás arról, hogy a Figura Stúdió Színház színészállásra embereket keres. Abban az időben ki voltak ürülve az erdélyi magyar színházak, mert egyrészt, aki tehetett, Magyarországra ment, másrészt nem volt nagy az utánpótlás.³ A főiskolára nem volt sok esély bejutni, mert csak két vagy három embert vettek fel. A rendszerváltás után, 1993-tól a főiskolán már nagyobb létszámú osztályt indítottak, és ebből olyan sztár-osztály lett, akiket aztán együtt szerződtettek Kolozsvárra. Szóval volt egy felhívás arról, hogy megalakult Erdély hetedik hivatásos magyar színháza, és embereket keresnek. Felhívtuk az adott számot, kérdeztük, hogy milyen feltételek vannak. Az volt a válasz, hogy nem feltétel a főiskolai diploma, a felvételre csak próbaruhát kell vinni. Én ezt megelőzően tavasszal felvételiztem a marosvásárhelyi bábszínházhoz⁴ is, de nem voltam felkészülve. Szőlősi Szilárddal ketten voltunk egy helyre, és egyikünket sem vettek fel. Azt mondták, készüljünk, mert ősszel megismétlik a felvételit. Emlékszem, hogy ugyanarra az időpontra tették a felvételi dátumát a Figuránál, mint a bábszínháznál. Végül úgy döntöttem, megyek az ismeretlenbe.

A te jelentkezésednek milyen előzményei voltak? Milyen színházi tapasztalatod volt?

A vásárhelyi és a szatmári színházak előadásait láttam fiatalkoromban, abban az időben ők jártak le Dicsőszentmártonra. De már korábbról megszületett a gondolat, hogy színházzal foglalkozzak. Egy nagyon nyughatatlan fiatal voltam, állandóan kerestem az utamat, például a rendszerváltás előtt volt egy zenekarunk is. A nyolcvanas években nagyon másképp működött a közösségi élet, sok lehetőség nem volt, és többnyire a kirándulások, a házibulik jelentették a közösségi eseményeket. Az ilyen összejövetelekkor a mi zenekarunk volt a lelke a társaságnak, gazdag repertoárunkkal szolgáltattuk a zenét. Aztán beszerveztek engem a dicsőszentmártoni színjátszó csoportba, amely a hetvenes években alakult az ottani értelmiségiekből, Vitális Ferenc vezetésével. Játsoztam két előadásban. Az egyik Barta Lajos *Szerelem* című darabja volt, a másik előadás címe pedig *A gyimesi vadvirág*, amelyben egy bolondot játszottam. Aztán jött a forradalom, és minden változott. Az ott tapasztalt

³ Romániában a nyolcvanas évek végén nagyon lecsökkentették a színművészeti szakon a helyek számát a főiskolai oktatásban. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben az 1987 és 1991 közötti időszakban csak két-három hallgató volt egy évfolyamon.

⁴ Akkori nevén Állami Bábszínház, amely 1990-től az ARIEL Ifjúsági és Gyermekszínház nevet viseli.

élmények közepette megéreztem a játék ízét, és ebből indult az én színház iránti érdeklődésem.

Milyen elvárásokat észleltél a versenyvizsgán? Milyen szempontok alapján válogatott a vizsgabizottság?

Szeptember közepére volt kitűzve a versenyvizsga Csíkszeredában. Emlékeim szerint első nap volt egy interjú Bocsárdival, ahol többek között magamról kellett beszélnem. Azokról a dolgokról, amik érdekelték, a gondolatokról, amik foglalkoztattak, arról, hogy milyen könyveket olvastam, milyen zenétet hallgattam, milyen színházi élményeim voltak. Aztán még az interjú után improvizációs gyakorlatok voltak, és ezek alapján dőlt el, hogy a negyven jelentkezőből húszan maradtunk. Mi, továbbjutók, Pilinszky-verseket kaptunk, amelyeket másnapra kellett megtanulni. A bizottságban voltak Tompa Gábor, Bíró József, Ferenczes István és Bocsárdi László. Különböző szituációkra felépített gyakorlatokban kellett mondani ezeket a szövegeket. Az én szituációmra emlékszem: illegálisan kell átszöknöm a határon, közben kutyákkal követnek az engem észrevevő határőrök, bemenekülök egy házba, elbújok egy szekrénybe, és hallom, ahogy keresnek az örök, de nem találják, elmennek. A félelem, a menekülés állapotában kellett ezt a szöveget mondanom, és jelenet közben kaptuk a további instrukciókat. Volt egy olyan gyakorlat is, hogy mindenkinek választani kellett egy festményt, amelyhez aztán improvizálni kellett egy dalt. Emellett asszociációs játékok és ritmusgyakorlatok voltak. Nagyjából ennyire emlékszem. Estére megjött a döntés, hogy kiket vesznek fel. Összesen tizenötön kezdtünk, ebből kilencen voltunk újak. Akkor ismerkedtem meg Bogdán Zsolttal, aki egy évig dolgozott a Figuránál. Ő akkor tudta meg, hogy felvételt nyert a marosvásárhelyi főiskolára, és aznap együtt ünnepeltük meg Zsolték tömbházlakásán a felvételi eredményeket.

A hivatásossá formálódás időszakának első felében Csák Zsolt vezette a társulat napi mozgástréningjét. Ezekben a tréningekben milyen képzést kaptatok, milyen technikákat tanultatok?

Október 15-től indítottuk az évadot, és ekkor kezdődött egy négyhónapos intenzív tréning, és ez idő alatt nem is voltak előadások. Reggeltől estig Csák Zsoltal dolgoztunk, hétfévenként pedig Bocsárditól elméleti anyagokat kaptunk, amikből még ellenőrzőt is írtunk. Csák Zsolt a Kolozsvári Bábszínháztól jött, az ő szakterülete a pantomim volt. Arra összpontosított, hogy a testi kifejezőeszközeinket magas szintre fejlessze. Nagyon tanulságos volt és hasznos. Csák egy igazi despota volt, de abban az időben mindenki komolyan vett mindent. Délelőtt általában több fizikalitás, este több kreativitás volt jellemző a gyakorlatokban. Az állapot testi, illetve mozgásbeli megnyilvánulásán volt

a hangsúly. Mejerhold után olyan gyakorlatokat is végeztünk, amelyben a mozgás idézi elő az adott állapotot. Sokszor volt olyan, hogy az izzadság a próbatér falain folyt le a próbák végén. Elég mostoha körülmények voltak: hideg volt, és a tisztálkodási lehetőségek is korlátozottak voltak, mégis minden nehézség ellenére nagyon erős közösségi lét alakult ki.

Az Übü király⁵ című előadás felújítási folyamatában hogyan zajlott a mozgások, koreográfiák átalakítása? A további előadásokban is hangsúlyos szerep jutott a mozgásnak?

Én úgy emlékszem, hogy a fő struktúra ugyanaz volt, de Csák Zsolt révén az egésznek a koreográfiája megváltozott, a dinamikája is átalakult. Nem tudom összehasonlítani, mert nem láttam a régi változatot. Ezeket az alapján állítom, amit a régi figurások mondtak, akik mindkét változatban benne voltak. Sokan úgy emlegettek minket, mint mozgásszínházi társulat, persze nem olyan értelemben voltunk mozgásszínházi társulat, mint ma például az M Studio,⁶ de a képzésünkben sokkal nagyobb hangsúlyt kapott a mozgás, mint a szöveg. A változatos színházi eszközök használatán volt a lényeg, emiatt többek között a testiség, a mozgás is nagyobb szerephez jutott, mint egy szövegközpontú társulat munkájában. Ugyanakkor a szöveghasználat sem volt megszokott. Sokszor elenébe is mentünk a szöveg természetességének. Egy nyers szövegkezelés volt, éppen ezért többször megjegyezték a munkáink kapcsán, hogy magyartalan volt a hangsúlyozás. Nánay István el is tanácsolt engem a pályáról az első években a beszédtechnikai hiányosságaim miatt. Sokat dolgoztam ezen a téren, de valószínűleg kompenzáltam is a testemmel sok esetben. Nagy iskola volt Nemes Leventét hallgatni később Sepsiszentgyörgyön. Ő volt számomra a mester, ami a szövegmondást illeti. De Gyergyóban közben volt beszédtanárunk is: Lantos Erzsébet tartott műhelymunkákat. Mindemellett, amíg Gyergyóban voltunk, végigjártuk azt, amit az egyetemen tanítanak, abban az értelemben, hogy Bocsárdi az ott tanultakat, elméleti ismereteket, gyakorlati tréningeket átadta nekünk, és minden vizsgáját ott rendezte nálunk előadás formájában, amelyet közönségnek játszottunk. Indulásból Bocsárdinak az volt az elve, hogy a színésznek valahol rendezőnek is kell lennie, hogy a rendszeren belüli viszonyokat egészében lássa. És mindig is így dolgoztunk, elvárta, hogy úgy implikáljuk magunkat egy munkában, hogy tudatosítsuk, az egészben milyen szerepet töltünk be.

⁵ A még nem hivatalos Figura színjátszó csoport (1984–1989) második előadása volt az 1987-ben bemutatott *Übü király* Bocsárdi László rendezésében, amelyet 1990-től, a hivatásos színházzá válás után felújítva, új szereposztásban játszottak.

⁶ Az M Studio Erdély első hivatásos mozgásszínházi társulata Sepsiszentgyörgyön. 2005-ben a Háromszék Táncegyüttes műhelyeként jött létre, mára a Tamási Áron Színház intézményéhez tartozik.

*Lantos László performer volt az első vendégrendező, akivel dolgoztatok. Egy hosszú, fizikai és pszichikai korlátokat leküzdő próbafolyamat után két előadás is született: a Pöszmékör⁷ és a Koponyatorony.⁸ Milyen volt a munkamódszer? Az volt jó a Figuránál, hogy volt két-három olyan meredek helyzet, amelyben ma már nem lehetne részem. A világ ma már nem enged meg ilyen helyzeteket. Az egyik ilyen találkozás Lantos Lacival volt. Egyszerre filozofikus és radikális figura, a művészetében, a mindennapi létezésében egyaránt. Próbára tette és meg is osztotta a társulatot. Felgyorsított egy folyamatot. Abban a zárt közösségben felhalmozódtak a feszültségek, és Lantos a nagyon radikális színházi gondolkodásával és munkamódszerével ezt a feszültséges szelencét kinyitotta. Az ő előadása Beckett *A játszma vége* című darabjának sajátos átdolgozása volt. A tér egy nagy csőszerkezetből állt, amelynek három szintje volt. A föld szintjén, a homokban zajlott a beckett-i történet szemetesládákban a két öreggel, a szöveg hangfelvételről volt bejátszva. A második szint a barbár világot képviselte, keleti harcművészetre épített koreográfiákkal, vascsövekkel kidolgozott ritmusjátékkal. Ez volt az első emeleten, amelynek két szélén hordón dobolt ritmusok szolgáltatták az akusztikai hatás alapját. És volt a harmadik szint, ahol a sáman a háromméteres vascsövön keresztül kommunikált az isteni dimenzióval. Én voltam a harmadik szinten, maszkban, félmeztelenül, akrobatikus elemekkel mozogva ezen a csövön. Hajszálpontosan ki volt dolgozva végszavakra minden koreográfia. Én például negyven percig mozdulatlanul feküdtem, majd egy adott végszóra hirtelen fel kellett ugranom és felmásznom a cső tetejére. Szabad téren játszottuk, hideg őszi gyergyói esteken, a bemutató Csíkszeredában volt a Mikóvár udvarán. Olyan fizikai felkészültséget adott a próbafolyamat, hogy senki meg nem fázott, pedig a nézők sokan elmentek a hideg miatt, és néhányan takarókkal jöttek vissza. Négyórás kemény fizikai terhelés, egy mozgás-performansz volt. A próbafolyamatban, amely négy hónapot tartott, a reggelek nyolc és kilenc óra közötti közös szaladással kezdődtek, közös lépéssel, légzéssel, ha esett, ha fagyott. Kilenc órától volt egy óra szünet, viszont én ebben az órában jártam hetente kétszer vagy háromszor egy világbjának tornászhoz⁹ a Salamon Ernő Liceum tornatermébe külön edzésre. A harmadik szinten történő mozgások, mászások kidolgozása miatt jártam ezekre az akrobatikaórákra. Nagyon hasznos tapasztalat volt. Mint a macska, úgy tudtam mászni a köteleken annak idején. Az előadásban fejjel lefele másztam le a csövön. Tíz órától kezdődtek a légzésgyakorlatok, és a szöveget különböző formákban, különböző metodikával mondtuk. Párhuzamosan készült ennek az előadásnak a kistestvére, a *Pöszmé-**

⁷ Lantos László: *Pöszmékör / Abszurd szívüküldi*, 1992 (Figura Stúdió Színház).

⁸ Lantos László: *Koponyatorony*, 1992 (Figura Stúdió Színház).

⁹ Molnár Leventéhez.

kör. Ez abból állt, hogy a drámából egy négysoros versikét nagyon sokféle formában feldolgoztuk, és ezt összeállítottuk egy negyvenperces etűdben. A versike így szólt: „Kis madárka kedvesemhez röpjél gyorsan a ligetbe, súgd meg néki, hogy az életem bűdös, mint a koldus segge.” Ebédszünet után, este hat órától mozgástréning, harcművészetedzés, emellett vascsövekkel ritmusgyakorlatok, erőgyakorlatok. Iszonyatosan kemény volt, és ez megosztotta a társaságot. Volt, aki nem bírta, volt, aki túlzásnak tartotta, és volt, aki fanatikusan csinálta négy hónapig. Ez egy olyan előadás volt, amelyre sem a nézők, sem mi nem voltunk felkészülve, erőteljesen performansz jellege volt. Az a periódus volt, amikor kirobbantak a feszültségek a társulatban, volt, aki elment a próbafolyamat végére érve. Például Dögő, vagyis Makai András Lantossal együtt ment Magyarországra. Együtt alapították az Opál Színházat.¹⁰

1994-ben Angelus Iván mozgásművésszel dolgoztatok, amelynek eredményeképpen született az Improvizációk¹¹ című előadás. Mire épült az általa tartott képzés? Milyen szerepet játszott a mozgás a próbák során és az előadásban? Egy kísérlet volt ez is, amiről ugyancsak nem tudtuk, hogy mi is az. Számomra mai napig nagy élménynek maradt meg, nagy találkozást jelentett. Eredetileg workshopokat tartott Iván, és azokól született az előadás. Az improvizáció volt a legfontosabb tényező az egész folyamatban és az előadásban. Kontaktimprovizációt tanultunk, emellett különböző ritmusgyakorlatokat is végeztünk dobokkal. Az is része volt a folyamatnak, hogy naplószerűen írtuk le a napi mozgásainkat, tevékenységeinket. Az előadás maga teljesen a jelenidejűsége épült. Voltak olyan előadások, amelyek a legkiszolgáltatottabb helyzetet szülték, ahol azt éreztem, megsemmisülök, mert nem működött az improvizáció, viszont voltak olyan pillanatok, amelyek örökre emlékezetessé váltak attól, hogy hirtelen a semmiből valami furcsa valóság született. Az előadás címe mindig az aktuális dátum és helyszín volt. Például volt egy olyan eset, amikor egy bérház termében az emeleten hirtelen kinyitottam az ablakot, és kiálltam az erkélyre, azt kérve a közönségtől, mondjanak egy érvet, amiért ne ugorjak le. Annyira komolyan tudott megtörténni, hogy a nézők elkezdtek valóságos motivációkat mondani. Megszületett a tétje a pillanatnak, még a kollegák is elkezdtek kérni, hogy ne ugorjak. Így elmesélve olyan hihetetlen, hogy egyszer csak megszületik egy gesztus, amelynek döbbenetes ereje tud lenni. A nézővel való kapcsolatot nem szabadott soha elveszíteni. A folyamat lezárása az volt, hogy közösen el-

¹⁰ Az Opál Színház nevű performansz-színházi társulatot 1992-ben alapította Budapesten Lantos László és Brenner Zoltán (1962) énekes, performer. Az avantgárd-underground modellt követve előadásaik számos művészi ágat ötvöznek (tánc, színház, happening, zene, fónikus költészet, festészet, film).

¹¹ Angelus Iván: *Improvizációk*, 1994 (Figura Stúdió Színház).

mentünk egy erdei hétvégi házhoz, ahol szótlansági fogadalomban zajlott le a háromnapos együttlét. Minden mozgástréning és minden közösségi történés szavak nélkül történt. A tábortűz körül ültünk az erdő közepén, és senki nem beszélt. Már az első óra után éreztük, hogy valami változik. Én kétszer szóltam el magam. Favágás közben magam elé mormogtam, hogy „na, elég volt”, ami akkor olyannak tűnt, mint egy mennydörgés. Illetve egyszer mondtam valakinek, aki megcsúszott kirándulás közben, hogy „vigyázz!”. Amikor elérkeztünk a megszólalás pillanatához, nem tudtuk megtörni a csendet. Harmadik-negyedik próbálkozásra sikerült megszólalni.

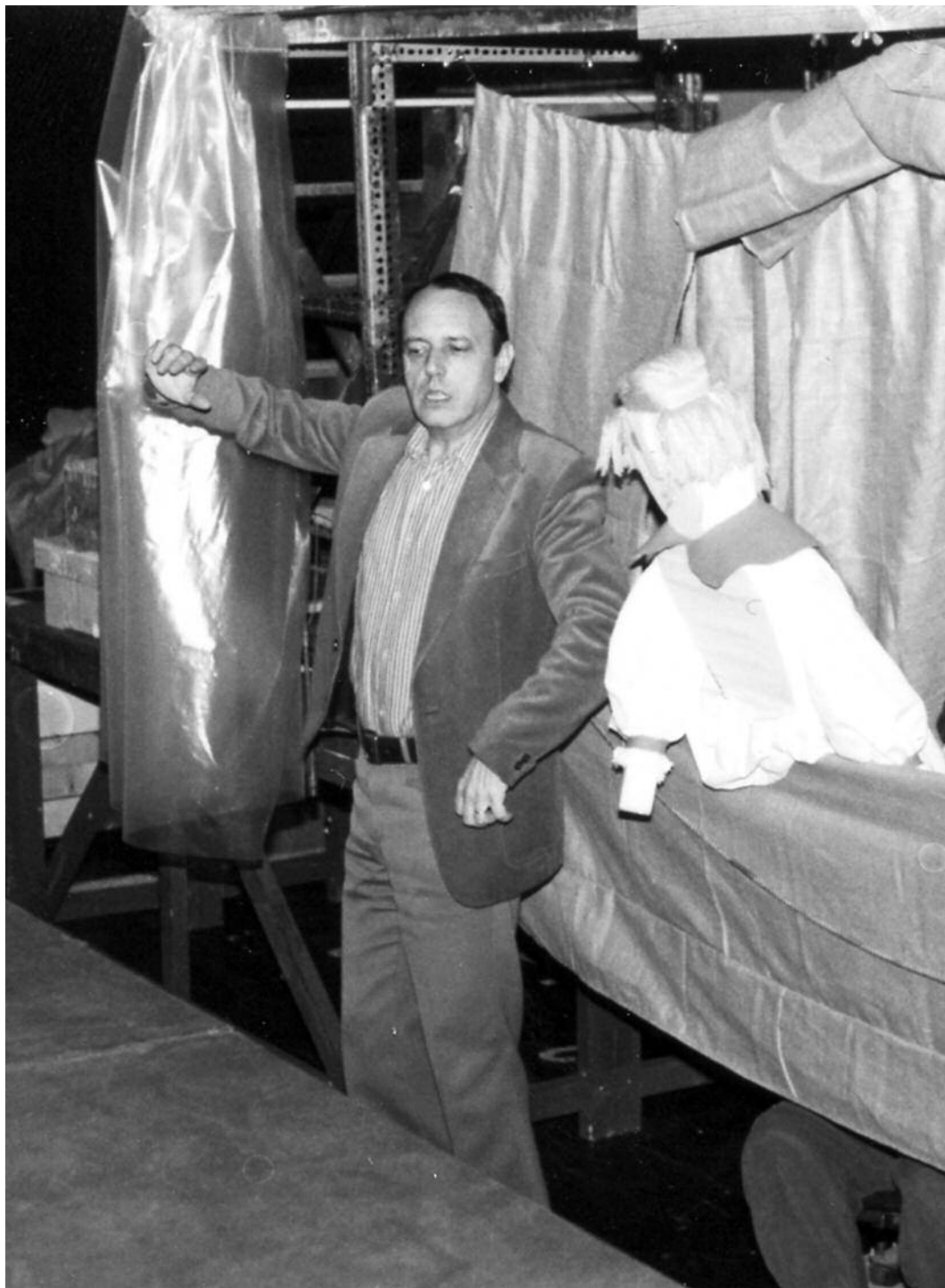
Magyarországon kontakttánc-tanfolyamon vettél részt 1992-ben. Milyen előzménye volt ennek a részvételnek? Honnan értesültetek erről a tanfolyamról? Kik és hol tartották a műhelyt? Milyen tapasztalat volt?

Akkor nagy törekvése volt a Figurának, hogy minél több képzésen vegyünk részt. Bocsárdi személyesen ismerte Várszegi Tibort, aki Jászberényben tevékenykedett, és az ő szervezésében került sor ott egy kéthetes kontakttánc-workshopra Goda Gábor vezetésével, 1991-ben vagy 1992-ben. Albu Annamarival vettünk részt azon a workshopon, azzal a kikötéssel, hogy amikor hazajövünk, átadjuk a társulat többi tagjának is az ott tapasztaltakat. Aztán hazatérve Annamarival közösen tartottunk tréningeket a csapatban. Számomra nagyon meghatározó élmény volt a találkozás ezzel a technikával. Azt a testtudatosságot, amit akkor kezdtem el megtapasztalni, később át tudtam transzponálni a színházi alkotásba, vagyis fel tudtam használni a különböző munkáim során. Nagyon intenzív volt az a két hét, és úgy is fogalmaztam ezzel kapcsolatosan, hogy konkrétan a sebek által tanultam meg a testemre figyelni. Akkor találkoztam Dóra Attilával is, aki két szerbiai táncossal adott elő egy mozgásemlőadást, amelynek sokáig a hatása alatt voltam. A második héten Nagy József tartotta az utolsó kétnapi kurzust, de nagyon nehezen tudtunk lépést tartani vele. A kurzusai mindig élő zenés, improvizációs dzsemmeléssekkel¹² végződtek. A *Vérnász*¹³ volt az az előadás, amelyben ezt a mozgáskultúrát a leginkább felhasználtam a későbbiekben. A Szkénével nagyon jó viszonyt táplált a Figura akkoriban, és a minden évben megszervezésre kerülő IDMC-n¹⁴ felváltva vettünk részt egy-egy workshopon. Az IDMC többirányú mozgásképzést biztosított két héten keresztül, és én tajcsi- és Grotowski-kurzusokon vettem részt.

¹² A dzsemmelés a jam session kifejezés magyarított változata. Zenészek spontán, saját örömeikre művelt, improvizatív zenélését jelölő kifejezés, amely a tánc területén is használatos, és hasonló módon megvalósuló, improvizációra épülő szabad táncot jelent.

¹³ Bocsárdi László: *Vérnász*, 1999 (Sepsiszentgyörgy, Tamási Áron Színház).

¹⁴ Az IDMC (Nemzetközi Tánc- és Mozgásközpont) a Szkéné Színház 1985-ös kezdeményezése, amely 2005-ig biztosított nyári tanfolyamokat.



Balogh Géza

Fotó: ismeretlen fotós (1985). Forrás: Budapest Bábszínház archívuma

„Ha a nagy Szovjetunióban így csinálják, akkor mi is így fogjuk”

AZ ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ KÍSÉRLETI STÚDIÓJA



Balogh Gézával beszélget Tóth Réka Ágnes
2019. október 16., Budapest, Írók Boltja



Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, bábtörténész, műfordító, író, dramaturg, az Állami Bábszínház és jogutódja, a Budapest Bábszínház kötelékében működő bábszínészképző tanára és vezetője. 1954-ben vették fel a Színművészeti Főiskola színész szakára, majd az egyik rostavizsga után elbocsátották. 1957-ben az Állami Bábszínház tagja lett, ahol három évadon át színészként tevékenykedett. 1960–1963 között állami ösztöndíjjal a prágai Művészeti Akadémia bábművészeti tanszékének hallgatója volt, ahol bábrendező-dramaturgként kitüntetéssel végzett. Visszatért az Állami Bábszínházhoz, ahol rendezőként dolgozott. 1966–1975 között különböző drámai színházaknál rendezett, majd ismét visszatért a Bábszínházhoz, mint az országos részleg művészeti vezetője. Több újonnan alakuló bábszínháznál, valamint külföldön és a Magyar Televízióban is több alkalommal rendezett. 1964–1994 között a Színháztudományi Intézet (később Magyar Színházi Intézet, jelenleg Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet) tudományos munkatársaként a cseh, szlovák, lengyel, bolgár és a jugoszláviai színházak szakreferense, a nyelvterületeihez tartozó számos dráma fordítója. Több könyvet írt és szerkesztett a lengyel és a cseh színházról, valamint a bábjáték elméletéről. Rendszeresen publikál hazai és külföldi színházi folyóiratokban, több színházi lexikon, antológia szerkesztője, munkatársa.

Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiójáról szeretnék feltenni pár kérdést. Hogyan alakult ki, mi a története?

Némi túlzással azt mondanám, hogy kitaláció az, hogy Kísérleti Stúdió.¹ Mi az, hogy kísérlet? Ez önmagában egy talány. Minden kísérlet, amit csinálunk, és amit még nem csináltunk eddig. Szilágyi Dezső találta ki a Kísérleti Stúdiót, ahol politikailag kényes, rázós dolgokat is be lehetett mutatni. Azokra azt mondta, hogy kis előadásszámban mennek, és akkor lehet mindent csinálni: Beckettet, Ionescót. Később kiderült, hogy Ionescót mégsem lehet, bár *A kopasz énekesnőt* terveztük első kísérleti stúdiós bemutatónak. De hát szó nem lehetett róla.

De elkészítették azt az előadást vagy még a darabot sem tudták elfogadtatni? Azt hiszem, hogy elkezdték, megvoltak a tervei. Én akkor még nem voltam a színháznál, elég halvány emlékeim vannak erről. De ott voltam azon az ankéton,² ahol az előadásról vitáztak. Vámos László vezette. Bizó Gyula elvtárs is ott volt, a Színházi Főosztály³ vezetője. Amikor Hont Ferenc nyugdíjba ment, ő lett a Színházi Intézet igazgatója. Bizónak tudományos ambíciói voltak, de csak tanítói végzettsége, magyarán érettségije volt. Akkor az középiskolai szintnek számított. Négyéves polgáriból vagy négy év gimnázium után lehetett a Tanítóképzőre menni. Bizó érettségivel szerzett tanítói képesítést, tudományos fokozata nem volt. Akkor változtatták meg az intézet nevét. Hont idejében Színháztudományi Intézetnek hívták, Bizó alatt lett belőle Magyar Színházi Intézet.⁴ Lesilányította az egész intézetet egy adatszolgáltatóvá a minisztérium számára. Mindent meg lehetett akkor csinálni, ha megbízható elvtárs voltál. Nem volt akadály, hogy nincs felsőfokú végzettséged. Még jó, hogy neki legalább érettségije volt, mert volt olyan, akinek az se. Hontnak például nem volt, mert kidobták a szegedi gimnáziumból mint kommunistát, de mégis doktor lett, életműre kapott doktorátust. Viszont ő egy felkészült ember volt, nem lehetett összehasonlítani a Bizóval, aki olyanokat mondott ezen a vitán, hogy nem szükséges, hogy az Állami Bábszínház Európa legjobbjai között legyen, elég, ha a szocialista táborban a legjobbak egyike. Ott dolgoztam akkor félállásban az intézetben, és Bizó behívott, hogy kellene valami

¹ Az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója négy felnőtteknek szóló, egész estés előadás-sorozatot hozott létre 1966–1979 között. 1966. március 7-én mutatták be az első sorozatot *Bábuk és emberek* címen, amelyben Samuel Beckett *Jelenet szöveg nélkül I.*, Sławomir Mrożek *Strip-tease*, valamint Wolfgang Weyrauch *A japán halászok* című darabjai kerültek bábszínpadra.

² Az ankét valamely közérdekű kérdés megvitatására rendezett nyilvános értekezlet, vita.

³ 1957–1974 között egységes Művelődésügyi Minisztérium irányította a kulturális és oktatási ügyeket Magyarországon. Az intézmény Színházi Főosztályának feladata a mindennapi színházi élet állami szintű operatív szabályozása volt.

⁴ 1969-ben vette fel az intézmény a Magyar Színházi Intézet nevet.

tudományos munkát végeznem, mert az mégiscsak úgy illik. Mondtam, hogy Grotowskiról szívesen írnék, mert lengyel szakos voltam, és lengyel–cseh színházzal foglalkoztam. Erre azt mondta, hogy mi csak hivatásos színházakkal foglalkozunk. Ennyit Bizó elvtársról. Ő tiltotta le *A kopasz énekesnőt*. De már lehetett tudni előre, hogy ez lesz. Aczél keze is benne volt, a bizottság nem önmagától tette. A bizottság semmit sem csinált, csak a nevét adta, mert a nevét senki se adta volna. Olyan nem létezett, hogy betiltunk valamit. Népi demokráciában mindent szabad, szabadság van, csak éppen azt javasoljuk, hogy ezt vagy azt talán mégse kéne. Szóval ez lett volna a Kísérleti Stúdió első produkciója, de akkor én javában még nem a Bábszínháznál voltam.

Az első sorozatban volt a Mrožek-darab is, ugye?

Igen, de Mrožek is nagyon problémás volt. Nem lehetett tudni, hogy kint marad-e Franciaországban vagy hazamegy. Viszont Ionesco árnyékában kevesebbet foglalkoztak vele. *A kopasz énekesnő* helyett lett végül Weyrauchtól *A japán halászok*.

Beckett mennyire kavart port akkoriban?

Talán azért volt szerencsés időrendben ez a Ionesco-ügy, mert elnyomott minden mást. Ionescónak volt egy borzasztóan nagy bűne: mondott valamit Párizsban Magyarországról, amit Hubay Miklós elterjesztett itthon. De hogy ez mennyiben kacska, nem tudom. Ezek mind íratlan tények, nem lehet forrással megjelölve bizonyítani őket. Szóval Magyarország meg volt sértődve Ionescóra, valószínűleg joggal, mert mint román, feltehetően nem rajongott a magyarokért, pláne nem a hatvanas években. Akkor még nem volt ilyen rajongó szerelem köztünk, mint mostanában. De összességében én akkor is azt mondom, hogy az összes kísérleti stúdiós előadás csak trükk volt, hogy olyan dolgokat is előadhassunk, amiket máskülönben nem lehetett volna. Azt mondtuk, hogy kevés előadást játszunk, kvázi zárt körben, de azért jegyet lehet rájuk váltani. Persze nem álltak sorba a jegyekért, mégiscsak egy bábszínház kísérleti stúdiója volt. Én tulajdonképpen az összeset láttam, az utolsókban pedig már dolgoztam is.

Ki volt a közönsége ezeknek az előadásoknak?

Értelmiségiek, akik szeretik a csemegét. Mondjuk Beckettet. A Tháliában akkor már játszották a *Godot-ra várva*,⁵ de az más volt. Kazimirnak olyat is megengedtek, amit másnak nem. Kazimir volt az avantgárd, de úgy, ahogy

⁵ Kazimir Károly–Léner Péter: *Godot-ra várva*, 1965. A Thália Színház főrendezője 1961-től Kazimir Károly volt.

Móricka elképzei az avantgárdot. Már túl voltunk Beckett tilalmán, amikor Hegedüs Géza megírta a drámáról, hogy milyen borzasztó. Először jelent meg magyarul a *Godot* nyomtatásban a *Nagyvilágban*,⁶ és Hegedüs Géza lehúzta a sárga földig, hogy zagyvalék, érdektelen. Tehát, nem mi voltunk az elsők, akik Beckettet játszottunk. Az utolsó sorozatban volt az én Beckettem, az *A és B úr*.⁷ Az elsőt *Szomjúságnak* nevezték el.⁸ Valahogy meg kellett különböztetni őket. Mindkettőt franciául írta. A *Szomjúságot* hozzátettük a másikhoz, és a kettőt egymás után eljátszottuk a negyedik, az utolsó sorozatban. Az én dolgaimra emlékszem persze a legjobban: a *Két Pierrot-játékra*.⁹ Az egyik Webern zenéjére készült, a másik pedig egy Prokofjev-darabra, amiben az az induló volt. Egy opera.¹⁰ Azt használtuk fel. De hogy ne kelljen jogdíjat fizetni, másfél percig nincs, ugye, a zenei vezető azt találta ki, hogy háromszor játsszuk el a másfél perces indulót. Én mondtam, hogy abba bele fog örülni a közönség, de háromszor játszottuk el a jogdíj miatt, különben egy vagyont kellett volna fizetni. Minden el volt adva Nyugatra. Erőteljesen jogdíjas volt a Prokofjev, annak ellenére, hogy hithű szovjet állampolgár volt.

Úgy tudom, hogy az első sorozatnak volt egy zártkörű bemutatója.

Az egy elfogadás volt. Azt hiszem, én vagyok az egyetlen, aki ezt lejegyezte, de én is csak jóval később. Elég részletesen írok róla a könyvemben.¹¹ De az egy kényes dolog volt, nem készült róla más feljegyzés. Hát nehogy az utókor megjegyezzen ilyen baromságokat! Nem mindenre emlékszem természet-

⁶ A *Nagyvilág* a Magyar Írók Szövetsége kiadásában indult, havonta jelentkező világirodalmi folyóirat volt. Első száma 1956 októberében, az utolsó 2016 januárjában jelent meg. Beckett *Godot-ra várva* című színműve Kolozsvári Grandpierre Emil fordításában jelent meg 1965-ben, a folyóirat augusztusi számában.

⁷ Balogh Géza: *Jelenet szöveg nélkül II. (A és B úr)*, 1979. (Szerző: Samuel Beckett. Fordította: Galamb György. Zenéjét szerezte: Láng István. Bábok, díszletek: Koós Iván. Játékmester: Pataky Imre.)

⁸ Szőnyi Kató: *Jelenet szöveg nélkül I. (Szomjúság)*, 1966. (Szerző: Samuel Beckett. Fordította: Galamb György. Bábok, díszletek: Koós Iván. Játékmester: Pataky Imre. Játsszák: Erdős István, Gyurkó Henrik, Pataky Imre, Szakály Márta.)

⁹ A *Bábuk és bohócok* című sorozatot 1979-ben mutatta be az Állami Bábszínház, ebben kapott helyet a *Két Pierrot-játék*, azaz a *holdkóros* és a *kókler* című bábpantomimek. Az előbbi zenei alapja Anton Webern *Hat zenekari darab* című műve, az utóbbié pedig Szergej Prokofjev *A három narancs szerelmese* című operájának indulója volt. (A szöveget írta és rendezte: Balogh Géza. Tervezte: Ambrus Imre. Színészek: Blasek Gyöngyi, Kazinczy Ildikó, Bognár Péter, Magyar Attila.)

¹⁰ Szergej Prokofjev *A három narancs szerelmese* című operáját 1921-ben mutatták be Chicagóban. Az opera indulóját gyakran játsszák önálló operaslágerként.

¹¹ BALOGH Géza, *A bábjáték Magyarországon. A Mesebarlangtól a Budapesti Bábszínházig* (Budapest: Budapesti Bábszínház – Vincze Kiadó, 2010).

sen, de sokan voltunk. A régi kisház nézőterén volt, ami az egyetlen hely volt, ahol elfért 80–100 ember. Ez a valamikori régi Kabaré volt, a Nagy Endre Kabaréja meg a Heltaiéké, ami egy kimondott „zsebszínház” volt a tízes-húszas években.¹² Ott volt ez a megbeszélés, ez a vita, amit a Vámos vezetett, és amin a Bizó elvtárs volt a díszvendég a Színházművészeti Szövetség képviselőjében. Én így tudtam meg. Azt tudták előre, hogy ez egy balhész dolog lesz, és elég sokan ott voltak a szakmából, sokan hozzászóltak. Mindenki mellette. És akkor a Bizó elvtárs megmondta a tutit, hogy mi a hivatalos álláspont: Aczél engedélyeztette az előadásokat. Bizó a művészeti főosztály vezetője volt, még mielőtt az intézet megkapta volna őt végkielégítésként. Az ő végkielégítése is volt és az intézeté is. Én még Hont alatt kerültem oda. Voltak ott jó dolgok, jó emberek, kedveltem. Úri félidegenként jártam be, a Bábszínház mellett csináltam. Hazajöttem Prágából, és megkerestek, hogy a cseh mellett milyen nyelvet tudok, mert jó lenne két nyelvet felvenni. És így lett a lengyel meg a cseh, de később felvettem a bolgárt meg a szerbhorvátot is.

Voltak beszélgetések a bábszínházi előadások után a nézőkkel?

Nem, csak szakmai beszélgetések voltak, úgynevezett ankétok, de azok minden előadás után. Nemcsak a kísérleti stúdiós előadások után, hanem azok után is, amik megérdemelték, hogy vitatkozzanak róluk. Például a *Szentiván-éji*.¹³ Az egy nagy esemény volt, az első előadás az új idők soraiból. Mert azt mindig elhallgatjuk, hogy ugyan szídtuk a régi, úgynevezett kabaréműsorokat, de a könnyű műfajt a Szilágyi az elején tovább akarta vinni. A *Szőke ciklon*,¹⁴ a *Potyautazás*,¹⁵ az *Elhajolni tilos*¹⁶ szórakoztató előadások voltak. Meg-

¹² A Budapest Bábszínház jelenlegi előcsarnokában 1907. október 11-én nyílt meg a Modern Színház Cabaret Faludi Sándor vezetésével, Molnár Ferenc és Heltai Jenő igazgatásával, akik egy évig működtek a színházban, majd az újságíróként és a kabaré műfajában is komoly tapasztalattal bíró Nagy Endre 1908. augusztus 29-től átvette a bérletet, és Modern Színpad – Nagy Endre Kabaréja névre keresztelte át. Ebben a színházban az igényes irodalmi kabaré sajátos pesti színezetet kapott. Az előadott kuplékban, jelenetekben merészen, de a humanizmus jegyében reflektáltak az aktuális politikai és társadalmi eseményekre.

¹³ Szőnyi Kató: *Szentivánéji álom*, Állami Bábszínház, 1964. (Bemutató dátuma: 1964. április 18. William Shakespeare drámáját bábszínpadra alkalmazta: Szilágyi Dezső. Zeneszerző: Ránki György. Bábok: Bródy Vera. Díszlet: Koós Iván.)

¹⁴ Szőnyi Kató: *Szőke ciklon*, Állami Bábszínház, 1958. (Bemutató dátuma: 1958. november 14. Rejtő Jenő regényét bábszínpadra adaptálta: Tardos Péter. Zeneszerző: Darás István. Bábterv: Bródy Vera. Díszlet: Lévai Sándor.)

¹⁵ Szőnyi Kató: *Potyautazás*, Állami Bábszínház, 1959. (Bemutató dátuma: 1959. május 17. Szerző: Gábor Béla, Bágya András. Báb- és díszlettervező: Bródy Vera.)

¹⁶ Simándi József: *Elhajolni tilos*, Állami Bábszínház, 1958. (Szerző: Darvas Szilárd, Simándi József, Szenes Iván. Zeneszerző: Darás István. Díszlet: Végh Dezső. Bábtervező: Szűr-Szabó József.)

próbálta megtartani a felnőtt közönséget és újakat akart becsalogatni, de nem sikerült. Akkor jöttek a Bartók-előadások,¹⁷ az volt a színház csúcsa.

Ezeket nem is játszották gyerekeknek?

Dehogy, ezekre csak felnőttek jöttek. Esti előadások voltak, mint a kísérleti stúdiósok. Felnőtt előadások azért mindig voltak. Már az ötvenes években kiderült, hogy nem csak az óvodásoknak való a bábszínház. Az elvtársak azt gondolták, hogy az úttörő színház az alsó tagozaté, a felső tagozaté az ifjúsági színház, az óvodásoké meg a bábszínház. Erre egyszer csak eljött ide az Obrascov, és felnőtteknek játszott, és utána már nekünk is lehetett felnőtteknek játszani. Ha a nagy Szovjetunióban így csinálják, akkor mi is így fogjuk. Onnantól kezdve lettek pálcás bábjaink,¹⁸ mert kiderült, hogy ők nem kesztyűs bábbal játszanak, hanem vajanggal.¹⁹ És hogy néz ki egy vajang báb? Azt nem tudjuk. Akkor megkeresték a Tiszay Andort, aki mindenfélével foglalkozott, titkár volt, rádiórendező, afféle színházi ezermester, és neki volt egy távolkeleti gyűjteménye és voltak vajangjai is. Megmutatta, hogy milyenek, de hát azokkal európai ember nem tudott játszani. Az Obrascov-felé átalakított bábokban már merev acélodrót volt meg gapit,²⁰ de az ázsiai bábok sokkal bonyolultabbak voltak. Volt egy fogantyújuk, ezért mondta Obrascov rájuk, hogy pálcás bábok. Elkezdtek idétlenkedni velük. Nem láttak még ilyet más hol. Az első ember, aki Obrascov-előadást látott, Szegő Iván volt, akit azért küldtek ki, hogy később itthon gazdasági igazgató legyen. De neki ambíciói voltak, fél évet töltött ott, nézte az előadásokat, minden felnőtt műsort meg nézett, azután hazahozta a darabokat, lefordította őket, így kezdtük el Obrascovot utánozni. Vagyis kezdték, mert akkor én még nem dolgoztam abban a színházban.

És abban az utolsó sorozatban, amelyben dolgozott, hogyan zajlott a munka? Voltak stúdiósok, akiket felosztottak kisebb csoportokra?

Nem volt olyan, hogy stúdiós, tanfolyamnak hívták. Bábszínészképző Tanfolyam volt a hivatalos neve, de ez snassz volt, ezért elkezdtek stúdiósoknak hívni a résztvevőket. De ez két különböző dolog, nem szabad összekeverni őket, semmi közük nem volt egymáshoz. A színészek létrehozhattak produk-

¹⁷ Szőnyi Kató: *A fából faragott királyfi*, Állami Bábszínház, 1965; Szőnyi Kató: *A csodálatos mandarin*, 1969.

¹⁸ Vezetőpálcával mozgatott báb. A pálcákat a báb fejéhez, hátához és a kezeihez rögzítik. Előképe az indonéz vajang.

¹⁹ A vajang (wayang) az ősi jávai báb- és árnyjátéktípusok összefoglaló neve.

²⁰ Fejmozgató szerkezet.

ciókat, aztán a színház vagy elfogadta őket, vagy nem. Tehát előállt X. Y. egy ötlettel, és azt mondták: csináld meg! Akkor félkész bábokkal meg jelzésekkel elkezdtek, és később, ha a színház vezetősége úgy döntött, hogy van benne valami, akkor folytathatták, de innentől kezdve már beleszóltak. Tehát elkezdett hivatalossá válni. Sorra lehetne venni az összeset: Bánky Robi rengeteget csinált, szinte mindegyik nagyon ambiciózus volt, tényleg jó dolgokat csinált. Szinte mindegyik megvalósult, amivel ő kiállt. Aztán például az utolsó sorozatban, *Az orral*²¹ párhuzamosan Ország Lilivel megcsináltuk Peter Handke *Kaspar* című rádiómonológiát, azt hiszem, ez a műfaji megnevezése, ami egy zseniális alapötletre épül. Eszmei mondanivalója az, hogy olyan szeretnék lenni, amilyen volt már valaki más. Nem gyönyörű? A kópia. Tehát, nekem nincs önálló ötletem, isten ments, hogy magamtól belekezdjek valamibe, de olyan akarok lenni, mint ő. Ez a kommunista ideológia: megtalálni az eszményképet és lehetőleg ugyanolyanná válni vagy megközelíteni azt. Ez lett volna a másik darab, párban képzeltük el őket Lilivel. Tehát egy ilyen pandant- vagy párhuzamként. Azt mondtuk, hogy a Kovaljov olyan szeretne lenni, amilyen volt, amíg még volt orra, Kaspar meg olyan szeretne lenni, amilyen volt már valaki más. Lili rengeteget dolgozott rajta, de már nem érte meg, hogy törölték a bemutatóját. Ez volt az utolsó munkája. A mai napig sem tudom igazán, hogy Szilágyi, aki igazság szerint nem nagyon lelkesedett a *Kaspar*ért, vajon nem harcolt-e érte eléggé, vagy pedig azt mondta valaki, hogy ezt nem szabad. Annyi biztos, hogy ott maradtunk félkészben, mert *Az orral* semmi probléma nem volt a világon, de a *Kaspar* nem valósult meg. Megtervezte Lili, a díszletterve talán kallódik még valahol. A bábterv otthon van nálam, azt kimentettem.

Ezt végül nem játszották közönség előtt?

Volt egy házi főpróba, lejátszottuk az előadást. A bábu is elkészült félig. Egy báb volt, négy színész manipulálta, irányította a szó minden értelmében. Csak Kaspar beszélt. Fiatal színészek voltak benne, már nem tudom megmondani, hogy kik. Főleg fiatalok játszottak az ilyen előadásokban. Az idősebbek örültek, ha nem kellett rész venniük ezekben ingyen, mert amíg áldását nem adta rájuk a színház, addig se strigula, se semmi. Nem tudom, milyen rendszerben díjazták a színészeket, de a fizetésünk alapján dolgoztunk mindannyian, annak alapján, amennyi munkát adtak nekünk.

²¹ Balogh Géza: *Az orr*; Állami Bábszínház, 1979. (Gogol novellája alapján írta: Balogh Géza. Zeneszerző: Decsényi János. Hangmérnök: Horváth István. Tervező: Ország Lili. Közreműködtek: Darvas Iván. Színészek: Kazinczy Ildikó, Blasek Gyöngyi, Meixler Ildikó, Bánky Róbert, Bognár Péter, Dörögdy Miklós, Magyar Attila, Vanyó János.)

Tehát ez kívül esett a hagyományos díjazáson?

Nem, ugyanúgy az előadás számított. De ez annyira régen volt, hogy már nem tudom. Például a háború előtt egy rendező annyit rendezett a havi fizetéséért, amennyit a színház ráosztott. Harminc-negyven darabot állítottak színpadra egy évadban vidéken. És nem akárhik. Németh Antalnak Szegeden volt olyan évadja, amelyikben huszonzét produkciója volt. Örület. Amikor én rendező lettem, és elmentem a színházhoz, akkor három volt a kötelező egy évadban havi bérért, a negyedik az úgynevezett tuli²² volt. Később ezt a hármat lecsökkentették kettőre. Azért az már tisztességes volt. Rájöttek, hogy egy előadást megrendezni nem csak abból áll, hogy az olvasópróbánál elkezdek dolgozni, előtte azért már néhány hónappal illik elkezdeni, vagy nem csinálom.

Voltak még olyan darabok, amiket nem engedtek bemutatni?

Voltak. Nem emlékszem már, mik voltak azok, amik elkoptak, eltűntek idő előtt, de voltak. Azért a színészek egy idő után elkezdtek leszokni arról, hogy ők is pályázzanak ilyen műsorokkal, mert azt mondták, hogy úgyis lenyúlja a vezetés. Mindkét Beckett úgy jött létre, hogy a színészek összeálltak, és elkezdték csinálni. A legelső Beckett is így készült, amit Szőnyi Kató rendezett, de a másodiknál is megcsinálták a színészek félig, teljesen más figurák voltak A és B úr. És akkor Szilágyi Dezső azt mondta, hogy vegyem át, mert ez egy jó dolog, de azért rendező kell hozzá, nem megy, hogy ők maguk ügyködnek. Tehát én is kvázi belecsöppentem ebbe, nem az volt, hogy én hoztam egy darabot. Az orrt azt én hoztam, de az más dolog. Meg a *Kaspart*. Nem, a *Kaspart* is egy színész hozta, aki végül kimaradt belőle.

Mennyiben tért el ez a munka a többi próbafolyamattól, mennyiben volt más?

Semennyire, ha az ember dolgozik, próbál, akkor ugyanúgy próbálja a *Hőfihérke* és a *hét törpét*,²³ mint *A fából faragott királyfit*²⁴ vagy *Az orrt*.

Úgy értem, hogy mennyire volt közös alkotás?

Amikortól a rendező átvette a munkát, már ugyanaz a színész-rendező kapcsolat állt fel, ami egyébként megszokott volt. Most lehetne szépíteni, hogy a színészekkel jobban meg lehetett beszélni a dolgokat, de ebbe nem mennék bele.

²² A túlóra becézett változata. Színházban akkor jár, ha a meghatározott, kötelező előadásszámot vagy bemutatót túllépte az adott színész vagy rendező.

²³ Szőnyi Kató: *Hőfihérke és a hét törpe*, Állami Bábszínház, 1958. (Szerző: Grimm testvérek, Károlyi Amy. Bábtervező: Bródy Vera. Díszlettervező: Csinády István.)

²⁴ Szőnyi Kató: *A fából faragott királyfi*, Állami Bábszínház, 1965. (Szerző: Bartók Béla, Szilágyi Dezső. Tervező: Bródy Vera. Szereplők: B. Kiss István, Szakály Márta, Havas Gertrud, Elek Pál, Gyurkó Henrik, Háray Ferenc, Óhidy Lehel, Urbán Gyula.)

Én akkor is megbeszéltem a színészekkel, ha én hoztam a darabot. Nincs olyan, hogy csend legyen és ez így lesz, mert én hoztam a darabot. Bár ilyen is volt.

Csak a Szomjúság jutott ki külföldre?

Nem, az *A és B úr* is volt, sőt, mások is, de ezt most pontosan nem tudom megmondani. A könyvem végében megtalálja, ott minden fel van sorolva. Franciaországban elég sokat jártunk, például az Humanitéban, nagy népi banzáj volt. Ott sokszor játszottunk. Nagyon sokat jártunk külföldön.

Miért szakadt meg végül ez a sorozat?

Jó kérdés. Lehet, hogy egy kicsit idealista vagyok, de ugye 1978-ban volt az utolsó, jól mondom? Akkor már erősen hanyatlott a szocializmus. Nem volt rá szükség. Azt már mondtam, hogy ez egy trükk volt. Zárt körben adtuk elő, amit egyébként nem illett volna bemutatni, és csak megbízható elvtársakat hívtunk meg. Ezzel bizonyos embereket át lehetett vágni, de *A kopasz énekesnő*nél például már nem hitték el, hogy kizárólag párttagoknak fogjuk játszani, és jelezzük, hogy Ionesco rossz elvtárs. Nem igazán tudom, miért maradt abba. Belefáradtunk, főleg Szilágyi. Ez a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején volt, az már erősen az egész színháznak egyfajta hanyatláskorszaka volt. De mi azt mondjuk magunkról, hogy vittük tovább. Egy rövid ideig igen. Mi azért másik nemzedék voltunk, mi voltunk a fiatalok. Akármilyen hihetetlen, amikor először kerültem a színházhoz színészként, én voltam a legfiatalabb. Utána mentem a főiskolára színész szakra. Onnan kidobtak, és utána mentem Prágába, majd a Bábszínházba. Érdekli, hogy kerültem a Bábszínházhoz? Darvas Szilárddal egy társaságba keveredtem, és csónakázni mentünk a Dunára. Szilárddal nem fértünk be egy csónakba sem, ő fázott, éhes volt, mindenféle baja volt, és ott maradt. Én meg ott maradtam vele. Hallotta, hogy kirúgtak a főiskoláról, és azt mondta, hogy gyere a Bábszínházhoz, ott maradsz egy-két évig, aztán tovább állsz. Ennyi volt. És egyszer csak, már nem is tudom, hogy hogyan értesítettek, hogy meghallgatásra várnak ekkor és ekkor. Én sohasem voltam amatőr bábjátékos, de jártam a Bábszínházba. Azt nem tudom megmondani, miért, de valamiért érdekelt. Láttam a felnőtt műsorokat: *Sztárparádé*,²⁵ *Aki hallja...*,²⁶ mindent. Elmentünk megnézni őket a családdal.

²⁵ Szegő Iván: *Sztárparádé*, Állami Bábszínház, 1951. (Szerző: Kovács Dénes, Vajda Albert, Darvas Szilárd, Szegő Iván, Karinthy Frigyes, François Villon és mások. Operák, operettek és slágerek felhasználásával zenéjét szerezte: Bágya András. Dísztlet- és bábtervező: Gábor Éva. Szobrász: Jakovits József. Jelmez: Csizmadia Erzsébet, Kostyák Margit. Színészek: Bánd Anna, Bárdos Anni, Havas Gertrúd, Szőnyi Kató, Balajthy Andor, Elekes Pál, Háray Ferenc, Simándi József. Konferál: Darvas Szilárd.)

²⁶ Hegedüs Tibor, Horváth Tivadar, Gál Péter, Simándi József: *Aki hallja, adja át!*, 1957.

És az amatőr bábcsoportokkal nem volt semmilyen kapcsolata?

Semmi az égvilágon. Mai napig érzem ennek a hiányát. Tényleg érzem. Én abba a gárdába csöppentem bele színészként, akik az első nemzedék voltak. Akik azt se tudták, hogy mi az a báb. Akkor volt a kezükben először. Nem tudtak bábosként gondolkodni. Németh Antal tartott akkor egy előadást amatőr bábosoknak. Néhányan ott voltak a Bábszínházból is, és nagyon érdekes dolgokat mondtak. Az első nemzedék: Könyves Tóth Erzszi a Nemzeti Színház tagja volt, Lázár Gida szintén. Ezek az emberek, a becsületükre legyen mondva, soha nem dobtak előadást, de várták a csodát, hogy majd valahogy megint megváltozik a világ, és megint Irmát fogják játszani. Három évig színészkedtem ott.

Valójában menedék volt a Bábszínház, ahogy ezt sokan megemlégették már. Igen, de volt, hogy Lázár Gida azt mondta előadás után: „Engem zavar a báb.” Az én koromban ez már szállóige volt: „Nem zavar a báb? Tedd le nyugodtan!” Tényleg zavarta. Álltak a paraván mögött, és ő a partnerének vallott szerelmet. Fent voltak a bábok, de mindketten fütyültek rájuk. Süllyedtek lefelé, mert elfáradt a kezük. Most elparodizálom, nem voltak ők ennyire rosszak. Színészek voltak. Én ezeket az embereket nagyon tiszteltem, és volt, akit igazán szerettem is.

Ez volt az egyik ok, amiért elindult a bábszínészképző tanfolyam a hatvanas években?

Persze, de az sokkal később volt. A tanfolyam úgy indult el, hogy Lévai Sándorral kitaláltuk, hogy csinálnánk valamilyen önképzést. Elmentünk kettesben Ascher Oszkárhoz, aki akkor a Déryné Színház²⁷ igazgatója volt, és megkérdeztük, hogy vállalna-e beszédoktatást. Ascher azt mondta, hogy nagyon szívesen, mert épp meg volt sértődve, hogy nem taníthat sehol, pedig szeretett volna. Azt javasolta, hogy színészmesterség-tanárnak Szakáts Miklóst hívjuk meg, aki éppen szilenciumos volt az ötvenhatos múltja miatt. Így csináltunk egy stúdiót, ahol Ascher tanított beszédet, Szakáts Miklós énekmesterséget, és szereztünk még egy énektanárt, Sík Olgát. Nemcsak olyan képzetlen fiatalok jártak oda, mint Marék Vera meg Urbán Gyuszi, hanem olyan színészek is, akik akkor már a pályán voltak.

(Szerző: Darvas Szilárd, Gádor Béla, Vajda Albert, Kovács Dénes. Rendező: Hegedűs Tibor, Horváth Tivadar, Gál Péter, Simándi József. Tervező: Szűr-Szabó József.)

²⁷ Az Állami Déryné Színház az 1951-ben alakult Állami Faluszínházból nőtte ki magát, és változtatta meg a nevét 1955-ben. Célja az volt, hogy olyan vidéki kisvárosokba és falvakba is eljuttasson színházi előadásokat, ahova addig a vidéki színházak tájelőadásai nem érthettek el, mert nem tudták megteremteni a játék feltételeit.

Volt egyfajta átjárhatóság akkor?

Ezt egy évig teljesen önkéntes alapon csináltuk. Aztán szétmentünk, mert Lévai felmondott, én meg elmentem Prágába.

Ez mikor történt?

1959–1960-ban volt. Pontosan tudom, mert én 1957-ben lettem a Bábszínház tagja, Szilágyi 1958-ban jött, és mi a második évadában mentünk be hozzá, hogy szeretnénk egy ilyet. Ő nagyon örült neki, és még valami minimális pénzt is biztosított tanári fizetésre. Filléreket, de mindenki boldogan csinálta. Tehát ez volt az őse a dolognak. Utána mi eltűntünk a balfenéken, én Prágába, Lévai meg állás nélkül maradt. De Szilágyi rájött, hogy ezt tovább kellene csinálni, és 1960-ban elindította az első hivatalos, kétéves képzést, ahova Pataky Imre meg Gyurkó Henrik is járt, akik amatőr bábosok voltak. De Kiss Pista szintén járt a stúdiónkba, pedig akkor ő már valaki volt, rendezések voltak a háta mögött.

Az első osztályból is kerültek már külsős tagok a színházhoz?

Nem, de a másodikban már az volt a hivatalos gyakorlat, hogy először felvették a jelentkezőket a stúdióba, vagyis a tanfolyamra, és utána, azaz már közben színésznek. Muszáj volt, mert időközben elindult az örület, az 1400-as évadterv,²⁸ kellett a színészek. Úgy tudom, Patakyék már a második évben a színház tagjai lettek, de közben jártak a stúdióba is. Az ő vizsgaelőadásuk volt a *Bűvös tűzszerszám*.²⁹ Utána egyből beindult a nagyüzem. Erdős Pisti is így került hozzánk. Ő előtte Pécsen volt a Bóbita³⁰ elődjénél, Zágon Gyula bábcsoportjánál, de meglátta az újságban a hirdetést, és jött. Hogy aztán valakit lasszóval fogtak-e, vagy hogy a Gyurkó Henit hogy vették fel, azt már nem tudom.

Ez egy kétéves képzés volt.

Igen, jóval később kitaláltuk, hogy legyen egy továbbképzés is, de az már nem volt igazán hivatalos. Azon belül csak produkciókat hoztunk létre, nem voltak elméleti tárgyak. Tulajdonképpen annak az égisze alatt csináltuk az első Beckettet is, vagy nem? Látja, erre már nem emlékszem.

²⁸ Egy évadon belül 1400 játékkalkalom.

²⁹ Szőnyi Kató: *A bűvös tűzszerszám*, 1961. (Szerző: Hans Christian Andersen, Szilágyi Dezső. Bábtervező: Bródy Vera. Díszlettervező: Sinóros Szabó György.)

³⁰ A Bóbita Bábszínház 1961-ben jött létre Pécsen Kós Lajos vezetésével. A csoport 1981-ben a Pécsi Színházhoz került, ahol tagozati minőségben, hivatásos formában folytatták munkájukat. 2004-től önálló bábszínházként működnek.

Valójában azért kérdezgetem a Kísérleti Stúdióról, mert az Orfeo³¹ politikai bábelőadásait kutatom, és megpróbálom összehasonlítani a kettőt, vagy legalábbis hasonlóságokat keresni közöttük.

Ez egy nagyon érdekes párhuzam. És az is érdekes, hogy mi a különbség a kettő között. Mert az szintisza amatőrség volt, az amatőrség összes erényével. Az amatőrt lenézzük, mert nem ért hozzá, dilettánsnak nevezzük, pedig a dilettáns azt jelenti latinul, hogy szórakoztatni valakit. Valamikor még nem azt jelentette, hogy kontár. De bennem is volt ilyen érzés, meg kell, hogy mondjam. Még egy nagyon fontos adalék a Bábszínházhoz: én végigéltem az utolsó évet.³² Akkor volt a teljes csőd, mikor odakerültem. Molnár József igazgatott akkor, aki egy munkáskáder volt. Díszítő volt a Nemzeti Színházban, aztán kiemelt káder lett a háború után, minisztériumi tisztviselő, beiratkozott az egyetemre, aztán szegény öngyilkos lett a végén. Abszolút a rendszer áldozata. Borzalmas. De már fél évvel a szerződtetésem után lehetett tudni, hogy Molnár bukni fog. Szoktam is mondani, hogy az volt az utolsó csepp a pohárban, hogy engem szerződtetett. *(nevet)* Szóval nem tudtuk, hogy mi lesz, a régiek teljes pánikban voltak. Tudták, hogy jönnek a görökiek: Lévai, Bródy meg egy csomó színész. Jöttek, mentek, egy ingajarat volt: visszaszerződtek Budapestre, kísértődtek, elmentek Győrbe, utána visszaszerződtek.³³ Még az első nemzedék is, akik fénykorukban voltak: Bató Laci, Balogh Klári, Balajthy Andor, Leviczky Andor. A régi sogenannte³⁴ színészek. Voltak kiváló színészek, meg voltak nagyon közepesek is. Erős társulat volt. És akkor jött, hogy úristen, ki ez a Szilágyi? A Népművelési Intézetből jött, hát az maga a műkedvelés. Ha onnan jön, akkor nekünk annyi, és jönnek a műkedvelők. Ez volt a jelszó: a műkedvelő mint az abszolút dilettáns, a nem színész. Mert én színész vagyok, én hozom a figurát parancsszóra, az összes patront, satöbbi.

³¹ Az Orfeo csoporton belül működő Orfeo Bábegyűttes 1969 és 1975 között amatőr bábcsoportként mutatott be hat felnőtteknek szóló bábelőadást, majd 1975 után a Népszínház utazó tagozataként gyerekeknek szóló előadásokat játszottak. Lásd TÓTH Réka Ágnes, *Cselekvesi alternatívák. Politikai bábszínház a hatvanas évek végétől a hetvenes évekig Magyarországon*, doktori értekezés, 2021 (hozzáférés: 2022. május 20., https://szfe.hu/wp-content/uploads/2021/09/toth-reka-Agnes-Cselekvesi-alternativak-_honlapra.pdf).

³² 1954–1958 között Molnár József volt a budapesti Állami Bábszínház igazgatója. A magyar bábtörténeti könyvek mind „a hanyatlás éveiként” vagy „négy sötét esztendőként” hivatkoznak erre az időszakra. Az 1959-es év a társulati tagok tömeges felmondását hozta magával, ám ennek köszönhetően alakult meg az első vidéki állami bábszínház.

³³ Lásd SZÁNTÓ Viktória, *A magyarországi bábszínházi kánon. Intézményi működés az ötvenes években*, doktori értekezés, 2020, 82–86. (hozzáférés: 2022. május 20., http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2020/09/DI_Szanto_Viktoria_doktori.pdf).

³⁴ úgynevezett (német)

És akkor megjött Szilágyi, és jött az egész győri különítmény vissza. Lévai volt az első lázadó, aki rávágta a színház ajtaját, mert a felesége, Szakály Márta volt az egyetlen győri, akit nem vettek át. Az illetékes elvtárs, Szabó Sándor azt mondta, hogy Szakály Márta 56-ban nem a helyes oldalra állt.

De Szakály Márta később visszakerült, nem?

Négy évvel később. Ő korábban volt a Bábszínháznál, még Bod Laci szerződtette. Lévait is, csak végül nem került rá sor, hogy a Bod-érában dolgozzon, mert Bodot menesztették Szegő Ivánnal együtt.

Szakály Márta játszott utána a Kísérleti Színpad első sorozatában.

Én akkor Prágában voltam. De Győrben Márta játszott a színházban is, Helénát a *Szentivánéj*ből, és játszott a bábosokkal is. De két évvel később teljesen összeolvadt a két társulat Szilágyi alatt.

Az érdekel még, hogy egyáltalán, hogyan engedhették meg a Szilágyinak, hogy ilyen darabokat játsszanak a Kísérleti Színpadon?

Úgy, hogy az járta, hogy a bábszínházra nem figyelnek oda. Nem véletlen, hogy a Népművelési Intézet foglalkoztatott az ötvenes években minden író, akik teljes szilenciumon voltak, Mészölyt, Szentkuthyt, Tamási Áront, Jékely Zoltánt, akiknek megjelentek bábjátékaik is. Hát innen lett az egész írói kör, amit Szilágyi működtetett. Nem beszélve arról, hogy Szilágyi legjobb barátja volt Mészöly, együtt kezdtek Szekszárdon ifjúságuk hajnalán.

Tehát sokkal kisebb nyilvánosságot kapott a bábszínház.

Legalábbis a köztudatban, vagyis a fennhatóságnál, a felügyeleti szervek tudatában így volt. Mindenfajta publikációtól tiltva voltak, de a színház egy menedék volt. Ott volt Passuth László felesége a műhelyben, Passuth Lola. Passuth fordításokból élt, mert azt elnézték neki, hátha abba nem csempész bele olyasmit, amit nem szabad, de saját műveit nem jelentethette meg. Ország Lilivel ugyanez volt a helyzet. A festőműhelyben festegethették. Márkus Annával ugyanez.

Aki egy ideig Pilinszky felesége volt. Írtak együtt egy mesét,³⁵ vagyis Pilinszky írta és Márkus Anna illusztrálta.

Őt én nem ismertem személyesen, már nem volt Magyarországon, amikor én odakerültem. De a Jaki igen, Jakovits József, aki szintén egy abszolút üldözött avantgárdista volt. Ugyanolyan „rossz ember”, mint Ország Lili meg Már-

³⁵ Pilinszky János: *Aranymadár*, 1957.

kus Anna. És ezt mind Bod Laci tette lehetővé, aki csak úgy nézett ki, mintha káder lenne, de közben elnéztek neki mindent, mert azt hitték, hogy tényleg káder. Ahol úgy kellett tudni, hogy káder, ott úgy tudták, akik meg tudták, hogy nem káder, azok meg...

Végül is, az Orfeónak is elnézték egy ideig, hogy politikai előadásokat játszanak bábokkal.

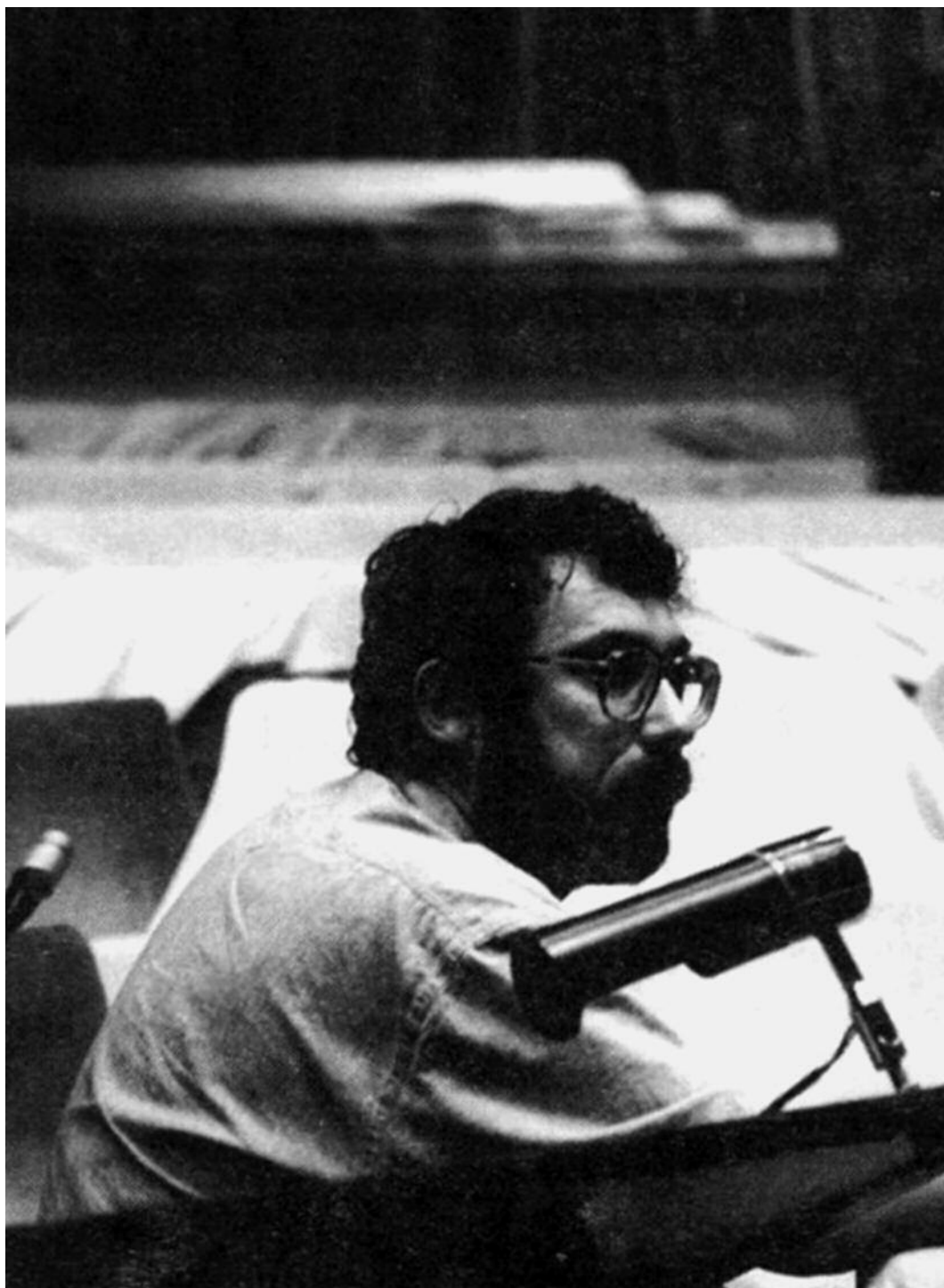
Az amatőröknek több mindent elnéztek, az Egyetemi Színpadon³⁶ is lehetett lubickolni.

Egy ideig.

Azért arra rájöttek, hogy a csapatokat egy kicsit ki kell nyitni, hogy ne nagy sugárban, de azért csöpögjön. És akkor már inkább ott. Hát ki jár az Egyetemi Színpadra? Mi az az Orfeo? Az átlagember úgysem tudja. Ma kimondja valakinek, hogy Orfeo, és azt mondja, hogy tudom, az a Monteverdi.³⁷ Ez jut eszébe, más nem.

³⁶ Az Egyetemi Színpad 1957–1991 között működött a mai Piarista közben. Számos más kezdeményezés mellett itt alakult meg 1961-ben az Universitas Együttes.

³⁷ Claudio Monteverdi *L'Orfeo* (1607) című operájára utal.



Korcsmáros György

Fotó: ismeretlen fotós (1996). Forrás: *Műhely* 19, 1-2. sz. (1996)

„Nemcsak egy amatőr színtársulat volt, hanem iskola, műhely”

MEZEI ÉVA ÉS A PINCESZÍNHÁZ



Korcsmáros Györggyel beszélget Patonay Anita
2017. november 6., Budapest¹



Korcsmáros György (1952–2022) Jászai Mari-díjas magyar színész, rendező, érdemes művész. Középiskolás diákként kezdte pályáját a Pinceszínházban Keleti Istvánnál és Mezei Évánál. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályában színész- (1978), majd Zsámbéki Gábor osztályában rendezői diplomát szerzett (1982). A Vígszínház (1978–1979) és a Madách Színház (1982–1985) tagja, az Arany János Színház (1985–1989) és a Rock Színház (1989–1990) főrendezője, a Szegedi Nemzeti Színház prózai tagozatának művészeti vezetője (1990–1992), a Győri Nemzeti Színház igazgatója (1992–2007), a Vidéki Színházigazgatók Egyesületének elnöke (1999–2007). Számos prózai darab és musical rendezője, szerzője.

Mikor voltál a Pinceszínház² tagja?

1969-től 1973-ig tartott az első ott töltött időszakom, aztán főiskolás lettem, de utána még vissza-visszajártam. Tehát még voltak olyan időszakok, amikor ott játszottam, sőt rendeztem is.

¹ Az interjú az NKA által támogatott, a PIM-OSZMI koordinálta *Színházi emlékezet* projekt keretében valósult meg.

² A Fővárosi Tanács Népművelési Osztálya, a KISZ Budapesti Bizottsága és a Szakszervezetek Budapesti Tanácsa, a Művelődésügyi Minisztérium 1963-ban hozta létre a Budapesti Ifjúsági Színpadot a XI. kerületi Fővárosi Művelődési Házban. Ebben az időszakban a fővárosban 310 színjátszó csoport és irodalmi színpad működött, és 1963 márciusában jött létre a 311., a Budapesti Ifjúsági Színpad. 1966-ban költözött át a Török Pál utcai Kosztolányi Művelődési Otthon Pinceszínházába, ahol a mai napig működik.

Ebben az első időszakban játszóként voltál ott?

Igen, és néha rendezőként is. Rám-rám bízott néhány dolgot Éva.³ Ő rendezte a *Késői kísérletet*.⁴ Balogh Géza, aki a Bábszínházban volt, írt arról egy darabot, hogy hogyan kell *Rómeó és Júliát* játszani. Ez egy nagyszerű, állati jó előadás volt, nagyon sokszor játszottuk. Azért *Késői kísérlet* a címe a darabnak, mert arról szól, hogy egy csapat színész ott marad a színházban, már rendező nélkül, és játszanak a *Rómeó és Júliát*, de elkezdenek vitatkozni, hogy milyen stílusban kéne játszani. Tulajdonképpen egy színháztörténeti előadás lett így, mert játszottuk klasszikus stílusban, játszottuk *West Side Story* stílusban, játszottuk megelőzve Baz Luhrmannt és mindenki mást, aki modernizálta a *Rómeót*, játszottuk diákszerűen, játszottuk expresszionista módon, és a többi. Az első szereposztásban például, csak úgy melleleg mondom, Szakácsi Sanyi gyönyörű szépfiúként volt a *Rómeó*, és Szerencsi Éva gyönyörű Júliaként volt jelen. És Mercutiót Sörös Sándor játszotta, és az ő barátnője, Iván Edit volt a szőke Júlia. Én voltam Lőrinc barát meg Verona hercege, tizenhét évesen. A legjobb jelenetben, amikor mint Lőrinc barát bejöttem, csuklyában-kapucniban – „nézd lányom, itt e csepp üveg” –, megszólalt a nézőtérben egy hang: „Szürkebarát?” Jó, na mindegy. Nagyszerűen csinálta Éva, remek volt az egész, az összes stílus.

Ezt Mezei Éva rendezte.

Ő rendezte, igen. Tehát ez volt az első. Azért kerültem oda, mert volt egy padtársam a gimnáziumban, aki Éva lányával járt, és így voltam Éváéknál, és akkor én egyszer mondtam ott, hogy mennyire szeretnék amatőr színészkedni. Akkor nagyon nagy divat volt ez. Kipróbáltam a Metró Klubszínpadot,⁵ ahol Mészáros Tamás volt; kipróbáltam a Belvárosi Színpadot,⁶ ahol Zsolnai Gábor volt; a Csilibé⁷ nem mentem ki, ott Dévényi Róbert volt. Mindenütt

³ Mezei Éva.

⁴ A Keleti István és Mezei Éva vezette Pinceszínház alapelveinek számított, hogy klasszikusokat tűzött műsorára. Ez a koncepció része volt annak a színházi ismeretterjesztő sorozatnak, ami a *Függöny fel!* címet viselte. Minden előadás alkalmat adott arra is, hogy szó essék olyan fontos dolgokról, mint a dráma és a színielőadások közötti különbség, a koncepció, a stílus, az értelmezés kérdései. A *Függöny fel!* szériában a második előadás az 1969/1970-es évadban a *Késői kísérlet* volt, mely Shakespeare *Rómeó és Júlia* című drámáját elemezte a színpadon.

⁵ A Metró Színpad 1970–1987 között működött. Mészáros Tamás volt a rendezője és művészeti vezetője. Camus, Eliot, Mrożek darabjait állította a csoport színpadra.

⁶ A Belvárosi Irodalmi Színpad 1964-ben alakult meg, Zsolnai Gábor vezette; többek között Borbás Gabi, Zsolnai Júlia, Trokán Péter, Farády István voltak tagjai.

⁷ A Csili Művelődési Ház ma is működik Csili Művelődési Központ néven, Pesterzsébeten. 1954-ben a Csili a Vasas Szakszervezet kultúrházaként nyílt meg, előtte munkásotthonként funkcionált. Itt működött 1968–1975 között a Soós Imre Irodalmi Színpad, melyet fennállása alatt az amatőr színjátszó közegeben Csiliként emlegettek.

nagyszerű csapatok voltak. Évát családiról már így ismertem meg, és komolyan mondta, hogy ugorjak le. Leugrottam a Pincébe, ahol volt Éva mellett egy negyven-negyvenkét éves, nagyon kövér ember, akit Pista bácsinak szólítottunk. Amikor már túl voltunk a *Késői kísérleten*, akkor Keleti⁸ mondta, hogy hát először csak úgy nézett engem, mint egy ilyen furcsa bogarat, de most már a társulat tagjának tekint. Ez egy színház volt, ez egy társulat volt. Mindig jöttek és lemorzsolódtak emberek, de folyamatosan volt egy stabil mag. Ez Évának, meg Keletinek volt köszönhető. Keleti volt az egész agya, Éva meg a lelke. Évára az a jellemző, hogy ő létrehozni nagyon tudott dolgokat, megtartani nem. Nem tudom, hogy mennyire ismered már a sorsát, de hát az Egyetemi Színpad is....

...meg a Huszonötödik Színház⁹...

...meg a Huszonötödik Színház is. Valahogy a kedves barátok kifúrták. Én éppen fönt voltam a lakásukban, a Dohány utca 94.-ben vagy 74.-ben, már nem tudom, hol laktak, amikor a konyhában a Gyurkó–Berek–Mezei Éva megalkotották a Huszonötödik Színházat. Ők egy nagy triumvir voltak kezdetben, aztán lassan egy kicsit Berek Kati erőszakosabb lett, aztán bejött Iglódi Pista, és onnantól kezdve végképp; Évát gyakorlatilag kifúrták. Pedagógus alkat volt, rengeteg ötlettel, rengeteg energia volt benne, ahogy ezt a könyvben is írtam.¹⁰ Lehetséges, és ezt most már csak szakmailag mondom, miután én is negyven éve rendezőként dolgozom, hogy a teljes egészeket nem tudta összehozni. Bár, amiket én láttam tőle rendezéseket, azok jók voltak.

Visszatérve a Késői kísérletre: ott bevonták a nézőket?

Nem. Ez nem aktivizálás volt. A diákok, gimnazisták beültek, és láttak egy rendes színdarabot, ahol még a vita is meg volt rendezve. Egy közösséget láttak a színpadon, akik azt mondják, hogy „próbáljuk meg így, de ez így nem jó...” „ne, hát ne hülyéskedjél már...”, és közben a díszletek változtak. Bepakoltunk klasszikus erkélyt, folyondárral, majd piaci ládákat, és előkerültek a bicskák, amikor a modern volt, míg a klasszikusban kardokkal vívtunk. Egy évvel később már Gyabronka Jóska volt Rómeó, én voltam Mercutio, és

⁸ Keleti István.

⁹ A Huszonötödik Színház (vagy 25. Színház) Budapesten 1970 és 1978 között működött. Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színésznő alapította 1970-ben mint az első magyar alternatív színházat. 1978-ban összevonták a Déryné Színházzal (így jött létre a Népszínház). Mezei Éva neve, mint alapítóé, nem vonult be a köztudatba.

¹⁰ ILLÉS Klára (szerk.), *Az élet tanítható – Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége* (Pécs: Alexandra Könyvkiadó, 2008), 223–224.

Szabados Zsuzsi volt a Júlia. És például olyan jelmez tudtunk kölcsönkérni, amiből az egyikbe – az volt az én jelmezem – be volt írva, hogy Darvas Iván. A Madách színházi *Rómeó és Júlia* jelmezeit kaptuk kölcsön. A Nemzeti Színháznak nemrég bontották le az épületét, de a jelmeztára még megvolt, amelynek része volt egy százvalahány éves jelmez is. Onnan is kaptunk kölcsön jelmezeket, még egy Petőfi nevezetű jelmezt is találtunk, amit aztán leadtunk, mert feltehetőleg vándorszínész korában Petőfi – van-e, aki e nevet nem ismeri – hordta. Tehát ott akkor átöltöztünk. Ez egy nagyon precízen megcsinált, tökéletes, ma is működtethető előadás lenne. Ha meglenne.

És a szöveggönyvről lehet tudni valamit? Megvan?

Hát ez az. Kerestem később sokat, nekem nem volt már meg. A Pincét elhagytuk, mert tatarozták. Egy hatalmas nagy fényképanyagot átmentettem, mert egész idő alatt, 1969-től 1973-ig fotóztam, végig dokumentáltam. Volt egy nagy album, amit átvittem később az Arany János Színházba, amit Keleti Pistával együtt csináltunk. És aztán azt is renoválták, és valahogy úgy tűnt el ez az egész, amit csináltam, minden fénykép, fotó, mintha sose létezett volna.

A Késői kísérlet az már az egyik Független fel!-hez tartozott? Mesélnél kicsit a Független fel!-ről?

Mielőtt még én odakerültem volna, már volt egy *Független fel!*. Azt én nem láttam, arról nem tudok beszélni. A *Késői kísérlet* valamivel később volt. A *Független fel!* egy ilyen beavató-nevelő-oktató színházi forma volt. Nagyon jó, játékos. A következő *Független fel!* már, azt hiszem, 1972-ben volt, abban már rendeztem én is szekvenciákat. Egy Paradicsomban-jelenetet az *Az ember tragédiájából*, meg még azt hiszem, a *Koldusoperából* egy jelenetet – ilyen apróságokat már akkor rám bízott Éva.

De ő fogta össze magát az előadást?

Persze, természetesen. Az egyik *Független fel!*-ben például *Az ember tragédiája*-, *Koldusopera*-, *Csongor és Tünde*-, *Peer Gynt*-részletek voltak, most ahogy hirtelen eszembe jutnak; tehát például Aase halála benne volt. A három ördögfióka a *Csongorból*, Miriggyel. A Paradicsom-jelenet. A *Koldusoperából* Lucy és Polly duettje; „Ó te szép, csatornatöltelék...” Nagyon jó társulat volt ott akkor is, Hernádi Jutkától kezdve... nagyon jó és komoly bagázs jött össze.

És mi volt a Független fel! célja?

A diákokat célozta meg. Kultúrincseket mutattunk be gimnazistáknak, nagyon jól lehetett még akkoriban közönséget szervezni, én ebben az 1969-től 1973-ig tartó időszakban legalább 600 előadásban vettem részt.

Az nagyon sok.

Igen. Ez nem alkalmi dolog volt, nem olyan, hogy havonta, hetente lettek volna előadások. Volt rendszeres műsor.

Esténként, ugye? Vagy délelőtt is volt?

Nem, délelőtt nem volt. Egyrészt, mert mi is iskolába jártunk. Általában este volt. Vagy néha 5 órakor, de érdekes módon erre nem annyira emlékszem. Inkább este.

És hány osztály fért be a nézőtérre?

Százvalahány ember befért. De lehet, hogy csak kilencvenkilenc, mert a tűzoltóság száznál tartott volna már ügyeletet.

Az körülbelül háromosztálynyi gyerek.

Általában telt ház volt. Sokat dolgozott Keleti Pista is a Pincében. Mit is csináltunk még az Évával?

Volt egy előadás, a Bolondóra.

Azt nem ő csinálta.

Azt Fodor Tamás rendezte, csak nem tudtam még elhelyezni, hogy 1969 előtt vagy már 1973 után volt? A köré is volt egy keretjáték építve, és ezért azon gondolkodtam, hogy vajon mennyire volt ez Éva szellemi-lelki része, az állandó tanítani vágyás, mert nekem nagyon úgy tűnik, hogy ő minden előadással tanítani akarta a fiatalokat. Azokat, akik részt vettek benne, és azokat, akik nézték. Mit gondolsz erről?

A Bolondórához nem volt köze. A csapathoz igen, tehát nekünk folyamatosan volt stúdió. Nemcsak próbálni jártunk le, tanítottak is minket. Művészettörténetre például, Keleti, Mezei – mindketten folyamatosan tanítottak bennünket. Fodor létrehozta a Bolondórát, ő akkor még csak huszonkilenc éves volt és bohó. De már volt benne valami, a Bolondóra nagyon jól sikerült, az kétségtelen. S aztán abból például kiemelték az *Emberke tragédiáját*, amit Keleti egy kissé átpofozott, és azzal nyertünk mindenféle díjat. Tehát volt a filozófus, a Keleti, volt a tanító néni, és volt az Arisztophanész, a Fodor. Ő kilógott a sorból, és tulajdonképpen azért szakított Évával, mert ő ezt a kicsit didaktikusnak tartott stílust nem bírta, és akkor jött a Stúdió, még nem „K” hanem az Orfeo. Tehát ő ebből vált ki, és onnan ment át az Orfeóba. De akkor már Lukács Andor is tagja volt a társulatnak. Most jut eszembe, rendezett egy *Nórát* is Éva, Ibsen *Nóráját*. Abban nem játszottam, de a bátyám volt Helmer Torvald.

Az is Függyöny fell-es darab volt?

Nem. Teljesen normálisan megcsinált Nóra-előadás volt.

De arra is diákokat vártak.

Mindig. Igen, középiskolásokat, meg a hozzájuk tartozó...

...pedagógusokat?

Igen, jöttek felnőttek is, szülők is. De nem volt ez úgy szervezve, mint most. Másképp volt. Nem tudom, hogyan, de mindig telt házias előadásokat játszottunk.

Éva néni gyerekjátékszínes¹¹ előadásai közül láttad valamelyiket?

Nem.

Az ugye 1976-tól 1986-ig működött.

Akkor én már nagyon-nagyon főiskolás voltam, előbb színész, aztán rendező szakos. Meg utána mindenfelé dolgoztam. Egyetlenegyszer csináltunk egy darabot közösen. Brecht *Kispolgári nász* című darabját rendeztem a kérésére; akkor már ő vezette a Pincét.

1986-ban?

Nem, bocsánat, akkor még nem ő vezette a Pincét, akkor az még a Keleti volt. De akkor még ő is ott volt. Az utolsó élményem, ami hozzá kapcsolódik, hogy éppen rendeztem az Ódry Színpadon főiskolásoknak egy vizsgadarabot, és Keleti Pista jött Andai Katival, és azt mondta nekem az előadás előtt, hogy Éva meghalt. Nekem nagyon sok év kimaradt Évából. A saját diákkorom kötődik hozzá. A Pinceszínházzal párhuzamosan, 1970-ben vagy 1971-ben elindította a Huszonötödiket, és azután Keleti kezdett el többet rendezni nálunk, ő meg csinálta a Huszonötödiket. Mi aztán átjártunk oda is, néztünk előadásokat, és volt, akit elszípkázott a Pincéből oda stúdiósnak.

Kiírtam magamnak egy idézetet amely Mezei valószínűsíthető célkitűzését fogalmazza meg a színházzal kapcsolatban: „A budapesti Pinceszínház régóta egyik feladatának tekinti azt, hogy a nézőit bevezesse színházi kifejezőmódok művészi nyelvtitkaiba, és ezáltal értő befogadókká nevelje őket.”¹² Ez mennyire jelent meg mindegyik előadásban? Vagy ez inkább a Függyöny fell-re, illetve a Késői kísérletre jellemző?

¹¹ A Budapesti Gyerekjátékszínt Mezei Éva hozta létre, az ő vezetésével működött 1976–1986 között. A játékosok főként fiatal pedagógusok voltak, gyerekeknek készítettek előadásokat.

Ezekre igen. A *Nóra*, az gyakorlatilag egy rendezés volt. Az egy rendesen, precízen, elejétől a végéig eljátszott mű, abban nem volt más szándék, csak valamilyen értéknek a bemutatása; a *Függönyt fell*-ben, meg ezekben mindig elhangzott az, hogy mit miért csinálunk meg a színpadon. Vagy az, hogy hogyan lehet másképp csinálni valamit, mint ahogy megszoktuk. És miben lehet eltérni, és mi az, amiben már nem. Természetesen folyamatosan a fiatalokkal csináltatta az egészet, ezért volt benne valamennyi vehemencia, egy „Ide nekem az oroszlánt is!”-báj; amit ő élt át rajtunk keresztül. Lehet, hogy ezeket a darabokat, amelyeket *Függönyt fell*-ként bemutattunk, megrendezte vagy megrendezhette volna, ha olyan helyre kerül, de akkor és ott így játszotta el.

Térjünk vissza a Késői kísérletre. Arra lennék kíváncsi, hogy milyenek voltak a próbái, hogyan zajlott maga a folyamat. Kiosztotta a szövegkönyveket vagy improvizáltak?

Nem, nem, az egy rendes, abszolút megírt darab volt. Nem tudom, hogy mennyit improvizáltunk, már erre így nem emlékszem, de rendes darabként kezeltük; Fehér Miklós volt a díszlettervezője, nagyon jó kis díszletek készültek, mi is részt vettünk a készítésükben. Azon gondolkodom, hogy mi is volt még az a darab, ahol a Szabó Sipos Tamás, a rajzfilmes csinálta a díszletet. Ő tervezte, és aztán mi festettük. Szóval mi, akik a törzsmagok voltunk, mi majdnem ott laktunk a Pincészinházban.

Ezt úgy kell elképzelni, hogy sulis után, mondjuk kettőtől bementetek?

Nem kettőtől, mert azért volt egy otthoni megjelenés, de hat órától igen. Aztán például, amikor színpadmester voltam, akkor éjfélkor fejeztük be, én zártam, és mint vízilabdás, reggel öt órakor mentem edzeni a BVSC-be. Azok jó korszakok voltak.

Ahogya díszleteket, a jelmezeket is ti magatok készítettétek?

Volt, amikor a színházak kisegítettek bennünket. De előfordult, hogy kellett valami olyan jelmez csinálni, ami nem volt seholy; voltak olyan lányok, akik tudtak varrni; mindig volt valaki ebben a folyamatosan változó, stramm magokra épülő társulatban, aki valamihez értett.

És ezért kaptatok fizetést?

Áh. Nem, természetesen nem.

¹² NÁRAY István, Közelebb a valósághoz – Tendenciák az amatőr színjátszásban. *Színház* 13, 2. sz. (1980): 42–45, 42.

De nem is kellett tagdíjat fizetni a Pinceszínházban?

Nem. Ez egy olyan korszak volt, amikor az a nagyon átkos szocializmus, az lehetővé tette a diákoknak, hogy ne presszóban vagy diszkóban töltsék az idejüket. Rengeteg amatőr színház volt akkoriban. Egyszer akartam egy doktorit írni az akkori amatőr mozgalmak hatásáról a későbbi profi színházakra, csak aztán igazgató lettem, és elment a kedvem minden mástól.

Az pedig izgalmas.

Hát hogyan lenne. Paál Istitől kezdve, Ács Janin, Fodor Tamáson át.¹³ Ez egy nagyon-nagyon erősen kulturális korszak volt. És a Pinceszínház nemcsak egy amatőr társulat volt, hanem egy olyan iskola, műhely, ahol minket borzasztó sok módon nevelt Mezei és Keleti. Aki akkoriban odajárt a Pinceszínházba, annak olyan volt, mintha drámatörténeti vagy drámaképző középiskolába járt volna. Remek volt, és erős minta is egyben, mert amikor Várkonyi Zoltán hatására a szentesi gimnázium¹⁴ kialakult, akkor tulajdonképpen a Pince volt a minta.

És Éva néni szerinted hogy gondolkodott a játszókra és a közönségre? Hogyan gondolkodott a fiatalságról?

Partnerként kezelt bennünket és a diákokat is, empatikusan képes volt erre. Jól rendezett minket, megfelelően tudott instruálni. Persze voltak olyanok, akik lemaradtak vagy kimaradtak a dologból, mert nem tetszett nekik, hogy tanulni kell. Azért azt tudni kell, hogy ezeket a darabokat mi egy hónapig próbáltuk. Rendes próbaidőszak volt. Olyan módon próbáltunk, mint ahogy egy nagy színházban az előadás létrejön. Ezt meg kellett szokni vagy meg kellett szokni. A próba az próba volt.

Próbatábla is volt?

Persze. Igen. Ez egy nagyon-nagyon-nagyon jól megszervezett intézmény volt Évának köszönhetően.

És szerinted ez összefügg azzal, hogy kőszínházban kezdte, a Vidám Színpadon, meg Egerben? Ezekről a korszakokról mesélt?

¹³ Paál István 1965–1974 között vezette a szegedi Egyetemi Színpadot, itt rendezett a 70-es években Ács János is. Fodor Tamás az Orfeo együttes színházi csoportját, majd a Stúdió K-t vezette.

¹⁴ A szentesi Horváth Mihály Gimnáziumban az 1978–1979-es tanévtől irodalmi-drámai tagozat működik.

Nem. Egyáltalán nem. Én például tizenhét évesen kerültem le, és élveztem, hogy próbálok, de azért nem volt köztünk olyan bizalmas viszony. Bár én még jobban ismertem az Évát, mondom, mert volt, hogy föl jártam hozzájuk, azután meg pláne. De az, hogy erről beszéljen, az nem merült föl.

Az imént említetted, hogy egy idő után inkább Pista bácsi rendezett a Pincében. A Késői kísérleten, a Függöny fel!-en és a Nórán kívül volt még Mezei Évának pincés rendezése?

Biztos, hogy volt. Én nem biztos, hogy játszottam benne. Aztán Keleti elkezdett nagyon jókat rendezni. Feltehetőleg azért is kezdett el Keleti, mert Éva a Huszonötödikben megkötötte. Kicsit talán meg is bántva Keleti Pista, de ez most mindegy. Megpróbálom visszaidézni, de nem emlékszem most hirtelenjében. Nem, mert mindig Keleti ugrik be, tehát azt már Pista csinálta velem, aztán meg bevonultam katonának. Egy évre, már mint színművészeti. Én voltam az első előfelvételi a színművészeten. Nagy öröm, egy évig, bizony nagy öröm, mert utána Várkonyi Zoltánhoz kerültem, szóval az nagy szó volt.

Éva néni ott volt minden általa rendezett előadáson? Utána leültetek, visszajeleztetek? Ez az értékelés hogyan zajlott?

Ha nem is mindenben, de a kiértékelés, az létezett. Olyan volt, mint amikor egy tyúkanyó köré leülnek a gyerekek. Ahogy említettem, nagyon komolyan vett dolog volt ez, nem lehetett félvállról venni, belénk nevelődött ez a rend, hogy előadás előtt hogy készülünk föl, hány perccel előbb kell ott lenni, sőt többi. És ugyanez vonatkozott a próbákra is, a próba szent volt, nem lehetett kihagyni. Maximum magas láz esetén. Természetesen, automatikusan belénk szívódott egyfajta profizmus. Nem a rossz értelemben véve, hanem abban, hogy ez egy olyan szakma, játék, amit csinálunk, vagy fogunk csinálni életünkben, vagy csak egyszer kaptuk ajándékként, hogy ez egyben munka is, tehát nemcsak élvezzük a játékot, hanem létre is kell hozni azt, és megvannak a saját törvényszerűségei, mint a kiértékelés, vagy az újraprobálás, vagy a javítás.

És személyesen vagy mindenki előtt, mindenki füle hallatára értékelte, hogy ki hogyan játszott?

Mindenki előtt. Nem az volt, mint egy professzionális színházban, hogy a primadonnát és a bonvivánt nem lehet összeengedni, mert akkor összevesznek, nem. Mégiscsak diákkorú társulatról van szó. Tizenhat év alatt nem nagyon voltak, tehát tizenhattól fölfelé, de például Lukács, amikor levetődött a Pinceszínházba, akkor már nálam tíz évvel idősebb volt, tehát amikor a Nórát 1971-ben csináltuk, csinálta Éva, akkor Andor már majdnem harmincéves

volt. Ő volt Krogstadt Éva rendezésében. A zsaroló. Az életkor tehát elment harminc körül, olyanok is lejártak a Pincébe. De a többség, mondjuk a nyolcvan százalék, az tizenhat és huszonegy-huszonkét év között volt.

Te nem játszottál a Nórában, ugye?

Nem. Abban nem volt szerepem. De azzal párhuzamosan én játszottam mást. Repertoárszínház volt a Pince, nem volt olyan, hogy akkor most hónapokig nem kerülök színpadra. De ott volt a bátyám.

És a Nórát te milyen előadásnak láttad?

Unalmasnak. De nagyon jó Nóra játszott benne. Két Nóra volt: Frank Erika és Kocsis Zsuzsi. Zsuzsi remek, remek volt, pedig sose akart színésznő lenni, és nagyon sajnálom, hogy nem lett az, mert mindenben jó volt, volt benne résonance.

És mitől volt számodra unalmas?

Kicsit pontosan olyan tempójú előadás volt, amelyet egy Nóra megkövetel magának. Meg ez tényleg egy az egyben egy darab volt, de nem volt jó, hát nem, nem igazán volt jó. Voltak nagyon jó percek. A Lukáts Andoré, a Kocsis Zsuzsáé például.

A Késői kísérletnek milyen volt a dinamikája? Mitől működhetett az?

Egyrészt, mert nagyon változatos volt és színes. A diákokat is lekötötte, hogy az erkélymonológot két típusban hallják, hogy a Mercutio halála egyszer egy klasszikus vívásos jelenet, másodszor meg egy piaci jelenet. Ez egy nagyon jól megcsinált, nagyon színes előadás volt, több évadon keresztül ment. Szakácsék után egy évvel már Gyabronka meg én főszereplők voltunk. Izgalmas előadás volt.

Kicsit tudjuk rekonstruálni ezt a Késői kísérletet? Hogyan képzeljük el? Mert videófelvétel sajnos nincs róla.

Hát igen, az nem létezett. Nem volt rögzítve semmilyen módon. Fotók voltak róla, de sajnos eltűntek.

Hogyan kezdődött az előadás?

Jött a közönség, utána volt gong, igazi színházi gong, aztán sötét a nézőtéren. És akkor egyikünk felhúzta a függönyt. Volt világítás, mindig volt valaki, aki beült a világító helyére...

A színek között lement a fény? Jelenetekben csináltatok, megszakítva a darabot?

Igen, akkor másik fény volt. A szentimentális résznél adott fény volt, aztán meg azt mondta valaki, hogy „Gyerekek álljunk le, ez így nagyon unalmas”, akkor egy másik fény jött. Tehát teljesen megkomponált színházi előadásként működött ez. És a közönség tudta azt is, hogy mi most nem improvizálunk, tehát az is a színházhoz tartozott.

És kinézhattetek a nézőkre, vagy befele játszottatok?

Nem. Kinézni nem lehetett, a nézőtér sötét volt és nem volt kinézés. Tehát ez olyan volt, mint egy klasszikus színházi előadás.

És milyen hosszú volt?

Kétrészes előadás volt, szünettel.

Végig a Rómeó és Júlia történetén alapult? Balogh Gézával leültem egyszer, és mondta, hogy szerint neki megvan valahol a szöveg. Arra viszont nem igazán emlékezett, hogy hogy jött maga az ötlet, hogy legyen a Rómeó és Júlia. Arra emlékezett, hogy Éva néni megkereste, de hogy aztán ezt ők közösen vagy akár veletek találták ki, arra már nem.

Én már úgy kerültem bele, hogy megvolt a darab.

Nyilván ő megírta ezt a részét... de maga a keret, ahogy létrejött, azt mondta, hogy abban voltak improvizációk.

Hát persze, elképzelhető, én sem emlékszem mindenre azért. De mondom, mikor én ott voltam, a darab már ki volt tűzve.

Azért kérdezem ennyire részletesen, hogy mi hogy történt, hátha ebből tudom rekonstruálni a folyamatot, hogy hogy is nézett ki az előadás maga. Az érdekelne például, hogy haladt ugye a Rómeó és Júlia-történet, és közben a keret-történet is haladt? Hogy mindig volt egy ilyen vitás helyzet, hogy ne így, úgy, tehát hogy ti egy olyan csapat vagytok, akik próbáltok egy előadást?

Olyan csapat, aki egy előadást akar létrehozni, igen, mert magára maradt. Elmegy a rendező, vagy nem tudom kicsoda, és akkor elkezdünk vitatkozni azon, hogy jó-e az az irány, amit csinálunk. Közben úgy teszünk, mintha általában értenénk hozzá, tehát Sztanyiszlavszkijtől kezdve Vakhtangovig, Mejerholdig és Grotowskiig mennek az utalások, hogy hogy csinálná ez meg ez meg ez a stílus, milyen lehetne. Mintha nagyon bölcs fiatal színészek maradtának magukra. Annyira már nem emlékszem, de az, aki megszakította az éppen futó jelenetet, és azt mondta, hogy nem így kéne csinálni, az is változó

volt. Szóval többnyire egy figura volt, az enyém, aki aztán Mercutio is, a Seres¹⁵ meg én, mi kötekedtünk a legtöbbet, de ennyire nem emlékszem már.

Az erkélyes és a kardozós jeleneteken kívül milyen jelenetek voltak még?
Volt a Benvolio–Rómeó-jelenet: „Már menni kéne!” Volt a nászéjszaka. És a halál.

Tehát a kriptában játszódó jelenet.

Igen. És volt a „bús békülésre kél az őszi reggel”, tehát a herceg elbúcsúztatja őket. Ja, volt a Lőrinc barát jelenet, hát naná, hát én voltam Lőrinc barát!

És a nászéjszakajelenet?

Az nyilván a „Már menni készülsz? Messze még a reggel” jelenete.

Azt milyen stílusban adtátok elő?

Azt hiszem, az a klasszikusban ment. Én rendeztem meg a saját osztályomnak később úgy, hogy már a Júlia meg a Rómeó is meztelenek.

És a haláljelenet?

Az is inkább a klasszikusban ment.

És a Lőrinc barátos?

Az is. Szóval voltak jelenetek, amiket egyszerűen eljátszottunk. És voltak olyanok, amikről beszéltünk, hogy hogyan lehetne. Azokról, amelyeknek tényleg megvolt az utalási lehetősége, a verekedés például egy tipikusan ilyen helyzet volt. És művészettörténetileg is néztük, hogy most hogyan világítaná Gordon Craig vagy ilyesmi, tehát ezek benne voltak.

De akkor itt is kaptatok valami olyan plusz tudást...

Ez összetartozott, igen.

Ez nagyon izgalmas! És hogyha áttérhetünk a Függyöny fell-re, ahol a Paradicsom-jelenetet rendezted, ott is volt ilyen stílusokkal való játék?

Az mozaik volt inkább. Igen. Beszéltünk a darabról, ott is voltak ilyen összekötő részek, hogy Brecht V-effektusa, ez benne volt. Az én Paradicsomom is inkább olyan volt, hogy két tinédzser ugrándozik a színen. Úgy értem, hogy emlékszem, hogy rendezés közben, egy nagyon édes, helyes kislány – Nagy Évának hívták, sajnos öngyilkos lett aztán ötvenévesen –, meg egy fiú, aki ké-

¹⁵ Sörös Sándor.

sőbb színészosztálytársam lett, de kirúgta a Várkonyi, és ezért rendező lett Osztanogov iskolájában Leningrádban; Schmidt Zoltánnak hívták; ők voltak Ádám és Éva. Én nem voltam megelégedve azzal, hogy „élni, élni, mily édes, mily szép...”, és mondtam, így öleld át, és guruljatok le ott, mert volt egy lejtő. És mondom, megmutatom. Gyere, te csontoska! És Hernádi Jutkát felvittem a színpadra, aki tizenhat éves, esetlen kamasz volt akkor. Átöleltem, megcsókoltam, legurultunk. Na, így kell, mondom. Aztán később Judit, aki osztálytársnőm lett, mondta, hogy akkor olyan szerelmes volt belém. Amikor ezt mondta, akkor meg én voltam belé, de mindegy. Szóval az egy olyan jelenet volt, ahol az volt a cél, hogy ne patetikusan játsszuk. Amikor pedig én is benne voltam mint ördögfióka a *Csongor és Tündében*, akkor azt meg akrobatamutatványokkal csináltunk.

Kaptatok mozgástanártól segítséget?

Igen, volt egy nagyon jó mozgástanárunk is, aki koreografált is bizonyos dolgokat. Később aztán volt egy darab, azt Keleti csinálta inkább, ami miatt artistaiskolába jártunk gyakorolni.

És a szövegeket elemeztétek? Amikor mondjuk megkaptátok ennek az ördögfiókás jelenetnek a szövegét, mennyire mentetek bele részletesen, hogy ez mit jelent, az mit jelent?

Egyrészt persze, minden rendező elemzi azért a dolgot, megmondja a hülye színésznek. Másrészt pedig azért akkoriban már évek óta együtt dolgoztunk, már annyi előadás volt mögöttünk, hogy ezek már mentek. Ja, volt még egy ilyen darab, amire emlékszem, az a *Budapest*, 1973-ban. Mikor is lett Budapest város?¹⁶ Akkor volt egy műsor Budapestről. És az egy ilyen mozaik lett, ott dolgoztunk együtt az Évával. Emlékszem, csináltam egy csomó fotót a városban, merthogy fényképész voltam éppen. Volt a színpadon olyan jelenet, amit én írtam. Mindenféle marhaságok belekerültek Budapest város történetének száz évébe, például, hogy megnyílt egy mozi, és akkor a Horineczky Erika nevű későbbi osztálytársnőmmel eljátszottunk egy némafilm-jelenetet. Ezt egy az egyben én csináltam. Budapestről beszélt az előadás, de sok ilyen kis mókás, bohókás és jó részlettel. Ezt is játszottuk jó párszor.

Azon gondolkodom, hogy amit eddig említettél előadást, az mind mozaikosan épült föl.

Majdnem minden, igen.

¹⁶ Budapest 1873-ban jött létre, a műsor ennek a 100 éves évfordulóján, 1973-ban lehetett.

Ennek volt valami oka szerinted?

Egyrészt sok embert lehetett így dolgoztatni. A Nórában, ugye, most te is azt kérdezted, hogy nem voltam-e megsértve; ott mégiscsak az van, hogy a Nóra, a barátnője, a férje; azért az egy meghatározott számú szereplő. Szerintem azért kettőzte le az Éva a Nórát Frank Erikára, mert Frank Erika már régen ott volt. Azért kellett Kocsis Zsuzsa, mert ő meg jó volt. Másrészt a Pest-Buda műsor például adta magát, mert nem volt hozzá anyag, össze kellett dobni. Ugyanakkor a *Függöny fel!* meg a *Késői kísérlet* – bár a *Késői kísérlet* csak úgy volt mozaikos, hogy egy darabon belül –, mind a kettő, hogy is mondjam, oktató jellegű volt; tehát népszerű-tudományosnak nevezném, mert nem tudom, hogy mondjam másképp. Még a *Bolondóra* is ilyen volt, mert a *Bolondórán* is különböző dolgokat bemutattunk, a paródiától kezdve..., bár az főképp paródia volt, az egész paródia volt, igen.

Még a Ruszt nevéhez kötött beavató színház jutott eszembe. Mert végül is itt is megtörtént, jó, itt nem nyitottatok a néző fele, de itt is annyiféle stílus megjelent.

Szerintem ez beavató színház volt, csak nem kontaktálva.

Nézőkre emlékszel? Újságírókra vagy kritikusokra emlékszel, hogy mennyire jöttek megnézni benneteket?

Jó kritikák vannak a *Késői kísérletről*.

Igen? Egyet tudok, abban benne van, hogy Eörsi István írt egy kritikát...

Ja, jaj de jó, hogy mondd! Hát Éva rendezte Eörsinek az *Utódok* című darabját, ami a *Huligán Antigoné* volt.

És azt te láttad?

Nem, benne voltam.

Akkor arról még mesélnél?

Persze. Lukáts Andor volt Kreón maga, Kocsis Zsuzsa volt Antigoné, Hules Endre volt Haimón, én karvezető voltam, és volt egy jó kórusunk, és remek zene volt hozzá. Volt egy Tichy József nevezetű srác, sajnos meghalt már, ő volt a Pincészinház házi zeneszerzője. Olyan remek zenéket írt, hogy tyuhaj! Ehhez is, nagyon jól. Sajnos semmi nincs megörökítve. De azt tudom, hogy Pista versei benne voltak, „Az a legszebb élvezet, / ha a gyilkos úr temet. / Feketéllik gyászszalagja, / néhány bús zsernyák támogatja. / Nyitott sírnál ejt pár könnyet, / s felmondja a törvénykönyvet.”

Tehát ez 1973? 1972?

Inkább 1972-es, igen, elég kemény volt. Pista még éppen hogy tíz éve jött ki a börtönből. Mondjuk az előadást diákoknak játszottuk, mindent diákoknak játszottunk, de azért az egyik előadást megnézte Déry Tibor, és Déry Tibor nem tudta, hogy nem szabályos színpadi előadás lesz. A nézőtér között is játszottunk, illetve mi segítettünk aztán a ruhatárban is. És akkor emlékszem, hogy én adtam ki a Déry Tibor két ruháját, a kabátot a feleségére segitettem, és közben azt mondta Tibor bácsi a feleségének: mit mondjak a Pistikének, hogy hogy tetszett nekem ez a szar? De az egy nagyon-nagyon komoly, koreografált, olyan típusú előadás volt, mint a *Marat*. Tehát, ami ugye tart, de közben vannak songok, a kórus songokat énekelt. „Sok van mi csodálatos, de az embernél nincsen...” – ezek Eörsi-songok voltak, megzenésítve.

A songokról és arról, hogy a nézők között játszottatok, nekem Brecht jut eszembe.

Az alcíme az volt, hogy *Huligán Antigone*. És ne felejtsd el, hogy ez a hippy korszak után volt épp egy-két évvel. Ezt mi úgy is játszottuk, batikolt trikóban, farmerben voltunk. Kivétel Kreón, aki öltönyben-nyakkendőben.

És a nézők között volt a játéktér?

Nem szabályos színpad volt, hanem kinyúló, a közönség U alakban ült körülöttünk. Eleinte a Pincének rendes színházi széksorai voltak, de aztán felújítottuk az épületet vagy a nézőteret, és akkortól fogva ilyen alakítható nézőtér lett belőle.

A diákok hogy reagáltak egy ilyen történetre nézőként? Érzetekre emlékszel, hogy milyen volt nekik egy ilyen történetet játszani?

Én egyfolytában csak sikerre emlékszem minden pinceszínházi előadásnál. És arra, hogy sosem volt olyan, hogy a közönség mondjuk zajongott volna. Tehát rendes, normálisan elkapható közönség volt. De mind Mezei, mind Keleti borzasztóan értett ahhoz, hogy jó hatásokat tudtak csinálni.

És mivel?

Hát, bocsánat, a rendezéssel. Megfelelően tudták a színészeiken keresztül manipulálni a közönséget, ahogy mi is csináljuk ezt, ha tudjuk, úgy értem. Nem ment olyan sokszor, mint a *Késői kísérlet*, de ezek az előadások is olyan hússzor-harmincszor elmentek.

Tízenévesen ti mit éreztetek ebből, mit jelentett nektek az, hogy batikolt ruhában, farmerben játszottatok?

Minden művészet egy kicsit ellenzéki. Legalábbis a színháznak mindig egy kicsit ellenzékinak kell lennie. Legfőképp azért, mert bármilyen a hatalom, a színház az a hatalom ellen szokott valamit produkálni. Most mindegy az, hogy nem voltunk forradalmárok, de véleményünk volt. És ez 1972. Elég pontosan lehetett tudni, hogy 56-ot hogy verték le, és ez egy kicsit azért 56-os dolog; másrészt pedig ekkoriban volt, hogy március 15-én a rendőrök szétverték a diáktüntetőket. Még én is kaptam egy gumibotos ütést az Astoria aluljáróban. Tehát azért mi tudtuk, hogy Kreón, az most a párttitkár.

És ezt ki is mondtátok?

Nem. Nem kellett kimondani. Hát ezt tudjuk. Ő képviseli a hatalmat. A hatalom a párttitkár. Most is így mondanám.

Bennem ilyen esetben működne egy belső fűtöttség, hogy lerakunk egy ilyen előadást az asztalra, aminek van egy ilyen plusz jelentése is, miközben egy ilyen közeg vesz körül bennünket. Ez működött köztetek? Erről beszéltetek, mondjuk előadás után, hogy ez milyen nagy dolog volt, hogy ebben játszhatok? Vagy ennyire nem tudatosult?

Nem tudom. De, mégis. Mi, hogy mondjam, nem voltunk hülye gyerekek. Mondjuk Lukáts, aki tíz évvel idősebb volt majdnem mindenkinél. Az ő apja csendőrkapitány volt Kaposváron, természetesen ezután kitelepítették, meg minden, de hát megvolt a véleménye a kommunista rendszerről, Rákosiékról. És állítólag nem rossz értelemben vett csendőrkapitány volt, csak ő volt a rendőrkapitány. Akkoriban ez olyan volt, hogy ha a Rákosi-rendszernek és a kommunizmusnak köszönheti a család a kitelepítést, akkor majd Lukátsból lesz a legnagyobb... Ehhez képest „liberális ballib áruló” lett a jobboldal számára. Na mindegy. De hát azért mi politizáltunk, meg beszéltünk. Ki nem politizált? Gyakorlatilag mindenki azt tette. Azért húsz év körüli emberek már tudják, hogy ki mit mond. Legalábbis mi tudtuk.

De ezt mennyire generálták a vezetők? Éva néni vagy...

Semennyire. Nem. Éva vadkommunista volt szerintem. Már lélekben. Most nem úgy értem, hogy rákosista, hanem az, aki tényleg hisz benne. Egyébként, már bocsánatot kérek, most leszámítva a túlkapásait a rendszernek, de azt a kulturális világot a büdös életben nem fogják visszahozni már, ami akkor volt. Kezdjük ezekkel az irodalmi színpadokkal, művelődési házakkal... Nagyon sok minden szidható az előző rendszerből, de ez a kulturális fejlődés, vagy emberfejlesztés, ez nem; ez azóta nincs.

És mentetek együtt színházba? A pincés csapat?

Nem, legfeljebb a Huszonötödikbe mentünk át, ez előfordult. Emlékszem, hogy egyszer azt mondta Éva, hogy megbetegedett Jobba Gabi, elmarad *Tou O igaztalan halála*, amit rendezett, és menjünk át, mert lesz egy monodráma. Jézusom, mondom, *Szókratész védőbeszéde*, jaj. Átmentünk, és két perc múlva el voltunk varázsolva, Haumann Peti, aki akkor volt harmincéves, és akit nem ismertünk korábban – én láttam egy előadásban, de az nem jelentett semmit –, lenyűgözte a társaságot a *Szókratész védőbeszédével*. Nagyon remek színész volt Péter. Most is. De akkor nagyon jó volt.

Akkor tehát ilyen szinten nem aktivizált benneteket Éva néni, hogy együtt menjünk színházba, hogy együtt nézzünk előadást.

De hát, azt hozzá kell tenni, hogy a Pincészínház majdnem mindennap este dolgozott. Vagy előadás vagy próba volt. Az, hogy együtt elmenjünk színházba, már csak azért sem jött össze, mert a szabad estéi mindenkinek más-képp voltak beosztva. Volt, amikor azért öten-hatan elmentünk.

De úgymond a képzésnek nem volt része.

Nem.

És te mit játszottál ebben az Antigonében?

Karvezetőt.

Akkor kaptatok énekes segítséget?

Voltak ének- és mozgásóráink is. A Tichy József nevű srác pedig minden darabunkhoz csinált zenét. Nem, a *Késői kísérlethez* nem, de a *Bolondórához* igen. A *Függöny fel!*-ekben nem kellett, mert ott inkább csak zongorakíséret volt. A Simon Péter nevű srác zongorázott, aki hallatlan sokáig volt a Pincében, pedig véletlenül jött le. Tichy lehozta, hogy zongorázzon helyette, és aztán harminc évig ottmaradt. A Tichy *A helység kalapácsához*, az *Eszem a gesztenyéhez* – ezek Keleti Pista-darabok voltak –, és az Eörsi-darabhoz is nagyon jó zenét komponált, nagyon tehetséges srác volt. Csak sajnos aztán valahogy kicsúszott az élete, alkoholista lett, és hallom, hogy meghalt.

Az Eszem a gesztenyét kisgyerekeknek szólt?

Nem kicsi gyerekek jöttek be a nézőtérre, hanem középiskolások.

„Volt egy város, világváros, / ott éldegélt egy gitáros. / Este, ha süttött a hold, / a cirkuszba bandukolt, / muzsikált vadaknak, / morgó tigriscsapatnak, / medvének és majomnak, / számtantudós bagolynak. / S halljatok csudát! / Ahogy muzsikált, / megszelídült minden állat! / Tigrisek, mint barikák / ug-

ranak tűz-karikát.” Nem ismered? Szécsi Margit. Na ez volt az, ahol az artistaképzőbe jártunk. Mert én voltam Fülöp, a gitáros, és volt egy nagy ágy, egy kórházi ágyat szereztek a színpadra, de a betét matrac helyett gumiasztal volt. És az egészet ilyen cirkuszi attitűdökkel, tehát gólyalábbal, karikákkal körítettük. Én például beleugrottam, beleszaltóztam az ágyba, és akkor a gumiasztal feldobott, és kórházi vaságy volt, de egy-egy kis lapocska fel volt szerelve a végébe. És akkor felálltunk, és amikor a darabban volt egy rablóval való verekedés, akkor úgy volt, hogy terpeszben ugrott az egyik, a másik mindegy, most így ugráltunk...

Ehhez is kellett akkor koreográfia, hogy ez tudjon működni.

Ez is egy nagyon jó játék volt. Mozgásos, eleven, remekül működött. Ezt még Írországbán is játszottuk egy fesztiválon.

És ez ugyanúgy esténként volt, mint a többi, tehát nem lógott ki az előadások sorából? Mert a címe miatt én kisgyerek közönséget képzeltem hozzá...

Nem, ez tetszett a diákoknak. Először is, fura módon itt tanultam ebből a darabból, mert később aztán rendeztem gyerekdarabokat, most is megy egy *Csizmás kandúr* című előadásom, hogy a mozgással olyan módon lehet lekötni a közönséget, hogy nem is biztos, hogy kell érteni a nyelvet. Ezt a *Csizmás kandúrt* is úgy rendeztem meg annak idején, hogy játszottuk Olaszországban, kétezer olasz gyerek nézte egy fesztiválon, és ugyanúgy élvezték és követték az eseményeket. És a *Gesztenyében* is, amit külföldön játszottunk, ez a cirkuszi attitűd ájtott, meg az egész egy ilyen nagy, elsöprő erejű akrobatamutatvány volt. És színészi.

Éva néni 1965-ben volt kinn Angliában először; a drámapedagógiát ott kezdte el tanulni, és utána már tudatosan ezért ment ki 1970-ben meg 1972-ben. Ilyenkről beszélt nektek?

Nem.

Akkor ezt a Pincébe nem vitte el, hogy ott mit tapasztalt?

Nem. De én tulajdonképpen az 1973-as szezon végétől katona voltam. Fölvettek a főiskolára, és akkor én már... 1975-ben a *Gesztenyével* és *A helység kalapácsával* mentünk Írországba.

A helység kalapácsát is a Keleti István rendezte?

Igen. És akkor én még visszajöttem mint főiskolás, és elmentem velük, azt tudom. Sőt, elmentünk George Mikeshez Évával. Hárman. Van egy humorista, aki kint nagyon sikeres volt a *How to be an alien?* című írásával, „Continental

people have sex, English people have a hot-water bottle”. Imádták kinn, és Éva ismerte őt, és elmentünk hozzá és csináltunk neki paprikás krumplit, amit meg ő imádot.

De akkor, amikor az Eszem a gesztenyéttel vagy a Helységgel mentetek, Éva néni is ment veletek?

Igen.

Akkor azt rosszul értettem, hogy a Keleti István vitte a csapatot, ha ő rendezett, Éva néni meg akkor, ha ő rendezett?

Összetartoztak.

És egymás munkáira mennyire reflektáltak?

Nagyon.

Előttetek?

Nem tudom. Én egy kicsit mindig felnőttébb voltam a saját korosztályomnál, tehát nagyon hamar nem egy átlagos srác lettem számukra. Nekem Évával nem megszakadt a kapcsolatom, hanem másfelé sodródtunk, aztán 1985-től Keletivel társigazgató voltam az Arany János Színházban. Tehát addig összejáró barátságban maradtunk, pedig olyankor már főiskolás, meg rendezőhallgató, meg minden voltam. Madách-tag, meg vígszínházi tag. De Keletivel mindig megvolt a kapcsolatunk. 1985-ben én megpályáztam az igazgatói állást az Arany János Színházban, de pályázott velem szemben Benedek Árpád is, aki Moszkvában végzett.¹⁷ És akkor nagyon erősen attól félt mindenki, hogy Benedek megnyeri. Pándi András, az MSZMP KB Kulturális Bizottságában dolgozó ember, aki jóban volt Pistával, meg az egész Pincét ismerte, és később a Szerencsi Éva lett a felesége, ő elintézte, hogy Keleti egy pótpályázatot beadjon, és akkor úgy volt, hogy ő lesz az igazgató, én az aligazgató, hogy majd négy év múlva... Csak sajnos, nem összevesztünk Keletivel, hanem Keletinek lett egy olyan – később kiderült – érszűkülete, érzelmeszedése, amitől időnként blackoutjai voltak. És sikeresen intrikáltak mellette, hogy én meg akarom őt ölni, és ő ezt el is hitte. Ja, közben meg olyan volt, hogy Keleti ott ült, és később kiderült, hogy kiesett neki a dolog, amiket megbeszéltünk. És akkor egyszer, amikor már nagyon világos volt, hogy ilyen a helyzet, kiléptem, hogy megmutassam neki, hogy én nem akarom megölni. Aztán megoperálták, és akkor újra visszatért, de az a nagyon atya-fiúi kapcsolat már nem állt

¹⁷ Benedek Árpád 1948–1954 között a leningrádi Osztrovskij Színművészeti Főiskola rendező szakán tanult.

vissza, amit nagyon-nagyon sajnáltam. És amikor megkaptam a Jászai-díjamat szombaton, kedden jött egy telefon, Andai Kati hívott, hogy gratulálunk, és jó lenne már... „Mi az hogy?!” És akkor hallom, jön a Keleti hangja: „gyere el, hogy újra tudjunk beszélgetni”, és másnap meghalt.

Jaj, istenem! De akkor legalább így...

Ennyi, igen, de akkor is... Üzenetrögzítőn volt. És én hülye... De hát ki tart meg egy üzenetrögzítőt, hogy hátha ez lesz az utolsó?

És ez mikor volt? Most nem ugrik be.

1994-ben halt meg, hatvanhét évesen. Éva pedig 1986-ban, harmincegy éve.

Szerinted Éva néninek mit jelentett a színház?

Szerintem imádta a műfajt. Azért is dolgozott akkora vehemenciával. A Pince neki biztosan egy megtalált hely lett, de pótlás. Tehát őt a felnőtt világból ki-nyomták, azért valljuk be őszintén, ezért a Pincében nagy lelkesedéssel talált meg mindent, és neki is jó volt, egy nagyon jó korszak, vagy jó emberek kerültek oda, mert azért abból a társaságból – ez az 1969–1973, amíg én ott voltam –, abból ötvenen belekerültünk a felnőtt színházi világba, különböző módzatokban és helyeken. Amikor 1973-ban felvételt nyertem a főiskolára, akkor még nem lehetett tudni – én előfelvételi voltam –, hogy kik lesznek az osztálytársaim. Egy évvel később, amikor ki volt írva, hogy ki melyik osztályba jár, néztem a Várkonyi-osztályt, hatan voltunk pincések. Tizenháromból. Tehát majdnem ötven százalék pincés volt.

És mit jelentett Éva néninek ilyen fiatalokkal dolgozni?

Szerette. Hát én most az ő mentalitását csak annyiban tudom elmesélni neked, amennyit én láttam. Abszolút lelkesen dolgozott, mondjuk, amikor valami nem volt jó, nagyon szömörccésen ült. Keleti ennél kedvesebb volt, mert ő olyan ordenárén tudott beszélni kedvesen, hogy az hihetetlen, az elképesztő. Nála még a legvulgárisabb szavak is jól jöttek. Éva néni azért patogott, meg, szóval ő, ha belegondolok, akkor erősen impulzív lény volt. Hát ezt tudom mondani. Nagyon szerette, amit csinált.

Nem éreztétek, hogy csak pótlék vagytok?

Nem, amit csinált, azt szívvel-lélekkel csinálta.

Mezei Katával ültem le beszélgetni, és ő is azt mondta, hogy nem beszélt soha Éva néni arról, hogy ő mikén ment keresztül ott belül amiatt, hogy eljött, vagy

el kellett jönnie a felnőtt világból, és hogy megpróbált mindenhol valamit teremteni... De hogy ez akár valami munkában megjelent-e valamiképpen, hogy ő többet várt el tőletek, hogy nagyobb színészek legyetek, nem tudom. Esetleg volt valami érzékelhető ebből?

Az egy másik tészta, hogy a Pince egy kicsit a főiskola előiskolája volt sokaknak. De nem azért neveltek minket, hogy elmenjünk.

De mégis úgy lett.

Hát persze, hát úgy adódott.

És ha a felidézett színházi előadásokra visszaemlékszel, az Éva néni által rendezett előadásokat hova helyeznéd a színház világában? Akár a mai korból nézve.

A Késői kísérlet nagyon jó volt, jól működött. Kellene egy ugyanilyen korszak, meg gimnáziumok, ahol nem kell erőszakoskodni, hogy színházba menjen a diák, most már úgysem lehet szervezni se. De nem tudom most hova helyezni. Nem. Ennek akkor volt ott helye és értelme. Abban a korszakban és kultúrközegeben.

És mondjuk Dévényi Róberték elmentek megnézni Titeket, hogy mit csináltok, voltak ilyenek?

Fesztiválon inkább. Ők is dolgoztak, mi is dolgoztunk. Néhány előadást láttunk, de azok inkább csak személyes kapcsolatokon múló előadásnézések voltak. A fesztivál viszont nagyon jó volt.

És a pincésség mit jelentett egy fesztiválon?

Az olyan, mint amikor a főiskolán Várkonyi-osztály voltunk. Tehát a pincés, az mindig egy profin megcsinált előadást jelentett, amit néha azért néztek le, mert túl profi.

Amikor jelen voltatok egy fesztiválon, külön mozogtatok mint pincések? Megvolt az, hogy jó, én pincés vagyok, te meg csilis?

Nem. Keveredtünk, persze. Hogyne. A szó klasszikus értelmében is.

Elismerést szerinted mennyit kapott Éva néni a színház közegéből?

Nem hiszem, hogy kapott. Biztos jóindulatú lekezeléssel gondoltak rá.

Mennyire mentek titeket nézni kritikusok? Nánay Istvánra emlékszel, hogy ment megnézni?

Persze, Nánay Pista igen. Hogyne. MGP¹⁸ is. De akkor még ez kicsit divat volt. Tehát a *Késői kísérlés* a *Film Színház Muzsikában* is volt.

Amikor Mezei Éva rendezett, mi derült ki a színházi gondolkodásáról, a színházi látásvilágáról?

Furcsa kérdés. Úgy értem, hogy furcsa, hogy nem tudok rá válaszolni. Impulzívan. Nem tudom másként mondani. Vehemensen rendezett, tulajdonképpen azt kell mondjam, hogy maximalista volt annak érdekében, hogy a végeredményt elérje. Mivel mindig különböző anyagokat csinált, mindig másképp kellett eljutni a végeredményhez. Azt tudom, hogy Keletivel azért volt nagyon jó viszonyom, mert humorban Éva nem volt annyira erős. Tehát az már máshonnan jött. Ők ketten együtt nagyon jól kiegészítették egymást, és kettejük között lehet, hogy volt belső feszültség, én azt nem tudom. Nem jött át. De az biztos, hogy Keleti bele tudott szólni Éva munkáiba. Mert hát mégiscsak Pista volt a főnök ott a Pinceszínházban. Ezt tudom mondani.

*Nekem az van a fejemben, hogy Éva néni a színházat eszköznek tartotta. Eszköznek, hogy fejlessze a fiatalokat, eszköznek a nézőkhöz. Nem arra használta, hogy megvalósítsa önmagát, meg az elképzeléseit. Ezzel mennyire értesz egyet? De amit mondasz, abban benne van ez is, az is. Eszköz, de megvalósítja önmagát. Az, hogy a *Késői kísérlés* végeredményben egy olyan eszköz, amivel neveled a gyerekeket, akik benne vannak a színpadon, meg azokat, akik nézik, és eljut, és hatással van rájuk, akkor az egy megvalósulás. Ez például sikerérzést is adhatott, és ugyanakkor mindent megtett azért, hogy tartalmas legyen és több legyen, mint akár egy egyszeri...*

Úgy értem, hogy talán fontosabb volt, hogy neveljen, mint az, hogy mondjuk csak Nórákat rendezzen?

Erre azért nem tudok válaszolni, mert én csak ezt a részt kaptam ki az életéből. A Huszonötödik Színházban én nem vettem részt. Az egész Huszonötödik ilyen nevelő célzattal jött létre, hogy nem vagyunk olyanok, mint a Víg-színház, és tényleg nem olyanok voltak. De ott azért produkciók születtek. És én nem tudok ítéletet mondani, hogy ő most tulajdonképpen milyen rendező lett volna a színházi világban..., de mindig félreállították, mikor már valamilyen szintet elért az az általa is létrehozott intézmény... Hogy miért lett az Egyetemi Színpad inkább a Ruszt Jóska nevéhez köthető, holott ő kezdte el? Hát, talán Ruszt jobb rendező volt.

¹⁸ Molnár Gál Péter

III. ELUONULÁS



Monori Lili

Forrás: Kézdi-Kovács Zsolt *Ha megjön József* című filmje (1975);
Filmkultúra 17, 1. sz. (1976)

„Alice voltam Csodaországban”

MONORI LILI PÁLYÁJA A SZENTKIRÁLYI MŰHELY ELŐTT



Porogi Dorka e-mail-interjúja Monori Lilivel
2020. június 5. és július 13. között
(részletek)



Monori Lili (1945) Jászai Mari- és Balázs Béla-díjas, a Magyar Érdemrend lovagkeresztjével kitüntetett színésznő, érdemes művész. 1969-ben Szinetár Miklós osztályában végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. A Thália Színház (1969–1973), majd a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja (1973–1976). 1976-tól a MAFILM társulatának tagja, nem szerződött színházhoz. Filmszerepeivel nemzetközi elismerést szerzett (Legjobb női alakítás díja, Teherán, 1976), a Gaumont francia filmvállalat szerződtette. 1982-től bérelte Székely B. Miklóssal a Szentkirályi utca 4. pincehelyiségét, ahol kísérleti színházi műhelyt hoztak létre Szentkirályi Műhely néven. Előadásaik a magyar neoavantgárd performatív hagyományait vitték tovább. 2009-től a Proton Színház több előadásában játszik itthon és külföldön.

Székely Rozi szakdolgozatából,¹ melyet a Szentkirályi Műhelyről írt, az derül ki, hogy Monori Lilinek meghatározó élménye volt a versmondás, szakmailag boldog, komoly tapasztalatokat adott az amatőr irodalmi színpad, ahol a pályát kezdte. Meséljen egy kicsit a verssel, színházzal való első találkozásról!

Az én találkozásom a versmondással elég furcsán kezdődött. Rajzoltam, a rajztanárnom a képzőművészeti gimnáziumot javasolta, a rajz volt az életem. Mindenhova vonalakat húztam, a földre, a lebarnult lábamra nyáron, tanuló párom édesanyja előre kikészítette a nagy asztalra a rajzlapokat, a lecke közös megtanulása közben mindig telerajzoltam ezeket. Egy mániákus mechanizmus működött a kezemben, örökké mozgatta. Emellett portrékat is rajzoltam, elég gyorsan, felismerhetők voltak. Őrsvezető voltam, az őrsömben Papp

¹ SZÉKELY Rozália, „Szentkirályi utca 4. pince”, szakdolgozat (Kaposvár: Kaposvári Egyetem, Művészeti Kar, 2012).

Kati szavalt Ady-verseket, beosztása „nótafa” volt. Ez egy hivatalos elnevezés volt. Tulajdonképpen énekelni kellett volna, de senki nem akart, így Kati töltötte be ezt a funkciót. Gyönyörűen, nagy, erős hangon szavalt, ő volt az iskola sztárja, egy fejjel magasabb volt az osztálynál. Meghallgattam, eszembe sem jutott, hogy én is elmondjak egy verset. Megdicsértem, mint az őrsvezetője.

Egy délutáni tanítási napon, ez már nyolcadikban volt, felhívtak felelni, a Szózatot kellett elmondani. A második szakasznál megakadtam, szédülni kezdtem, elfelejtettem, lement a vérnyomásom, a tanárnő nyomta a tarkómat, nekem felfelé kellett emelni a fejemet. Szégyelltem magam, hiszen kitűnő tanuló voltam. Semmi nem történt, ment tovább az élet. Aztán egyszer iskolai szavalóverseny volt, a mi osztályunk lent volt az orvosiban, kombinében, felkaptam a ballonkabátot, ruha nem volt alatta, fölrohantam a szavalóversenyre, kértem, hogy én is mondhassak egy verset. Gábor Andor *Budapest* című versét elkezdtem mondani – megint szédülés volt. Végigmondtam. A *Kerek egy esztendő* gyermekirodalmi könyvből tanultam meg, direkt a versenyre, de nem neveztem be.

Igazgatónk, drága Paulik Ödön kihirdette az eredményt a tanári kar döntése alapján: Monori nyert, viszont őutána most nem lesz második és harmadik helyezett, mert nem lehet.

Így kezdődött, utána, ha megkértek, iskolai ünnepélyen mondtam verset, emlékszem a folyosóra, a nagy tornateremre, ahol mikrofonba, halkán, nagy szünetekkel beszélem ezeket a verssorokat, Ady: *Üzenet egykori iskolámba*, például. Teljesen elmagányosodva – a magányérzet volt a legerősebb, megnyugtató –, elszakadtam mindentől és mindenkitől.

Hozzá kell tenni, hogy nem mehettem középiskolába, semmilyenbe, nyolcadik osztályban dönteni kellett erről. A Fazekas Gimnáziumba felvételi nélkül, állami ösztöndíjjal felvételt nyertem, mindenki támogatott, de édesanyám nagyon szegény volt, két gyereket tartott el, dolgozni kellett mennem, egy kétéves gyors- és gépíró iskolába íratott be. Később a húgom már tudott menni középiskolába, javult az anyagi helyzet. Emlékszem, a gimnáziumban az irodalmi szakkör igazgatót, nem a színjátszó csoport. Jó tanulmányt írtam az általánosban például Zrínyi Miklósról. Sok osztálytársamnak a magyarleckéjét megírtam, cserébe kaptam megoldott matekleckét. Tehát a rajz és az irodalom. Ez a mélység vonzott.

Egy ismerősünk járt amatőr irodalmi színpadokra szavalni, elvitt az egyikre, másokra. A Beszártnál² kezdtem, nagyon jó csoport volt, Latyák bácsi,

² A Budapest Székesfővárosi Közlekedési Részvénytársaság 1949-ben megszűnt, a különböző közlekedési formák irányítása önálló vállalati igazgatás alá került, majd 1968. január 1-től ezeket ismét egyesítették Budapesti Közlekedési Vállalat (BKV) keretei között. A BSZKRT

idős házmaster valamelyik házban, verset mondott, ő volt a legjobb. Majd sorra jártam a budapesti amatőr irodalmi csoportokat, mindenhol volt felvételi versmondás, vándoroltam, egy csoportnál megmaradtam. Ők átköltöztek a Fehérvári úti csoportba,³ szinte profik voltak, bár egész nap szakmunkákat végeztek, este összejöttek, hivatásosnak éreztük magunkat.

Egy alkalommal Weöres Sándor is jelen volt, az ő verseit is mondtuk, megtisztelt bennünket Sinkovits Imre, a Nemzeti Színház művésze, fellépett velünk együtt. Weöres morgott, ő szókimondó volt, olyasmit mondott, hogy nem jó, úgy kéne, olyan egyszerűen, mint az a kislány mondja, és rám mutatott. Nem értettük. Én kicsit éreztem, mire gondolt.

Az adott vers egyetlen sorát például addig mondogattam magamban, amíg a szavak már elvesztették az értelmüket, nem számítottak, csak egy érzés, a magány, egyedül vagyok az egész világon, a közönség sem számított, nem is láttam őket, semmit sem. Elszakadtam a világtól, a legboldogítóbb érzés volt. Másik idősíkon kezdtem élni ekkor. Nem ebben az életben.

Törökszentmiklóson született. Mikor, miért került a család Budapestre? Hogyan élt gyerekként ezeken a helyeken?

Törökszentmiklóson születtem, a szüleim Pesten laktak albérletben, anyai nagymamámmal éltem a „bunkeremben” Miklóson, három és fél éves koromig. Bölcsődébe, óvodába nem jártam, gyerektársaságom néha a négyéves Marika volt, kun család, vágott, kínaias szemekkel, abszolút kunok voltak, nagymamám barátai. Nagymamám családja jász volt. A jászságot tartották, büszkéek voltak rá. A megye neve is Jász–Nagykun–Szolnok megye. Játsszótársaim a kis háziállatok voltak, a kiskacsák, egy Pötyi nevű kisbárány, meg a kismalacom, amire szerettem volna felkapaszkodni, de mindig visítva elrohant. A tehenhez beültem az istállóba nappal a bögrémmel, sámlival, húztam a tőgyét, kértem, adjon tejet, nem rúgott meg, szelíd volt. (Nappal nem szabad fejni a tehenet.) Meggyfán üldögéltem, énekeltem. Mindent eldöntő évek lettek ezek idők az életemben. Freud írja, hogy négyéves koráig kialakul az ember, addig megtörténik minden, ami meghatározza a későbbi éveket. Felkerültem Pestre, az trauma volt. Kaptam karácsonyra egy kis pléhsparheltet, fal felé fordultam, és laposra vertem apám kalapácsával.

Óvodai fényképen látom: a karikagyakorlatokon a másik irányba nyújtom a karom, mint a többiek. A jobb kar, jobb láb megtanulása időbe telt.

versmondó csoportja egy külvárosi gyárépületben lehetett, amely régebben a cég tulajdonában állt.

³ A Fehérvári úti Művelődési Házban működött Solymár Károly vezetésével az Egressy Gábor Irodalmi Színpad.

Az SZFE-n,⁴ balettórán, a tanárnő vezényelt: „...és! bal láb, jobb láb!” – emlékszem, odajött, egyszerűen megfogta a lábamat, kijavított. Nem voltam trenírozva bölcsődék, óvodák által. A Bacsó Béla utcai általános iskolába jártam (ma Németh László a neve), de az elején csak 11 óra felé mentem be, játszottam otthon, anyukám a munkahelyén dolgozott, egyszer felrémlt, hogy valahova kell mennem, elindultam, nem voltam biztos benne hova, merre, de bementem a Bacsóba. Időbe telt, mire megértettem a trendet, de megtetszett.

Akkor még nem Lili volt a hivatalos neve, ugye?

Monori Erzsébet Lídia az anyakönyvi nevem. Édesanyám Lídia, nagymamám neve Erzsébet Lídia. Falun Lidikának mondták. Anyukám Pesten Lili lett, engem világeletemben Lilinek neveztek, kivéve a gépírói munkahelyemen, ott Erzsi voltam. Otthon Lili. Az egyik irodalmi színpadi csoportban Anita. Ha találkozom velük, ma is Anitának neveznek. Rögtön önmagam leszek, úgy beszélgetünk, mint csoporttagok. A gyors- és gépíró iskolában havonta lehetett rendelni *Magyar Nyelvőrt*,⁵ egy tanár bejött: „ki kér *Magyar Nyelvőrt*? Neve?” és én minden hónapban más nevet mondtam. Az A betűvel kezdtem: Monori Anna, Monori Annamária, Monori Anita – itt megálltam.

Gépíróiskolás korában tehát Magyar Nyelvőrt olvasott. És mit még? Mesél egy kicsit a családjáról? És arról, hogy milyen volt kamasznak, nagyon fiatal dolgozó nőnek lenni?

Kamasznak, nagyon fiatal dolgozó nőnek lenni jó volt, dolgoztam 8-tól 5-ig, utána mentem az Erzsébetvárosi Művelődési Házba, oda jártam irodalmi színpadra.⁶ Sok fiú is mondott verseket, népszerű lettem köztük.

József Attila-est, Radnóti Miklós-est, Szabó Lőrinc-est, néha színdarabrészt, a címre nem emlékszem, a helyszín talán börtöncella. Egyszer anyukám is eljött, versenyféle volt. Nyertem egy sírós monológgal.

Nagyon sok verseny volt, mintha sportolók lennénk. Kerületi, budapesti, országos.

Adyt olvastam a legtöbbet otthon. Költőket. Prózát ritkán, regényt sem. Színdarabot sem. Jászai Mari, Déryné naplóit, Sztanyiszlavszkij *Egy színész felkészül*

⁴ Az SZFE a Színház- és Filmművészeti egyetem jelenlegi rövidítése, 1948–2000 között Színház- és Filmművészeti Főiskola volt az intézmény hivatalos neve.

⁵ A *Magyar Nyelvőr* a Magyar Tudományos Akadémia nyelv művelő folyóirata.

⁶ Az Erzsébetvárosi Művelődési Otthon a Lenin (ma: Erzsébet) körút 32. alatt működött 1963–1977 között.

című könyvét,⁷ Fischer Sándor beszédtechnikai könyveit.⁸ A Fehérvári úton Montágh Imre tanította csoportot beszédtechnikára, játékosan, nagyon szerettem. A gyakorlatot nem erőltette, ha nem ment, abban az esetben másikat próbáltatott. Csak azt csinálja, amihez kedve van, hangsúlyozta mindenkinek. Gyógypedagógia szakon végzett. „Maga megőrzött valamit a gyerekkorából, mi már megtanultunk hazudni” – mondta nekem, mikor már az SZFE után jártam hozzá beszédórára.

Szüleim elváltak nyolcadikos koromban, apám cipész volt a Törekvés KTSZ-ben,⁹ a VIII. kerületben, a Nagydiófa utcában. Anyukám megtanulta az átkötött harisnyakészítést, kis állami cégnél. Én sokszor orsóztam neki. Egy gép orsóra lefejtette a nejlonharisnyát, másik gép pedig szótt belőle újabb harisnyát. Ezt hívták átkötött harisnyának, vastagabb volt, mint az eredeti. A hibás részek persze kiestek az orsózásnál. Emlékszem, 600 forintot keresett vele. De maszekolásban még kereskedőnek is adott el, sokszor vittem este a csomagot a címre. Én 950 forintot kerestem a Pest Megyei Ingatlanközvetítő Vállalatnál gépiróként, utolsó fillérig hazaadtam. Húgom még általánosba járt. Nagymamám vidékről élelmiszersomagokkal segített bennünket, így éltünk. És a húgom után járt még gyerektartás, apámtól levonták.

Ebédidőben szerettem felmenni a munkahelyemen a félig nyitott padlás-térbe, verseket gyakoroltam, megengedték, bár a főkönyvelő morgott, ő pászorórát tartott ugyanott, ugyanakkor. Ha hamarabb felszaladtam, enyém volt a félórás ebédidő ott fenn, ő meg hallgathatta lent a verseket, az irodával együtt. Erzsinek hívott, László kartárs volt. Nem elvtárs! – ezt hangsúlyozta. Az igazgatót szólítottuk Weczel elvtársnak.

Mikor jelentkeztem a főiskolára, kellett munkahelyi ajánlás, nem adtak. Azt kérdezték, nem szégyellek-e majd ötvenévesen is kiállni a színpadra?

És miért versmondó, miért nem színjátész csoportba járt?

Nekem az irodalmi színpad adódott, oda kerültem, nem ismertem olyan csoportot, ahol színdarabokat játszottak. Költségesebb is: jelmez, díszlet, rendező satöbbi.

Vittem haza a molinókat kimosni, vasalni, emlékszem. Ezt felváltva csináltuk. Nagyon komolyan vettük a versmondást, a vezetők közül Solymár Károly erő-

⁷ K. Sz. SZTANYISZLAVSZKIJ, *Egy színész felkészül...*, E. R. HAPGOOD autorizált fordításából magyarra átdolgozta HEGEDŰS TIBOR (Budapest: Athaeneum, 1946).

⁸ Fischer Sándor könyvei, például FISCHER Sándor, *Beszédtechnika* (Budapest: Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Könyvkiadó, 1955); *A beszéd művészete* (Budapest: Gondolat, 1966).

⁹ KTSZ: kisipari termelőszövetkezet.

sen hitt a versben. És ingyen csináltuk, pusztán a versek szeretete volt a meghatározó hangulat, semmi más. És őszinteség volt, szeretet – nem volt hízelgés, irigykedés; normális dicséret történt, az is ritkán, felhangok nélkül. (Ehhez képest mellbevágó volt az SZFE az első perctől, és az még csak kicsiben.)

Ronyecz Marit már felvették, mikor a mi csoportunk egy része átkerült a Fehérvári útra. A húga, Jutka a barátnőm lett, azt hiszem, volt egy sikertelen felvételi je, nem próbálkozott többször, de maradt a csoportban. Nagyon erős összetartás volt ott az emberek között, színészi életemben sohasem találkoztam hasonlóval. Sőt, társulásokban, a klikkek miatt reménytelen is volt.

Talán Debrecenben volt jó társulat a Latinovits idejében, vagy a Rusztnál.

Van olyan vélemény, hogy a versmondás nem is színház. Milyen tanácsot vagy instrukciót adna egy kezdő, fiatal színésznek, miként álljon a versmondáshoz? A versmondást felfoghatjuk, ha akarjuk, akár nagymonológként is, ha kiáll egy ember, egy másik meg nézi, bármit csinál, az már színészet, színház, akár vers, akár nem.

Nem tudnék tanácsot adni kezdő színésznek, azt hiszem, ha mindenki a belső iránytűjét használja, akkor nagyon nem veszhet el. Én később ügyeltem, hogy ne értsem meg az instrukciókat.

Sokszor fordult elő, hogy rosszul instruálták?

Az SZFE-n az osztályfőnökünk teljes szabadságot adott, néha kérte: most másképp, megint másképp, kábé kilencszer, de ez játék volt, hogy milyen érdekes; hányféleképpen lehet azt az egy mondatot elmondani. De nem parancs volt.

Általában nem instruáltak, gyorsan létrehoztam valami elfogadhatót ezek szerint. Ha néha befeszült, begörcsölt egy rendező, mert bizonytalan volt, nem rajtam gyakorolt. Bár azt szerettem mondani, „ha eljátszod nekem a rendezőt, azonnal elmegyek”; nevettünk.

Csakhogymindez nekem kevés volt, a semminél is kevesebb, hiszen olvastam a Sztanyiszlavszkij-könyvben, az *Egy színész felkészülben*, hogyan is kéne mindezt csinálni. Mindig minden összecsapott volt, Kaposváron három hét próbaidő, Pesten hat hét volt; az is édeskevény. Mert ugye a fenntartó szabja meg, hány darabot kell bemutatni egy évadban, és rögtön kijön a számtan, hogy mennyi próbaidő jut egy darabra. Tehát a rendezőnek nincs ideje elmélyülni se önmagában, se a színészkezelésben, ahogyan ideális lehetne.

Látott ezekben a versmondós években olyan színészetet, akár filmen, akár színpadon, ami nagy hatással volt önre?

Nem volt hatással rám színész, színésznő, nem voltam színházban. Talán tizennyolc évesen, egy udvarlóm anyukája ruhatáros volt a Vígben, szerzett

két jegyet, Gyurinak meg nekem. Gyuri sem járt színházba, géplakatos volt, és sorra nyerte a versmondóversenyekeket. A karzat legtetején ültünk, lefelé nézve nagyon messze volt a színpad, kicsikék a mozgó alakok. Délelőtti *Rómeó és Júlia*-előadás volt.¹⁰ Ruttkai, Latinovits, Sulyok. Éváék nagyon sokáig csókolóztak, untam őket. Sulyok Mária tetszett. Egy idő után elkezdődött egy homály gomolyogni bennem, húzott a mélység, lemenni a színpadra és üressé tenni.

Filmen a *Kölyök* című filmben¹¹ Törőcsik Mari hatott rám, a csoportban egyébként kis Törőcsiknek is nevezett az egyik vezető, nem volt világos, miért, mivel nem jártam moziba – csak ritkán, ha valaki elhívott olyan filmre, amire ő volt kíváncsi.

Később a Thália Színházban láttam próbálni Dajka Margitot, csak sutto-gott, mindjárt, ezt is beleszötte az írói szavakba, Kazimir ismerhette, nem sürgette. Nagy hatással volt rám Dajka Margit, őt a legnagyobbknak tartom.

Az, hogy versmondóként kezdte, hatással volt a későbbi pályájára?

Igen, az önállóság, ami kialakult bennem a versmondással, később nagyon sokáig ütközött a színdarabokban megkövetelt alkalmazkodással.

Azt hiszem, Pártos Géza lett volna az én rendezőm. Láttam a tévében egy félórás adásban, Beckett *Ó, azok a szép napok* című darabjának próbáján, külföldön élt már akkor. Egy szót sem szólt. Fiatal színész nő próbálta az első mondatot elmondani: „Milyen szép ez a mai nap.” Sírt, ismételte fél óráig, ahogy csak lehetett, próbálgatta, Géza bácsi nézte és hallgatott. Majd a színész nő feladta, leült a székre, passz. És nyugodtan, tét nélkül kimondta a mondatot. Géza bácsi nyugtázta.

Milyen út vezetett az irodalmi színpadról a főiskolára?

A versmondás elvárásolt, de nem jutott eszembe, hogy tovább kéne lépni. A csoport vezetői beszéltek a Színművészeti Főiskoláról, Mann Lajos ajánlásával magántanulóként kéthavonta vizsgáztam egy-egy gimnáziumi tanév anyagából, napi nyolcórás gépírói munka mellett. Régi Remington írógépeket püföltem, szinte fizikai munkának számított. Egy billentyűre 30 dkg-ot rátéve csak felemelkedik a billentyű, nem üt betűt. Ahhoz 50 dkg kell. Végül jelentkeztem felvételre húszévesen színésznek, a csoportvezetők rábeszélésére. Ideiglenesen felvettek, azzal a feltétellel, hogy szeptemberre érettségizem le. Harmadikos osztályvizsgám volt még csak. Nyár végén levizsgáztam a negyedik év gimnáziumi tananyagából, az érettségit decemberben tettem le.

¹⁰ Várkonyi Zoltán: *Rómeó és Júlia*, 1963 (Vígsház).

¹¹ Szemes Mihály: *Kölyök*, 1959.

Olvastam, hogy már tizennégy évesen levelet írt a főiskolára, hogy színész akar lenni. Ennek mi a története?

Igen, nyolcadikban tudtam, hogy nem tanulhatok tovább, elszántságból írhattam azt a levelet.

Valaki válaszolt is rá, menjek be a főiskolára, amennyiben különleges tehetség vagyok, felvesznek. Dehát nem tudtam, hogy az vagyok-e, nem mentem be.

Amikor viszont felvételizett, rögtön fölvevették.

Várkonyi Zoltánnál felvételiztem, Békés Andrással ültek bent ketten. Várkonyi azonnal megkérdezte, hogy mi van a szememmel? Kérte, jöjjen le a színpadról, menjek oda hozzá. (Bandzsa vagyok.) Elmeséltem nekik a szememmel kapcsolatos történeteimet, megköszönte, azt mondta, nem is kéne a második-harmadik fordulón megmérettetni magamat, fel vagyok véve, küld majd gyógyszert, hogy hízzak meg. 42 kg voltam. A főiskola azért behívott a második-harmadik fordulóra, persze.

A családja mit szólt? A főiskola mellett már biztos nem tudott dolgozni...

Kollégista lettem. Anyukám vidékre költözött, ösztöndíjat kaptam, és a nagymamámnál ettem hétvégeken Pesten.

Azt is olvastam egy interjúbán, amit pár évvel később, már végzettként adott, hogy rendező szakra is jelentkezett.

Negyedéves színész voltam az SZFE-n, amikor felkerestem Marton Endrét a Nemzeti Színházban, kértem, hogy vegyen be a rendezői osztályába, minden államvizsgám megvan, mint színésznek, csak nem bírom a kiszolgáltatottságot. Azért szeretnék rendező is lenni, hogyha nem megy a színészi működés, rendezzek valahol valamit. Felvett, egy évig jártam az osztályába, Ascher Tamás, Szőke István, Kertész Mihály (ma Kornis Mityu) voltak az osztálytársaim. Egy év után a főiskola közölte, hogy nem járhatok tovább rendezőire, mert már híre ment ennek az akciónak, a veszprémi színházból is jöttek színészek hasonló kéréssel. Nádasdy Kálmán, aki a döntést hozta, tanárom volt mindkét szakon, nagyon szeretett, azzal vigasztalt, jobb ez így, „mert lennél egy közepes rendező és egy közepes színész”.

Ezek után bevittem egy darabot a Thália Színházba Kazimir Károlyhoz, kértem, engedje meg, hogy megrendezzem. Avantgárd darab volt, Bódy Gábor írta Ajtony Árpáddal. Kazimir másik darabot javasolt, színészeket ajánlott, támogatta a kérésemet, de én nem álltam el a Bódyék darabjától, és nem profi színészekkel szerettem volna dolgozni – ezt már nem támogatta, de örült, hogy ilyen gondolatok is járnak a fejemben.

A darabot elsőéves színművészeti koromban, 1965-ben, a kollégium aulájában egy fiú adta oda azokkal a szavakkal, hogy az Ajtonnyal írtunk neked egy darabot. Mondtam, jó, tedd le a portára, és felmentem a kollégiumba. A fiú Bódy Gábor másodéves filozófia–történelem szakos egyetemi hallgató volt. Az aulában pár napja már láttam, mielőtt megállított a lépcső előtt.

Mi volt a címe? Megvan valahol ez a szöveg?

A darab címe *A varrógép feltalálója* volt, nagyjából, már nincs nálam, Ajtony Árpád, akivel közösen írta a Gábor, elvitte magával Párizsba. Árpi sajnos már nem él. Mindig valaki kihullik a sorból, csak úgy menet közben.

A Bódy akkor már napok óta az aulában tanyázott, mint a híres Füttyös Gyuri, a ruhatár pultján ült és hangos megjegyzéseket tett mindenkire, aki jött-ment a koleszba vagy bárhová. Hogy miért volt ott, nem tudom, de hírhedt figura volt.

Mikor élém állt a darabjával, először is rálépett a lábamra, összeért az orrunk, ettől én undorodtam, egyébként sem bírom, ha közelebb jön valaki hozzám, plusz akkoriban soha nem köszöntem senkinek. Ezt figyelte ő ki a napok alatt, ez tetszett meg neki. Később tudtam meg, hogy érettségi után pszichiátriai kezelésen volt sokáig. Dadogott. Tizenkilenc éves volt ott az aulában, én húsz.

Gór Nagy Mari szobatársam, akkori barátnőm mondta, majd bekerülünk a Gobbi Hilda színészotthonba öregen, és te nem köszönsz!

A menzán láttam újra a Bódyt két fiúval egy asztalnál, és röhögtek rajtam, mikor bejöttem.

Nem tudtam, kik ezek, de megszegyenítő volt. Magyar Dezső évfolyamtársam volt, Ragályi Elemér, aki mindig Mancinak hívott, és a Gábor. Elsősök voltunk, utáltam őket. Gábor másik egyetemre járt. Később a Gábor elmondta, miről volt szó; ő volt szerelmes, mert „a bácsinak ugyanaz a baja” – ezt mondogatta nekem mindig, meg hogy „a sírból húztalak ki”. A Gábor addig beszélt rólam a Dezsőnek, hogy a Dezső is belém szeretett. A Magyar Dezső házasság az IKV miatt lett.¹² Dezsőt az *Agitátorok*¹³ miatt kirúgták a koleszból, én házmaster is voltam, nagymamámék elköltöztek, én kerültem a szolgálati lakásba, viszont az akkori törvények szerint együttélés ilyenfajta lakásban csak házastársaknak lehetett. Akkor már tudtam, hogy Gáborral dolgozik, *Agitátorok* stb. Egy év múlva elköltöztem albérletbe, otthagytam Dezsőt a saját szolgálati lakásomban. De a lakók lakbérügyeit könyvelni visz-

¹² Ingatlan Kezelő és Ingatlanközvetítő Vállalat.

¹³ Magyar Dezső: *Agitátorok*, 1969. A film a Tanácsköztársaság 50. évfordulójára készült, egy főiskolai pályázat eredményeképpen, témája a forradalom volt, rögtön betiltották. Bódy Gábor nemcsak a forgatókönyvet írta, hanem játszott is benne. Operatőre Koltai Lajos volt.

szajártam, viszont a Dezső szemetelt le. Lakásonként hordta le a kukába a szemetet. Egyik lakó vigasztalta: „Nem baj, doktor úr, magából még egyszer nagy ember lesz.” (Jogi végzettsége volt az SZFE előtt.)

Milyen volt az osztálya, a tanárok, a vizsgák, az akkori SZFE?

Jó osztály voltunk, híresen összetartó. Górnaggyal kollégisták voltunk, szobatársak egy ideig. A kollégistákkal sokkal többet voltunk együtt, mint a többiekkel. Cserhalmi Tyutyu egyszer azt nyilatkozta: „Mit jelentett a főiskola? Egy kollégiumi ágyat és néhány barátot.” Egyetértek.

Első év végén az osztályfőnököm vétőjogával maradhattam benn, aki védett a tanári karral szemben: „Nem biztos, hogy színésznek való, de tehetséges ember.” Négy hallgatót rúgott ki a felületes, gyorstalpalós oktatási szisztéma: „Ezt az »osztályt« már nem ábrázoljuk” – mondták mellékesen. Mármint a parasztit. Tordai Tibi egy év múlva öngyilkos lett. Erdélyből jött, teljesen egyedül élt Pesten. „Magának Molnár Ferenc a vonala – állapították meg. – Csehovra nem jó. Kamara Varieté esetleg?”

Harmadéven, művészi beszéd vizsgán Gosztonyi János tanárunk Genet *Cseledek* című darabjában rám osztotta Solange szerepét. Claire Jobba Gabi volt. Az Ódryn tartott vizsgánk közben a tanári kar felállt és kivonult. Benn maradt az osztályfőnök és Gosztonyi, valamint a franciatanárnőm, Radnóti Miklósné.

A színházi gyakorlat harmadévtől kötelező volt, én nem kellettem senkinek. Katika, a főiskola párttitkára rászózott a Kazimir elvtársra. Nagyon jól éreztem magam a Tháliában a gyakorlati években, népszerű voltam, jókedvű, mindenki megszeretett. Nem vágyódtam nagy szerepekre, nem voltak ambícióim, ez látszott rajtam.

Aztán negyedéven volt egy beugrásom Schütz Ila helyett Kukuskina szerepébe, a vizsga előtt három nappal a *Jövedelmező állás* című darabban.¹⁴ Lett volna még a *Bacchánsnők*ben a lányokkal együtt valami, egy mondat, diplomamunkának, de a sors másképp döntött. A Tháliában két kisleány-szerepepipizódban megszerettek, Kazimir Károly pedig kiharcolta a főigazgatónál, hogy a *Légy jó mindhalálig* című darabot rendezhesse meg a Jobba Gabinak szánt vizsgadarab helyett. „Nem maga a Nyilas Misi – mondta –, az én vagyok, maga öltözik be helyettem.” Nádasdy főigazgató akkor már a Kukuskina miatt szeretett, beleegyezett. Azt kérdezte: „Honnan tudja ez a bűdös kurva, milyen egy unatkozó úriasszony?”

Bódy Gáborék morogtak a Nyilas Misi miatt, Júliát kéne játszani, nem ezt a kisleányt. Fiatal nő vagy!

¹⁴ Osztrovszkij: *Jövedelmező állás*. A vizsgaelőadást Szinetár Miklós rendezte. Kukuskina öregasszony-szerep.

De hogy ilyen jól jöttem ki a semmiből, negyedévben, az SZFE-n, az tiszta szerencse. Nádasdy már paraszt Krisztusnak is nevezett a Nyilas Misi miatt. „50% tehetség, 50% szerencse, érted?!” – mondta mindig. Később küldtem neki egy lapot, már az iskola után, a Krasznaja Armija menetelt rajta.

Nekem ez volt a SZFE, de főleg a kolesz, a jó hangulatával, fölszabadultságával. Az iskola egy katonaiskola volt, mint Ottliknál.

1969-ben kapott diplomát. Ezután, a Nyilas Misi sikere után a Thália Színház átvette az előadást és őnt is szerződtette. Mondok előadáscímeket, és mondja, ami eszébe jut. Az első a Légy jó mindhalálig.

A Nyilas Misi átkerült a Tháliába, ott már nem volt az igazi. Kisdiákok (fiatal színésznők) közül sokaknak feszült a keblén jól láthatóan a dolmányka, ez furcsa volt. Felnőtt kollégák, akik eddig szerettek, nehezményezték, hogy be kell állni végszavazni a süldő mögé, tettek gesztusokat, amik fájdalmasak voltak nekem. Valószínűleg természetes folyamat, így utólag belátom. Gyerek-előadás lett, matiné, vasárnap délelőttönként ment. A gyerekek a tapsnál kiabálták föl nekem: „Misi! Misi!” Ez nagyon jólesett.

A planétás ember.¹⁵

Dagi Mariska szerepénél nehezen szántam rá magam a tájszólásra. Megoldódott, mindenki örült.

Szerelmesek a város felett.¹⁶

Boldizsár Miki írta, Gosztonyi tanár úr rendezte. Szerettem ezt a szerepet, pofon kellett vágnom szerep szerint a Csikós Gabit, egy meccs fejlődött ki, melyikünk gyorsabb. Ő hamarabb tudja a karjait az arca elé emelni, vagy én megelőzőm, és lekeverem neki a pofont?

Pilinszky János, aki a Hajós utcában lakott, átjött megnézni az előadást, elmesélte nekem később, mikor a *Síremlék* című darabját írta, rám gondolt: „arca, mint egy fiatal katonáé”. Maár Gyula is megerősítette ezt később.

A magyar kérdés.¹⁷

Nem jelentős, nem emlékszem rá.

¹⁵ Kazimir Károly: *A planétás ember*, 1969 (Molnár Gál Péter darabjából). Dagi Mariska: Monori Lili.

¹⁶ Gosztonyi János: *Szerelmesek a város felett*, 1969 (Thália Stúdió). Ágnes: Monori Lili.

¹⁷ Kazimir Károly: *A magyar kérdés*, 1970 (Pálffy József darabjából). Szavaló: Monori Lili.

*Én, te, ő.*¹⁸

A szovjet darab. Eredetileg *Az én szegény Marat*-m címmel próbáltuk, két rendezővel egyszerre: Kőváry Katalin és Léner Péter. Nehezen alakultak a próbák, Magyar Dezső kezdte követelni a főpróba után, hogy változtassak, például vegyek fel túsarkút stb. Gyűltek a konfliktusok, senki nem szeretett az irományt, sokat sírtam a szerepben, hogy mentsem a lehetetlent, direkt háttal ültem a nézőknek az elején, a Valcz nem jött be, az ügyelő mellől kiabálta be a saját szövegét egy darabig, Harsányi Gabi még a próbán javasolta, hogy keressük meg a Latinovitsot. Szinte ellenállás kezdődött, végül a premier meglett. Néző nemigen akadt rá. Nehéz munka volt, de játszani Lida szerepét nekem jó volt.

*A Thibault család.*¹⁹

Vendégrendező, Kazán István rendezte. Akkor nyáron történt meg a disszidálási kísérletem Németországba, hazajöttem, összeroppantam, nem hallottam a kollégák hangját, ha a hátam mögött beszéltek. Pokolian fájt a szemem, alig tudtam nyitva tartani. Lementem a Kazánhoz a nézőtérre a próbák elején, kértem, hogy cseréljen le, nem vagyok jól. Azt mondta, olyan messze vagyok a szereptől, mint Makó Jeruzsálemtől. Valamilyen döntés miatt nem cseréltek le, végigkínlódtam az előadásokat is.

*A holdbeli csónakos.*²⁰

Mécs Károly szerepe volt a Bolond Istók, Kazimir kiadta filmezni egy francia filmre pont a próbák végén pár napra, nekem arra a három napra be kellett ugranom a szerepbe úgy, hogy a Karcsi jön majd vissza a premierre. Kozák András a színészekkel együtt kérte a Kazimirt, maradjon nálam végleg a szerep, jobban áll nekem, engedett a nyomásnak.

*Tartozik és követel.*²¹

Eredetileg Polónyi Gyöngyié volt a szerep, végül én játszottam el. Bódy Gábor egyszer betelefonált a színházba, hogy azonnal engedjenek el, és nem fogok ott játszani többet. Követelte, hogy lépjek ki.

¹⁸ Kőváry Katalin–Léner Péter: *Én, te, ő*, 1970 (Alekszej Nyikolajevics Arbuzov darabjából). Lida: Monori Lili.

¹⁹ Kazán István: *A Thibault család*, 1970. Jenny: Monori Lili.

²⁰ Kazimir Károly: *A holdbeli csónakos*, 1971. Bolond Istók: Monori Lili, Mécs Károly (szerepkettőzés).

²¹ Kőváry Katalin: *Tartozik és követel*, 1971 (Jókai Anna darabjából). Ildikó: Monori Lili.

*Csendesek a hajnalok.*²²

A Mikroszkóp Színpadon. Iglódi István hívott játszani, katonalányok voltunk, jó hangulat, sok nevetés. Bódy Gábor eljött a premierre, miközben járkáltunk a nézőtéri járatokban gyertyával a kezünkben és énekeltünk, Gábor egy sor szélén ülve megfogta a szoknyám szélét és nem engedett tovább menni, pedig a szereplőknek libasorban kellett vonulni. Rászóltam, halkan – „engedj el” –, nem lett botrány.

A premierbulin, a Rátkaiban, a nagy asztalhoz a Gábort a teremőrök nem engedték be, mindenkit félrelökött, szinte átugrott a díszes asztalon, és mellem húzott egy széket, Iglódi, Komlós János nem szóltak rá. Egy férfi gratulált, sok mindenben látott már, azt mondta, maga a jövő – Örkény István volt, később megtudtam.

Ekkor már a Thália megszűnt nekem, de az előadásra még bejártam játszani. Nagyon jó kritikákat kaptam Pesten mindig, mármint színházi kritikákat. Filmen itthon csak rosszakat, viszont a filmek kikerültek külföldre, ahol jókat írtak. Jean de Baroncelli nagyon szeretett. Más világot hozott a film az életembe.

*Csusingura.*²³

A Körszínházban. Nádasdy tanár úr megnézte, tetszett neki a kis szereplésem, lelkes volt. Zenés mesterségből jó jegyeim voltak a SZFE-n, Szinetár osztályfőnök szubrettnak szánt, tetszett neki, ahogy azon a kis hangon sanzont éneklek vagy operettet.

*Tűzet viszek.*²⁴

Hubay Miklós darabja. A fiatal Horváth Terikét kellett játszanom, voltak problémáim a szöveggel, Hubay kérte, hogy tegyem félre, játsszam el: „Nem azt fogják írni, hogy maga nem jó, hanem azt, hogy én nem tudtam megírni” – mondta.

Milyen volt a Thália társulata? Ki volt jó partner?

Mindenki jó partnerem volt a Tháliában, diktatúra volt, a Kazimiré, mi egy nyáj voltunk. Kozák Andrásba titokban szerelmes voltam, Drahota Andreához föl jártam beszélgetni, később Temessy Hédihez.

Latinovitsot, Ruttkai Évát hogyan ismerte meg?

²² Iglódi István: *Csendesek a hajnalok*, 1973 (Borisz Glagolin darabjából).

²³ Kazimir Károly: *Csusingura*, 1972 (Takeda Izumo kabuki-játéka alapján). Konami: Monori Lili.

²⁴ Kóváry Katalin: *Tűzet viszek*, 1972. Margit: Monori Lili.

Latinovits Zoltán a Thália Színházban volt tag, amikor gyakorlatra odakerültem. Ő volt az egyetlen, aki bemutatkozott: „Engedje meg, Latinovits Zoltán vagyok.” Illyés Gyula darabjában játszott, a *Tiszták* címűben.²⁵ Természetesen szerelmes voltam belé. Rendszerint több valakibe egyszerre, titokban. Álmodni szerettem, a tényleges udvarlást untam.

Zolit csodáltam mindvégig, a személyisége ereje, a bátorsága, kiállása imponált, az biztos. És nagyon kedves volt, a színészbüfében szolt pár szót a főiskolásokhoz is. Valcz, Jobba, Monori.

Ruttkai Évához a Bódy Gábor vitt fel Jancsó Sacikával bennünket. Hosszú-hosszú próbafolyamat indult el, Gábor az előadás mellett főiskolai vizsgafilmet is forgatott az SZFE-n a *Cselédek*ből, hármunkkal. A vizsgafilm töredékét nemrég megkaptam Sacikától, a Madám megérkezéséig van meg az anyag. Éva a barátnőm lett érdekes módon, mesélt, mesélt. A *Ha megjön József* című filmet²⁶ nem szerette, gyorsan el kell felejtennem, azt mondta. Ők a nagyok voltak, Éva és Zoli. Mi meg a gyerekek.

Kazimirral milyen volt dolgozni?

Kazimir Károly harcolta ki, hogy a főiskola vizsgadarabot változtasson végzős osztálynál, így lett a *Légy jó mindhalálig*. Mivel előtte a képzési időkben csak kisebb szerepeket kaptam mesterségből (a *Cselédek* művészi beszéd vizsga volt), egy ekkora szerepre nem voltam felkészülve. A próbákön történekről úgy gondoltam, holnap lehet ezt másképp is csinálni. Kazimir tanár úr mondta is, ő még nem vert meg színésznőt, de engem megvár az utcasarkon este és megver. Így utólag is köszönöm neki a bizalmat, amit belém fektetett, nem is tudom miért. Végül „nyertünk” – ahogy a főiskolai premier után mondta.

Ha nincs a disszidálási ügyem, a találkozás a filmes alkotócsoporthal, más-képp is alakulhatott volna a színészi pályám.

Bódyék darabját úgy próbáltam eladni a Tháliában, hogy én írtam, hátha akkor átmegy. Persze a Kazimir nem hitte el: „Anyukám, magánál már az első oldalon benyúlnak a nő szoknyája alá?” – kérdezte, és visszaadta a darabot.

Hogy történt 1970 nyarán a disszidálási kísérlet?

Az NSZK-ban Magyar Dezső pénzét vittem a kontaktpontra, leadtam – azt hiszem, a mannheimi fesztiválon nyerte a *Büntetőexpedícióval*²⁷ –, ő utánam készült disszidálni többekkel. A 68-as csehszlovákiai bevonulás után egy disz-

²⁵ Várkonyi Zoltán: *Tiszták*, 1970 (Vígsház).

²⁶ Kézdi-Kovács Zsolt: *Ha megjön József*, 1976.

²⁷ Magyar Dezső: *Büntetőexpedíció*, 1970.

szidenshullám tört ki, minden barátom elment. A Gábor meggondolta magát végül, maradt.

Münchenben laktam, megismerkedtem Ferrari Violetával, vigyáztam volna a kisebbik fiára, más kapcsolat is akart segíteni. Egy építész-egyetemista buliban láttam a fiatal Fassbindert is, mutatták, hogy ez a filmes ürge nagyon tehetséges. A neve miatt megmaradt az emlékezetemben, persze később minden filmjét megnéztem.

Körbeutaztam vonattal az NSZK-t, amennyit bírtam, majd lementem Heilbronnba, ahol a rokonaim éltek. Anyukám nagynénje és a férje egy amerikai laktanya alkalmazottai voltak. Ők örökbefogadási szerződést kötöttek volna velem, az akkori német törvények szerint ebben az esetben nem számítottam volna disszidensnek, hanem teljes jogú állampolgárnak. A kis szolgálati lakásuk a laktanya udvarán volt, hallottam éjjel a lövéseket, mert a fiatal amerikai katonák bizony próbáltak szökdösni.

Végül eljöttem Ágnes néniéktől, hogy majd visszajövök. Zavarodott voltam. A nevemet írogattam: Monori Lili, egy papírra, sokszor, azért leírva viszonylag új volt. Még nem tudtam, hogy beteg vagyok, de Pesten azonnal. Hosszú évekig tartott. Édesanyám 1974-es vonatbalesete után már nem éreztem reményt, hogy felépülök, csak akkor, ha mindent lezárok, elhagyok, ami eddig volt, a színészetet legfőképp. Akkor jött a MAFILM, ami megmentett, és lehetővé tette a Szentkirályt.

Miután hazajött, hogyan folytatta? Két évadot töltött még a Tháliában.

Bódy 1965 óta a barátom lett, filmes akart lenni, nagyon hitt bennem. Mikor disszidált a Dezső, megjelent a Gábor az albérletemben, általában csak feküdtem, a Tháliába bejártam játszani, de már beteg voltam. Látási, hallási zavaraim voltak, az orvos azt mondta: regresszió. Hiszen én is próbáltam disszidálni, még a Dezső előtt, de anyukámat, nagymamámat, húgomat nem bírtam volna elhagyni, ezért visszajöttem. Dezső durván leszidott érte.

Bódy hurcolt magával az előadások után, kocsmákba, ott találkoztam Szentjóbbyval, Erdély Miklóssal és az avantgárd képzőművészekkel. Körbeültük Erdély Miklóst, hallgattuk, jó volt, izgalmas, szabad légkör, bár nemigen értettem még, mit mondott. Hajnalban a Bosnyák téren végeztünk egy talponállónál, a besúgókkal együtt. Reggel 8-ra mentem a Rádióba, 10-re a Tháliába próbára. Volt, hogy egy hétig nem aludtam.

Sokat beszéltem a *Cselédekről* a Bódynak, akkor már együtt jártunk. Harmadévben nagyon szerettem a darabot, a szerepeket. A „cselédezés” megkezdődött a lakásban.

És 1973 nyarán bemutatták a Cselédeket a Csiliben. Ezen a bemutatón, úgy mesélik, találkozott a nézőtéren a hivatalos és az avantgárd szakma. Mi lehetett Bódy célja ezzel a kísérlettel?

Nem tudom, mit akart még a Bódy, az Évának írt levelében leírja világosan.²⁸ Nem volt szó kétféle művész világról. Gábor profi világba akart kerülni, illetve már benne volt a Dezső által. És filmes, nem színházi rendezőként. A színészek profik voltak, a tervezők, zenészek is. Éva miatt jött el a hivatalos szakma, ő volt a legnagyobb akkor. Gábor több színésznőt megkeresett, nem vállalták.

Az igaz, hogy Lili nem akarta nézők előtt bemutatni ezt az előadást? A „cselédkezés” munkamódszere hasonlított arra, ami később a Szentkirályi Műhelyben megvalósult?

A Szentkirály nem a Cselédek. Az én fejemben is más volt, mint a Gáboréban. Ő sikert akart, föltűnni, kiemelkedni az *Agitátorok* utáni mocsárból.

Én színész vagyok, ennyi az egész. Szakmai problémái mindenkinek vannak, próbálja megoldani, bár nem tudja, hogyan – azt is meg kell tanulni. Volt osztálytársam írta ma: Alice voltam Csodaországban. Igen, belezuhantam Nyúlországba ezzel a színművészeti főiskolával és annak következményeivel.

A Cselédek vérprofi munka a Szentkirályhoz képest, komoly munícióval felszerelve. Bódy Keserü Ilonkával járt már akkor, Ilona hozta Konkoly hátrahagyott műveit az előadásba, például az óriási telefont, és az ő avantgárd képzőművész barátai a többi kelléket. Gomba volt a nyitófilmen: Gombás Erzsébet, képzőművész. Nagyon furcsa most ezekről írnom, tudva, hogy a Gabi III/III-mas ügynökként forgott az avantgárdban.

Hogy került 1973 őszén Kaposvárra?

Kazimir letiltott a pályáról, csak Zsámbéki adott munkát, két szerepre. Később szerződünk. Kőváry Kati tud ezekről a dolgokról bővebben, ő próbált elhelyezni más színháznál Pesten, nem sikerült.

Hogyhogy letiltotta Kazimir?

Volt egy fegyelmim, a társulat tartotta, én nem lehettem jelen. Némelyek, akik az ötvenes években nagy pionírok voltak, azt kiabálták, hogy az ilyeneket, mint én, ki kell irtani. Nagyon jók voltak a kritikáim már akkor Pesten, ez úgy látszik, nem mindenkinek tetszett.

²⁸ BÓDY Gábor, „Levél Ruttkai Évának”, in *Bódy Gábor Életműbemutató*, szerk. BEKE László – PETERNÁK Miklós (Budapest: Múcsarnok, 1985), 178.

Az volt az előzmény, hogy elmentem Pálos doktorhoz, ő színházi orvos volt, több színháznál, elmondtam a tüneteimet, és hogy nem bírok dolgozni. Erős gyógyszereket írt fel, kérdeztem, ezekkel lehet játszani? Hogyne, mondta. Volt, hogy elkezdtem játszani, és a gyógyszer hatása alatt küzdenem kellett, nehogy elaludjak az előadáson. Egy körlevélben a vasárnap délelőtti *Holdbeli csónakos* dátumait többször megváltoztatták, délelőtt, nem, mégis délután, nem, mégis délelőtt... A legutolsó módosítást elfelejtettem beírni a noteszomba. Mentem be a színházba a délutánira, jött ki a Valcz, kérdezte nevetve: „Hát te hová mész? – Előadásra – mondtam. – Megvolt, a Gór Nagy felvette a ruhádat és papírról olvasta a szövegedet.” Ennyi történt. Napokig fekdtem, nem tudtam bemenni, utána jött a fegyelmi. Kazimir nagyon kikészült pár embertelen bekiabálástól a fegyelmin, azt mondta, az ötvenes években érezte magát. Kölcsönös megállapodással felbontottuk a szerződést.

Keserü Ilona, aki a Nemzetiben Major díszlettervezője volt, bevitt az öltözőjébe, és megállapodtunk, hogy megyek a Nemzetibe. Csakhogy ez kiderült, Kazimir akkor végigtelefonálta a színházakat, hogy vissza fog venni majd, ne szerződtesen senki. Nagyjából ennyit tudok. Mikor később a szolnoki *Három nővérrel*²⁹ vendégszereztünk a Nemzetiben, bejött az öltözőbe a Major, a Kállai Feri és a Kazimir. Kállai nekiment a Kazimirnak, Major mondta, hogy a Bodnár Erika szerződtesénél már okosabb volt, a Kazimir kérte, reggel menjek be az irodájába. Ez egy országos fesztivál volt, ahol az én Natasa figurám nagyon sikeres volt. Gyurkovics Tibor írt róla. De már kaposvári tag voltam, szolnoki vendégszereplő Székely Gábornál.

Édesanyámat a *Három nővér* próbakezdése előtt elütötte a vonat, meghalt, mialatt a *Bástyasétány* című film³⁰ csónakázós jelenetét forgattam reggel, pont akkor. Nem tudtam állni, tartani a testem, Pogány Jutka fogott hátulról. Beszéd közben hányingerem volt, háynom kellett, Koltai Robi megfuttatott, utána beszéltem. Szolnokon Székely Gábor először Irinát osztotta rám, végül Natasát játszottam.

Milyen volt a kaposvári színház?

Kaposváron dolgoztam, innom kellett, hogy dolgozni tudjak, előtte ez nem fordult elő Pesten, még Szolnokon sem. Szerettem a kollégákat itt is. Mi akkor még nem tudtuk, hogy a Zsámbéki színházteremtő nagyalak lesz. Mondtam már: beteg voltam a disszidálás után 1970-től, és édesanyám halála után, 1974-ben már nem tudtam elfogadni, ki kellett lépnem az életből, magából az életből. Mi ehhez képest a „színház”?

²⁹ Székely Gábor: *Három nővér*, 1974 (Szigligeti Színház, Szolnok). Natasa: Monori Lili.

³⁰ Gazdag Gyula: *Bástyasétány hetvennégy*, 1974.

Nagyon ritkán mentem le a büfébe. Csak annyit ittam, ami ahhoz kellett, hogy ne menjek ki a színpadról. A Vinczénénél majdnem megtörtént.³¹ Utána felmondtam, Zsámbéki annyit kérdezett: „Mit szerettél játszani, és mit nem? – Gábor – mondtam –, megkérdezted egyszer is tőlem: hogy vagy?!”

Ha próbáltam, a pár hónapos gyerekemet csak a hétfői, színházi szünnepokon láthattam. Pesten volt az édesapjával, Horváth Péterrel. A Sarkadi-darabnál már elviselhetetlen volt ez a helyzet.

A legkevésbé sem érdekelt a színészet, a szerepek, a színház, film stb. Életben akartam maradni, mint egy sebesült állat, amelyik elbújik a barlangjában.

Évekig hívtak vissza a Zsámbékiék, aki mellesleg barátom volt már a főiskolán. Mikor a kaposváriak a Nemzetibe kerültek, Ascher minden évben felhívott telefonon, hogy jöjjenek vissza közéjük. De már a MAFILM volt az apám.

Még egy előadást elkezdett próbálni Győrben Harag Györggyel.

Drága Harag tanár úr! Mikor találkoztunk a *Vihar* kapcsán,³² már sehol sem voltam tag, Pályi András beszélt rá a találkozóra. Mondtam a Haragnak, abba hagytam a pályát, itt sok-sok embernek jó lehet, de a madarakat lelövik. Annyit kért, legalább pár napra jöjjen le Győrbe, hátha menne; ha nem, nem haragszik meg. Tényleg pár napig bírtam. Fogtam a telefont az egyik kezemben, hívtam Horváth Pétert, jöjjön le azonnal értem. Ha nem vette volna fel a telefont, éreztem, hogy az előttem lévő ablakon kiugrok. Kimentem a pályaudvarra, beültem egy üres vagonba. Ott ültem. Előtte hajnalban Nagy Sándor Tamásnak a kezébe nyomtam a levélkét, amit Nánay István leköszölt a könyvében. Lényegében az állt benne: megpróbáltam, nem megy. A társulat végigjárta a pályaudvart, minden vonatba benézett, csak abba nem, amelyik nem ment sehova, abban ültem, gondoltam, elindul majd Pestre. Rettenetes pánikban voltam. Harag szeretett, én is őt, kölcsönös szimpátia alakult ki köztünk, de engem már elragadott régebben valami más viharfelleg. Pedig olyat is mondott, hogy a színészi eszközök ilyenfajta életbeli megvalósulásával még nem találkozott. Később Major Tamásnak is elmesélte a pár napos próbát. Mentem vissza Csúcshegyre elbújni.

Említette, hogy más világot hozott az életébe a filmezés. Az mikor és hogyan kezdődött?

A filmezés a főiskolán elkezdődött másodikban, Csányi Miklós vizsgafilmjében, ő instruált, koleszos volt, nem tartottam tőle, és nem csináltam pont úgy, ahogy mondta, ezen sokat nevettünk mind a ketten.

³¹ Gazdag Gyula: *Oszlopos Simeon, avagy lássuk Uramisten, mire megyünk ketten*, 1976 (Csiky Gergely Színház, Kaposvár). Vinczéné: Monori Lili.

³² Harag György: *Vihar*, 1979. Kisfaludy Színház, Győr

Negyedévben jött *A vigyori*,³³ Venczel Vera játszotta volna a lányt, de nem ért rá. A forgatáson találkoztam Fejes Endrével, az íróval. Madaras Jóskát, a partneremet már a filmezés előtt ismertem, azt hiszem, ő ajánlott be a rendezőnek, Nemere Lászlónak. Semmit nem jelentett a filmezés, nem volt komoly dolog, azt láttam, inkább vicces. Valamikor olvastam Alain Delon-nyilatkozatban: számára hobbi a filmezés. Értettem. Nem görcsölt rá.

Még abban az évben hívtak próbafelvételre a filmgyárba, nem mentem el, Magyar Dezső rám parancsolt, alaposan kifestettem magam, a szememet különösen. Egy ember kiküldött a mosdóba, mossam le a szemfestéket. Ő volt Zsombolyai János, az operatőr. A rendező, Bacsó Péter vizsgálgatott, talán mondani is kellett valamit, nem emlékszem. *A tanú* lett a film címe. Magyar Dezső és Bódy nyomására kerültem be a filmbe, pár napot forgattam, aztán soha nem hallottam a filmről, nem is érdekelt. Azt sem tudtam, hogy a Bacsót is betiltották.

Nekem ott volt a mi filmünk, *A levél*, amit leállítottak, és széthullt minden. 68-as bevonulás stb., a disszidálások.

Tévéfilmekben szerepeltem, de ezek a munkák nem számítottak.

Milyen film volt A levél?

Elkezdtünk egy filmet forgatni. Magyar Dezső volt a rendező, Bódy és én a szerelmesek, Cserhalmi Tyutyu a férjem. Botrány lett, egy nap után leállították a forgatást, a Dezső pár nap múlva már nem volt az országban, kicsempészték egy autó csomagtartójában. *A levél* volt a film címe. Később a Szentkirályi műhelyben csináltunk előadást a film emlékére.³⁴

Következtek Kézdi-Kovács Zsolt Ha megjön József és Mészáros Márta Kilenc hónap című filmjei – ezek külföldön nagyobb sikerrel mentek, mint itthon.

Nem olvastam kritikákat, nem volt szokás szerintem, emlékszem, a Kézdi Zsolt mutatott egyszer egyet: „...hogyan képzelte a rendező, hogy tudjuk nézni az arcát másfél óráig?” Ezt rólam írták. Zsolt nevetett, mondta, hát ez most nem a szép lányokról szól! A filmesek megvetették a filmkritikát. Később is rugdostak itthon, Jancsó Miklós magyarázta, a politika nyomást gyakorol a filmre. A *József* film nyert Hyères-ben, francia filmfesztiválon, Isabelle Huppert volt a zsűrielnök, aztán megvette a Gaumont filmvállalat, hét moziban játszották Párizsban, engem is kihívtak, a kritika nagyon szeretett: „...arca egy egész generációé”; „...Párizs a lába előtt fekszik a pöttyös arcúnak...” (szeplős vagyok), és még sok ilyen. Akkor találkoztam Baroncellivel, Mészá-

³³ Nemere László: *A vigyori*, 1968.

³⁴ Monori Lili-Székely B. Miklós: *A levél*, 2001.

ros Márta mostanában mondta, hogy szerelmes leveleket írt szinte kritika gyanánt.

A kisfia születése a Kilenc hónap című film utolsó jelenete.

Mártához elvitt egy barátnőm, Kóródy Ildi az EMKÉ-be, Márta le is nyilatkozta milyennek látott: „...bejött egy ágrólszakadt fiatal lány”. Elmesélte Agnès Vardát, aki felvette a saját saját szülését, hátborzongató zenét tett a film alá.

Márta felkért szereplésre, majd a kórházba is bejönnek, ha már ott leszek, kamerával felvesznek ezt-azt, sóhajtozok stb. Lassan fogtam fel, hogy a szülést akarja. Egyébként semmi kifogásom nem volt, szinte nem is érdekelt, utána az Ildit leszidtam, hogy mit ajánlgat engem.

1976-ban Teheránban a legjobb női alakítás díját kapta meg a Kilenc hónapért. Teheránba nem akartak elengedni, mert előadásom volt Kaposváron. Négy napot voltam kint. Az ötödik napra már nem voltak érvényesek az okmányaim, de aznapra esett a díjátadó, utána volt a fogadás a sah palotájában. Át kellett volna igazolni a repjegyemet, de magyar részről elfelejtették megtenni.

Nagy autóban ültünk, a hátsó ülésen Nyikita Mihalkov, ő rendezés díjat kapott, én mellette, elől, a sofőr mellett Mészáros Márta. Szirénázó rendőrmotorosok a koci előtt és mögötte. Mihalkov egész úton szidott, hogy a picsámért azért nem kéne díjat adni, az ő színésznője sokkal jobb. Márta megunta, hátra-szól: „Te Nyikita, nem értem, egy ilyen fiatalember, mint te, hogy csinálhatott ilyen ósdi filmet.” Nyikita és Márta a moszkvai filmfőiskolára egy időben jártak.

Beérkeztünk a fesztiválpalotához, ellenőrzés, nekem szegeztek az örök a hegyes szuronyt, majd nem a mellkasomba. Érvénytelen volt az útlevelem, mert nem igazolták át. Kijött a Dáriusznak nevezett fesztiváligazgató és bekísért. Szigorúan ellenőrzött ülésrend volt, mindenki mellett egy rendőr ült. A sah végnapjai voltak, már csak helikopterrel mert közlekedni, miután hazajöttünk, hamarosan kitört az iráni forradalom.

Sok nagysággal találkoztam a fesztiválon, Antonioni, Lino Ventura, sok olasz filmcsillag, Bergman színésznői, Bibi Anderson, Ingrid Thulin versenyben is voltak egy filmmel, Emmanuelle Riva a zsűri elnöke. A nagydíjat Woody Allen kapta. Találkoztam és beszélgethettem kedvenc színésznőmmel, aki az *Egy csepp méz* című film főszerepét játszotta: Rita Tushinghammel. Panaszkodott, hogy nagyon kevés filmes munkát kap.

Odavezettek a császárnéhoz, harcos feminista volt Farah Diba, a Sorbonne-ra járt régebben. A női egyenjogúsági mozgalomról beszélt, a *Kilenc hónapot* nem látta, később megnézi, elnézést kért, de az egyiptomi királynénál volt, a nők helyzetét tárgyalták, mit lehetne tenni a térségben értük. Teheránban akkor európai módon öltözködtek a nők.

Hazajöttem, lementem Kaposvárra, senkinek nem mondtam semmit, egyik este a büfében a Lukács Andor mondta: a híradóban felvételeket mutattak, Új-Delhiben tömegverekedés volt, rendőrkordon, lovas rendőrök egy mozi előtt, a jegyért folyt a harc. A *Kilenc hónap* című filmre akartak bejutni a férfiak. Nőknek nem volt szabad. Andor kérdezte: nem is mondtad, hogy Teheránban nyertél. És a színészek se értették, olyan kérdés is volt, hogy ez egy igazi fesztivál volt? Nem, mondtam, iráni filmek mentek és egy darab magyar film.

Közben Cannes-ban a nouvelle vague ünnepelte a filmet, Godard, Truffaut, Agnès Varda, Jacques Rivette, Jeanne Moreau és a többiek. Versenyen kívül vetítették csak, a szabályok szerint az adott film ugyanazon évben csak egy A kategóriás fesztiválon vehetett részt.

Cannes-ban nem voltam, csak a visszhangot hallottam, a magyar sajtó három hónapig nem hozta le a hírt, felülről telefonáltak rá a lapokra, megtehetik mégis. A *Film Színház Muzsika* kommenttel adta le: „Szerkesztőségünk kritikájában jelezte már, hogy nem ért egyet a díjjal.” A magyar filmszemlén is elmarasztalták.

Az oroszok nem vették meg a filmet, de még Elefántcsontparton is vetítették, díjazták. Nagy dobás volt, azt lehet mondani, ódákat zengtek, chaplini tettek neveztek a szülés vállalását, kelet női James Deanje is voltam egy lapban stb., a francia feministák bálványa.

1980-ban ki is ment Párizsba filmezni, szerződtette a Gaumont filmgyártó cég. Megfordult a fejében, hogy kint marad?

Azért hívtak Párizsba, mert Isabelle Huppert francia színésznő dolgozni akart velem. Isabelle akkor még nem látta a *Kilenc hónapot*, ő a *Ha megjön József* című filmnek adott nagydíjat mint zsűrielnök. Azt mondta a szemembe, meg akar ismerni egy technikát, azért akar dolgozni velem. Nagyon jól megértettük egymást, később a *Le Monde*-nak cannes-i zsűrielnökként nyilatkozta, mi ketten ikertestvérek vagyunk, ő ezt azonnal tudta, mikor a *József*-filmet látta. A Gaumont-szerződés papírján csak a kettőnk neve állt és a dátum. Se rendező, se a többiek.

Találkoztam a Gaumont-vezérrel is, Daniel Toscan du Plantier-vel, aki az Unifrance alapítója volt. Velük volt François Mitterand francia elnök unoka-öccse, több mozija volt Párizsban, megvette a *Józsefet* ő is. Agyondicsértek, rajongtak, vitték New Yorkba is a filmet. (A legtöbb valutát ez a film hozta a MAFILM-nek 1948 után, ezt olvastam itthon egy filmlapban.)

Jött a közös filmünk Isabelle Huppert-rel,³⁵ a Gaumont kivitt Párizsba, ki-dolgozott tervük a következő volt: olasz filmekben kezdek, melyeket szink-

³⁵ Mészáros Márta: *Örökség*, 1980.

ronizálnak franciára, közben tanulom a francia nyelvet. Napi 3 filmszerep-felkérést kaptam Párizsban, de az olaszok is szerettek.

Kézdi Zsolt mondta, ezek csak abba fektetnek pénzt, amiben üzletet látnak. Bódy Gábor is megkeresett, nagyon félt, hogy narkós leszek. Zsolt azt is mondta, ne a MAFILM-re számítsak kint, sokkal rosszabb.

Szerencsére engem nem bűvölt el semmi. Maria Schneider, tönkremenve a drogtól, Cannes-ban a tál makarónit tanyérostól dobálta a plafonra és kacagott. Isabelle – aki munka közben nagyon rendes csaj volt, jól megértettük egymást – lassan lépkedett felfelé, kastélyok a Loire mellett, újabb és újabb.

Annyira idegenek voltak, másik bolygó. És én is idegbeteg voltam, az pont elég volt nekem. A gyerekembe kapaszkodtam.

Mikor a Gaumont igazgatója azt mondta, a francia színészek 60%-a állástalan, és mi idehozzuk magát, magamban mondtam: senkinek a munkáját nem veszem el. Szép francia színésznő szinkronizált franciára az *Örökség* című filmben, felkeresett, mutatta, hányszor vágta fel az ereit, sírt, este jött mindig, mikor vége volt a nyelvóráknak.

Párizsban Pascal Aubier filmrendezőnél laktam a padlástéri kis szobában. Az egész padlástér egy hatalmas nappali volt, a francia filmvilág bizonyos része rendszeresen itt partizott. A Luxembourg-kert sarkán álló épület, a Rue de Fleurus 1. Pascal tulajdona volt. Nagyon jó avantgárd filmeket mutatott nekem, amiket ő rendezett, Jancsó Miklós barátja volt, egyébként az FKP tagja.³⁶ Támogatta anyagilag a fejlődő országokat. Ez kötelező volt. Beadott a Gaumont-hoz egy forgatókönyvet, melyben játszottam volna, reménykedett, hogy elfogadják. Én tudtam, hogy semmi esélye, már hallottam akkor az igazgatótól, hogy Jacques Rivette felkereste a céget, szeretne dolgozni velem, ott voltam, mikor Plantier mesélte, húzta a száját: anyagilag nem jó a Rivette. Otar Ioszeliani rendszeres vendég volt, elhívott sétálni a Luxembourg-gertbe, „entellektüel vagyok – mondta, – én nem” – válaszoltam.

Mikor jól berúgott a társaság, feltették Viszockijt, és Vologya rekedt hangon üvöltött, a papírvékony fal mögött nem tudtam aludni, és reggel francia iskola volt 8-tól. Dolgoztam filmben itthon Vologyával, a *Hamletet* is láttam, amit játszott, de azokon az éjszakákon nehéz volt elviselni. Sok KGB-s – „kázsi” – megfordult abban a lakásban, tudtam is, hogy melyik az, Pascal megmondta. Marina Vlady is FKP-tag volt, de a bérházaiból tartotta el Viszockijt és Vologya összes gyermekét a Szovjetunióban.

Találkoztam disszidens magyarokkal egyszer-kétszer, de szigorúan tanulnom kellett a nyelvet egész nap váltott tanárokkal. Közben telefonon állandóan beszélgettem a kisfiammal, eltört a kulcscsontja, sírtam sokat. Amikor

³⁶ FKP: Francia Kommunista Párt (PCF).

Toscan du Plantier megkérdezte, mi a tervem a gyerekekkel, mondtam, szeretném kihozni. Azt tanácsolta, először csináljak itt egzisztenciát.

Ha kint maradok 1980 körül, disszidensnek számítok. A párizsi kimenetel előtt a MAFILM párttitkárának is alá kellett írnia, hogy kimehetek, elmondta, ha nem jövök haza, elvesztem a lakásomat is. A fiam apja pedig megmondta, hogy a Vöröskereszttel sem engedi kivinni a fiamat Franciaországba.

A párizsi reptérre aztán egy ismerősöm vitt ki, ott belefutottam Isabelle-be, ő ment Amerikába, meg Mészáros Mártába, aki ordított: „Most jössz haza, amikor az éjjel majdnem bevonultunk Lengyelországba. Kádár állítólag zokogva kérte Brezsnyevet, a magyaroknak ne kelljen.” Percek kérdése volt a bevonulás, ezért 1981. december 13-án éjjel Jaruzelski kihirdette a hadiállapotot. A Gaumont az Orlyn a gépemet visszatartatta pár percre, hogy gondoljam meg magam, de hazajöttem. Itthon a MAFILM-nél megvetés várt. Az igazgató felhívott, azt mondta, amíg ő itt van, „magához nem nyúlhat senki”. „És meddig lesz igazgató, Ottó? – kérdeztem. – Addigra maga már rég mást csinál” – felelte.

Márta ma is mondogatja, gazdag amerikai nő lettél volna.

Föld Ottó volt akkor a MAFILM igazgatója.

Igen, Föld Ottó volt az igazgató. Feld az igazi neve, osztrák család, nagyapjának színháza volt a Városligetben, így Ottó nagyon szerette a színészeket, a filmrendezőket pedig utálta.

Amikor Párizsból visszajött...?

Ahogy hazajöttem Párizsból, azonnal bementem a VIII. kerületi tanács helyiséggazdálkodási osztályára, és üres pince-címeket kértem, amelyeket végigjártam. Járkáltam Pest alatt, de amit elsőre megláttam, a Szentkirályi utca 4. szám alatt, és elsőre megtetszett, azt választottam. Próbaterem céljára igényeltem, a „színészet mint önálló formanyelvű művészet” címszóval. Sok harc volt, mire idáig jutottam, különböző hivatali fórumokon küzdöttem, harciasan. Vársárhelyi Miklós ismerőse a Fővárosi Tanácsnál elnökhelyettes volt, Gérnyi elvtárs, az ő neve szerepelt a kiutaláson. A VIII. kerület ellenállt, ahol tehettem, mindig harcoltam például bérletidő-ügyekben. Szerencsénk volt.

Székely Laca belépett a történetbe.³⁷ Rozika lett, Kisoroszi.³⁸

³⁷ Székely B. Miklós. A Szentkirályi Műhelyt 1982–2004 közt vitték, de még ezután is készítettek közösen előadásokat.

³⁸ Monori Lili és Székely B. Miklós lánya, Székely Rozália (1983) színésznő. A család Kisorosziiban élt, ahova próbatermet is építettek, innen jártak be Pestre, a Szentkirályi utcába próbálni és előadásokat játszani.

Egyszer csak „próbálni” kezdtem, valami nem tudom mit, a pincében. (Andy Warhol írásai alapján: elviselhető-e, ha a másik néz?) A kiutalás után három-négy évvel kezdődött ez lassan. De főleg a földön ültem a kazán mellett. Laca nem jöhetett oda, féltem tőle is. Pilinszky ír hasonlót, hogy a földön ülve, a hallgatás évei fontosabbak, mint a versírás maga.

Pár év alatt aztán 2004-ig lett, ami lett, akkor már erős tempóban: család, utazás, próba, Szentkirályi Műhely. Felépültem.

A kérelem, amit a pince használatára benyújtott, megvan?

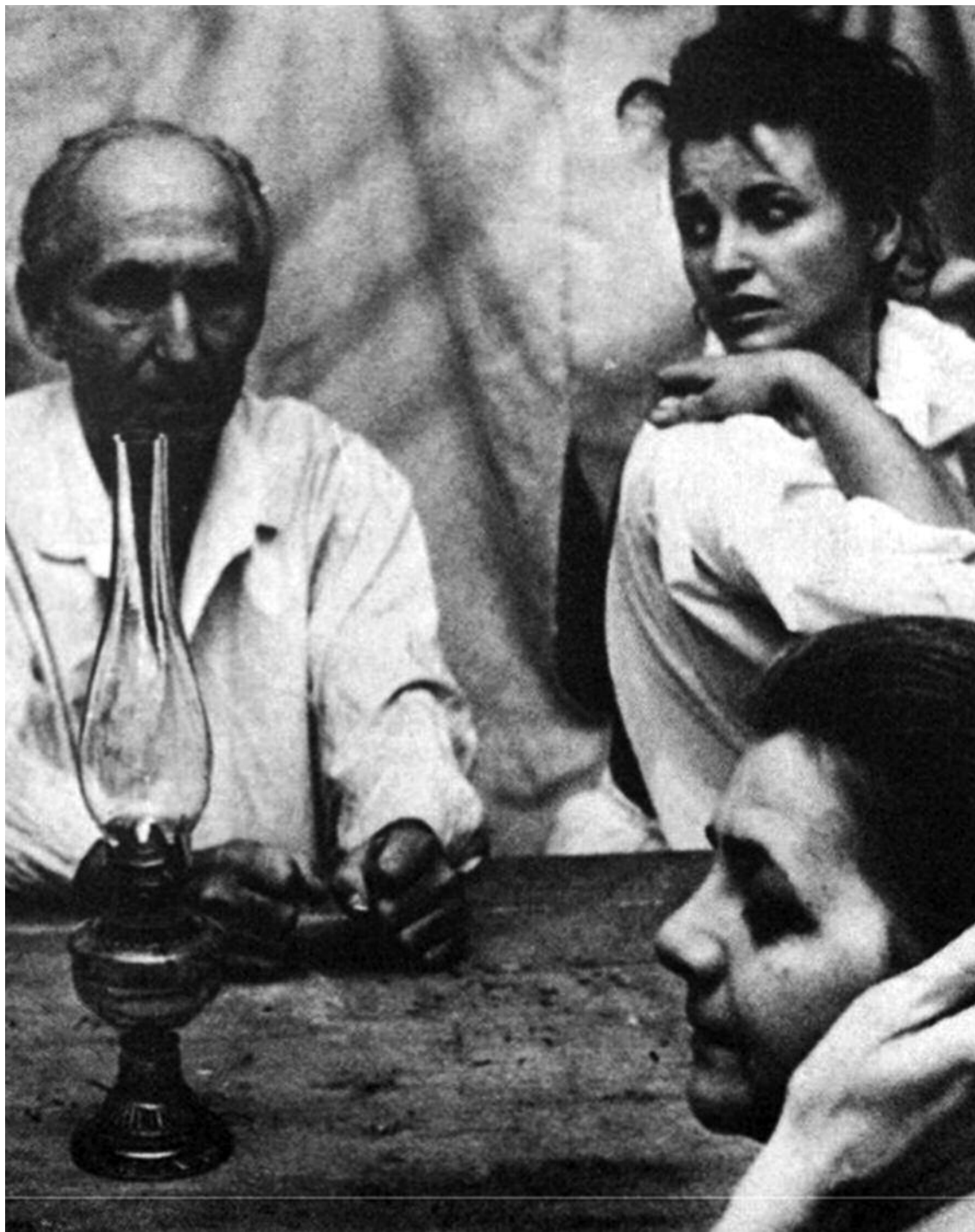
Kerestem, sajnos nem találok, csak a tanács hivatalos levelét. Sajnálom, régebben nem mindent őriztem meg. Azt hiszem, kézzel írtam. Bár volt írógépem, hiszen gyors- és gépíró vagyok. Viszont megtaláltam az Alliance-igazolványt és a gyors- és gépíró iskolai bizonyítványt. Gépírásból elégséges, mellékelve a leütési arány, gyorsírásból jeles, mellékelve a gyorsasági arány. Ezeknek örülök. A többi bizonyítványaimat valahova nagyon elpakoltam, vagy a gyerekek eljátszották.

Arra gondoltam most éjjel, amit régebben is tudtam, hogy ott kellett volna maradnom dr. Kappa György országos gyorsíróbajnok tanárom szárnyai alatt, és nem a színművészetire menni.

Találkoztam a tanár úrral a Vas utcában egyszer, mentem a kollégiumba, kérdezte, miért rontom el a sorsomat. Ilyen gyorsírói képességgel bajnokságokat nyerhettem volna, biztos állást mint parlamenti gyorsíró. A színészet nem ér sokat.

Imádtam a gyorsírási absztrakciót. Még ma is rajzolom néha a levegőbe bizonyos szavaknál a jeleket, és a kiejtést is tudom. Másik nyelv.

A „kiállni és mutogatni magam” eszemben sem volt, egész életemben hánytam a színészettől. Kisoroszipan szerettem volna a tanácsnál elhelyezkedni gépíróként, mellette a Szentkirályit csinálni. Éreztem, hogy megnyugodnék.



Jelenet Gaál Erzsébet *Tájkép* című előadásából
Fotó: Imreh Géza (1988). Forrás: Színház 21, 8. sz. (1988)

„Ebben a reménytelen 80-as években [...] olyan jó volt ilyen valóságos dolgokat átélni”

GAÁL ERZSÉBET SZÍNHÁZI MŰKÖDÉSE
AZ AMATŐR ÉS A PROFESSZIONÁLIS SZÍNHÁZI STRUKTÚRÁKBAN



Lőrinczy Attilával beszélget Szenteczki Zita
2020. március 26., Budapest



Lőrinczy Attila (1959) Bezerédj-díjas drámaíró, műfordító, dramaturg. Pályáját amatőr színészként kezdte a szegedi Egyetemi Színpadon és a Gaál Erzsébet által vezetett Gödöllői Amatőrszínész Stúdióban. A Vígszínház (2009–2011) és az Operettszínház (2014–2019) vezető dramaturgja volt. 2019-től a Miskolci Nemzeti Színház irodalmi munkatársa. Színpadi szerzőként 1998 óta tizenkét eredeti darabját mutatták be a budapesti Katona József Színháztól Kaposvárig, Szombathelytől a TÁP Színházig, a Krétakörthől Nyíregyházáig. Műfordítóként sok egyéb mellett Thomas Bernhard és Elfriede Jelinek regényeinek magyar szövegét jegyzi.

Te dolgoztál Gaál Erzsivel, miként láttad őt fiatal amatőrként?

Szokták ezt ilyen közhelyszámba menően mondani, hogy megelőzte a korát, de azt hiszem, ez Erzsi esetében grammra igaz. Ma, amikor megnézek egy merésznék mondott előadást, akkor sokszor gondolom magamban, hogy Erzsi húsz vagy harminc évvel ezelőtt ennél sokkal messzebbre ment. A kulturális innováció legendásan igazságtalan természete, hogy például nagyon sok „zsótéros” gesztusban ismerhető ma fel Erzsi, és ezzel persze nem Zsótért akarom kisebbiteni; mindenkire hatnak valakik, és Zsótér valóban páratlan

abban, hogy megalkuvás nélkül elfogadtatott egy magánmitológiát, amelynek bizonyos gyökerei Erzsiig nyúlnak.

De ő vállalja, hogy tőle tanult.

Igen, csak olyan különös látni, hogy valaki, aki tulajdonképpen nagyon sok kudarcra és keserűségre negyvenhat éves korában befejezte a pályáját, az egy általa ihletett, nála tíz évvel fiatalabb emberben tíz-húsz évvel később jut elismeréshez. Persze tudjuk, hogy gyakran máson keresztül kerül be a mainstreambe valami, ami még akár csak pár évvel korábban teljes értetlenségbe ütközött.

Említetted a kudarc fogalmát. Most nevezd így, utólag visszagondolva, vagy már fiatalon is ezt érezted, hogy valami meg nem értésbe ütköztök?

Erzsi keserű nő volt. Szenvedő. Én meg mindig szerettem jól élni. Akkor szakadék volt akkoriban az amatőr és kőszínházi lét között, hogy Erzsi rengeteg kompromisszumot kötött a maga módján, miközben képtelen volt kompromisszumot kötni. Emlékszem, mikor Nyíregyházára szerződött, akkor Léner Péter azt mondta neki: „Erzsi, magából egy nagy színésznőt fogok csinálni.” Egy nyári produkcióban Zrínyi Ilonát játszott az Erzsi valami csodálatos történelmi kosztümben,¹ és azt mondta Léner, hogy „kap maga egy lépcsőt, ahonnan majd lejöhet”. Tehát mintha attól lenne valaki nagy színésznő, hogy szép ruhában lejön egy lépcsőn. Persze röhögtünk rajta.

A kompromisszumjelenséget arra érted, hogy részt vett olyan dolgokban, amik távol álltak a személyiségétől? Vagy a saját munkáin belül érzed, hogy kompromisszumokat kellett kötnie magával?

Amikor Erzsi *Leláncolt Prométheuszt* rendezett a Várszínházban és Rubold Ödönnel dolgozott,² azt kellemetlen volt nézni. Azt láttam, hogy annyira nincs a helyén ez a dolog. Alighanem mindenki ilyen-olyan kisebb kompromisszumokat köt, hát ne áltassuk magunkat, aki nem gyűjtja föl magát, az mind kompromisszumot köt. És hát ugye visszhangtalan – én legalább is úgy gondolom, hogy visszhangtalan – volt, vagy értetlen befogadói reakciókkal találkozott, és ez nagyon, nagyon keserűvé tette őt. Az egész alternatív világban a gőgnek és a frusztrációnak egy bámulatos keveréke volt érezhető. Én például a *Felütést*³

¹ Léner Péter: II. Rákóczi Ferenc fogsága, 1987 (Kisvárdai Várszínház, majd Móricz Zsigmond Színház).

² Gaál Erzsébet: *Leláncolt Prométheusz*, 1996 (Várszínház). A Prométheuszt játszó Rubold Ödönnek, hagyományosabb színészoktatása után, nehéz volt átváltania Gaál progresszív gondolkodásmódjára.

³ Gaál Erzsébet: *Felütés*, 1984 (Gödöllői Amatőrszínész Stúdió).

Ruttkai Évával együtt láttam, aki szintén nagyon lelkesedett érte, és bement hátra, hogy gratuláljon, és ott azt látta, hogy tulajdonképpen elég pimasz módon lényegében kiröhögik, hogy mit akar itt ez a kövület. Ami ugye egyszerre gőg és egyszerre frusztráció. Mint ahogy Erzsiben is egyszerre jelen volt, nyilván az egyszerű paraszti származás, az iskolák hiánya, még akkor is, ha ő 1970-től Fodor Tamásék mellett az Orfeóban, a Stúdió K-ban nyilván bőséges bölcsészstudást összeszerzett. Sokat ironizált például a saját parasztságán és műveletlenségén: „én csak egy műveletlen parasztlány vagyok”, és mindez persze ugyanakkor beszélésként jött azoknak, akik esetleg máshonnan jöttek. Ezt feldolgozhatatlan szociografikus elfogultságnak nevezném, amiben tényleg egyszerre van frusztráció meg gőg. Nagyon nehezen talált ő békét bármilyen helyzetben. Valószínűleg azt is gondolta, hogy a konfliktus élte mindent. Imádta a társulaton belüli konfliktusokat. Neki volt az a mondása, hogy a színház emberekkel való hazardírozás. Nem véletlen, hogy valahol a Facebookon mostanában teljesen idióta módon felbukkant az ő neve is a Me Too kapcsán. Valóban nagyon mélyen nyúlt emberekbe, de például Groszmann Péter nem miatta lett öngyilkos, hanem a főiskolai vizsgabizottság miatt. Volt egy fiatal színész, aki nála Szolnokon Don Carlost játszott. Egy teljesen amatőr, tizennyolc éves fiú, és amikor elment a főiskolára felvételizni, nem tudom, kik felvételiztették, halálra szívták. Állítólag „mondja el a Himnusz úgy, mintha egy dómban állna egyedül”, meg „mit akar maga itt, mikor maga már Don Carlost játszott Szolnokon”, ilyeneket kapott. Tehát úgy kicsinálták, hogy fölment az ötödikre és leugrott.

Az előadásainak kialakult egy saját közönsége? Mert mintha mondtad volna, hogy úgy érezted, hogy visszhangtalan maradtak, meg értetlen nézőkre találtak. Ezt talán inkább a kőszínházi rétegre, a József Attilás, szolnoki, nyíregyházi és nemzeti színházakokra igaz. Talán kicsit kisebb, hűséges közönségbázisa volt, leginkább a Stúdió K mítoszából tovább élő. De ezt én nem tudom, szerintem, ha tízszer játszottuk a *Tájképet*.

És például a Tájképet megváltoztattátok az előadások után, ha volt nézői reakció?

Szerintem ilyen nem volt, de megbeszélés mindig volt, meg mindig volt lecseszés. De hát ez harmincöt éve volt már, biztos nem emlékszem mindenre.

És volt valami, amin úgy érzed, hogy ő változtatott benned?

A színházi gondolkodásomat erősen meghatározta, még ha az idők folyamán némiképp kommercializálódtam is. Most, amikor hat év Operettszínház után visszamentem Horváth Csabáékhoz a Fortésokkal dolgozni, akkor zsigerileg

nagyon sok minden visszajött, és annyira azt éreztem, hogy voltaképpen ez az én igazi világom.⁴ Úgy emberileg, mind szakmailag. Ez egy sokkal értéke-
sebb és alázatosabb dolog.

Miért jöttél el végül Erzséktől?

Megszűnt az egész. Szétporladt. Erzszi is egyre több profi munkát vállalt. Még voltam dramaturgja, amikor az Egyetemi Színpadon csinált egy *Oresztészt*.⁵ Meg még egy kicsit vitt magával a József Attilába, tehát *A városok sűrűjében*⁶ meg az *Éjjeli menedékhelyet*⁷ azt még ott együtt csináltuk.

És milyen volt dramaturgként dolgozni vele?

Hallgatott, figyelt. Rettenetesen tudott figyelni. Úgy figyelt, mint egy sas, és közben így mozgott mindig a szeme. Ezt még senki másnál nem láttam. Mind a két szeme így ide-oda mozgott. Nem tudom, ezt ismered-e. Kicsit mindig félttem is tőle, tehát volt benne valami rendkívül veszedelmes. De hát örületes erő volt benne, és azt is tudtam, amit Zsótér is elmondott különben, hogy akiben van hajlam a nem cselekvésre, egy kis melankóliára és enerváltságra, az sok erőt meríthet belőle. Tehát örületes energiák jöttek belőle és azt nagyon tudja használni az, akinek töltésre van szüksége. És közben ugye az is mind szép energiákat ad, ahogyan állandóan harci helyzeteket alakít ki. Dramaturgként ez nem volt olyan nagyon éles. Szövegügyekben elég sokat hallgatott rám.

Mondtad, hogy nagyon más volt az amatőr meg a profi struktúra. Ő például hogyan instruált itt vagy ott, változott ez? Volt különbség? Vagy próbálta a kőszínházba bevinni azokat az elemeket, amit veletek használt? Abban a helyzetben vagy, hogy végigkövethetted mind a kettőt.

Nagyon próbált „kőszínházilag” viselkedni, de szerintem ez nem nagyon ment neki. Emlékszem, és direkt nem mondok nevet, amikor az egyik színésznőnek a József Attila Színházban azt mondta, hogy „ne mosolyogj, mert neked az nem áll jól”. Akaratlanul is bántó volt. Kérlelhetetlen volt magával, és ugyanezt a kérlelhetetlenséget mutatta mások felé is. De ezeket jobb lenne színészekről megkérdezni, mert én már akkor sem voltam a „minden próbán ott lévő” dramaturg.

⁴ A Forte Társulat Horváth Csaba által 2005-ben alapított kortárs tánc-orientált előadóművészeti társulat.

⁵ Gaál Erzsébet: *Oresztész*, 1993 (Egyetemi Színpad).

⁶ Gaál Erzsébet: *A városok sűrűjében*, 1993 (József Attila Színház Aluljáró).

⁷ Gaál Erzsébet: *Éjjeli menedékhely*, 1992 (József Attila Színház Aluljáró).

És mennyit osztott meg veletek elképzeléseiből? Előre elmondta például, hogy ez most egy hosszú folyamat lesz, ahol kísérletezni fogtok? Tehát mennyire vont be titeket a gondolkodásmódjába? Vagy rábízátok magatokat, hagyátok, hogy vigyen? Mennyire volt partneri?

Nem nagyon. Örületes ellenkezés volt bennünk a kőszínházzal szemben, tehát az senkit nem zavart, hogy csak akkor lesz ebből előadás, hogyha valami érdemlegeset össze tudunk hozni. Hát ugye ez megint az ellenállásnak egy gesztusa volt, hogy hogy a fenébe lehet két hónap alatt a semmiből létrehozni valami produktumot? Miért van rendelkezőpróba? Mit rendelkezünk, mikor azt sem tudjuk, hogy mi van? Ezt a mai napig nem értem, hogy jó, akkor majd ott te bejössz, akkor leülsz. Nagyjából így lesz. Erzsí velünk és bennünk keresgélt, de ez nem zavart senkit. Ebben a reménytelen 80-as években, a döglődő szocializmusban olyan jó volt ilyen valóságos dolgokat átélni. Ebben a rendkívül depresszív, hazug és lefojtott világban, amiben éltünk, ebben a kussolós, hazudozó világban annyira jó volt, majdhogynem pszichodrámaként működött.

A fizikalitás, a tréningben a verekedés magától értetődő volt? Hogy te mondjuk ilyen értelmiségi fiúként odaállsz és akkor...

Nem volt ez annyira durva.

De ezek is mind helyzetgyakorlatokból jöttek?

Nem tudom. Arra emlékszem, hogy egyszer kaptam egy akkora pofont, hogy majd leszakadt a fejem, és az privát indulatból jött. Az nem volt jó.

Arra emlékszel, hol voltál, mikor megtudtad, hogy meghalt Gaál Erzsébet?

Nem, de tudtam, hogy nagyon beteg. Lehetett félévre előre tudni, hogy nagyon nagy baj van.

Mennyire éreztétek vagy érzitek a felelősséget az emlékőrzésnek? Volt valami törekvés arra, hogy megőriztétek ezeknek az előadásoknak az emlékét? Mennyire feldolgozott az életmű szerinted?

Videófelvétel készült az előadásokról. Én hoztam a fotós-videóst, Fuchs Lehelt, aki a Szellemkép Szabadiskolát csinálja, most már huszonöt éve.

Mindegyik előadását láttad az első találkozásotoktól?

Nem, de sokat láttam. Láttam a *Don Carlos*-át Szolnokon,⁸ Nyíregyházán Gombrowicz *Esküvőjét*.⁹ Nem nagyon tetszettek a kőszínházi előadásai – ösz-

⁸ Gaál Erzsébet: *Don Carlos*, 1994 (Szigligeti Színház, Szolnok).

⁹ Gaál Erzsébet: *Esküvő*, 1990 (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza).

szességükben. De valószínűleg én akkoriban még megőriztem az amatőr gögömet, és túlzónak találtam az ő kompromisszumkészségét, amitől ő egyébként nagyon szenvedett, próbálta is a minimumra redukálni. De ez csak arra volt elég szerintem, hogy légüres térbe zuhanjon, ahol már a régi játszótereknek túl kőszínházi volt, a kőszínháznak meg túl alternatív.

Abban a nagy interjúban, amit te készítettél vele, beszél a nagyszínpad misztikumáról meg arról, hogy az alternatívokat hagyják megrohadni a pincékben. Biztosan volt benne valamilyen nem elfogadás, ennek valamilyen dühe vagy haragja.

Igen, de egyébként az egész generációjukból az egész 70-es, 80-as évek, tényleg sok nagy képességű embert felvonultató amatőr mozgalmából győztesen talán csak a Fodor Tamás tudott maradéktalanul tovább építkezni professzionális irányba. És valamelyest, ideig-óráig Ács János. De már Paál Isti is csak kínlódott, még ha volt is két-három sikeres és jó szolnoki rendezése. Ő is lényegében beleháborodott ebbe az egészbe. Jószerivel azt kell mondjam, hogy még a 90-es évek elején sem volt átjárás. Az, ami ma van, az nagyon más. Boross Martin meg te az Operettszínházban rendeztek, és ráadásul talán nem is kell olyan nagyon megerőszakolni magatokat. Jó, hát ehhez kellenek jó igazgatók is.

Úgy tűnik, hogy volt egy struktúra, amit ő teremtett magának, és a másikba, a meglévőbe meg be kellett volna állnia, ami a kompromisszum lehetősége felől olvasva mindig sokkal nehezebb.

Az alternatív gögre kedvenc Péterfy Gergő-mondatom – nem mondom meg, melyik társulat kapcsán írta még a 90-es évek elején –: „sok nagyképű embert láttam már életemben, de soha nagyképűbbet, mint az amatőr színész amatőr színjátszás után”.

Az amatőr az alternatív szinonimája volt? Tehát ennek nincsen semmilyen pejoratív konnotációja?

Nem volt pejoratív. Gondold el, egyszer megnyertünk Fuchs Lehel barátommal valami amatőr filmfesztivált, Jeles András volt a zsűrielnök. 1990-ben volt vagy 1989-ben talán. Így kimehettünk Duisburgba a nemzetközi amatőr fesztiválra, és ott amatőrön tényleg csak a hobbiművészeket, nyugdíjasokat értették: szupernyolcason anyuci az Eiffel-toronnyal, meg ilyesmik. Szóval bekerültünk egy nyugdíjas hobbi-csapatba a *Teljes töredék* című filmünkkel. Ennyire mást jelentett. Az amatőrség büszkén és tényleg nagy pátosszal vállalt jelző volt. És nyilván a gög is teljesen érthető, hiszen a reménytelen mellőzöttségből óhatatlanul következik a gög, és valóban volt mögötte egy olyan

esztétikai vagy narratívabeli meggyőződés, aminek volt érvényessége, csak senkit sem érdekelt. Azt a nagyon szűk belvárosi, belbudai elitet leszámítva, akiknek az volt a perverziójuk, hogy gázgyárakba és egyéb külvárosi helyekre járnak színházat nézni.

Volt-e bennetek törekvés arra, hogy szélesítsétek ezt a közönségréteget?

Hát, kiben hogy. Én nem szerettem volna keserűen és visszhangtalanul élni. Ez nem illett össze a mozgalommal. Azt reméltem, lehet az ember egyszerre elismert, gazdag, boldog és egészséges. Viccelek. De ezek tényleg szitokszavak voltak mind, tehát ilyen értelemben én nem voltam jó amatőr. És ezzel frocliztuk is Erzsit, mert hát a pénzt is meg kellett vetni, meg mindent meg kellett vetni, ami siker.

És az evidens volt, hogy ingyen csinálja mindenki?

Igen. Igen.



Jancsó Sarolta (Solange) és Monori Lili (Claire)
Forrás: Bódy Gábor *Cselédek* című vizsgafilmjének töredéke (1972);
Monori Lili gyűjteménye

„Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba”

BÓDY GÁBOR *CSELÉDEK*-RENDEZÉSE



Jancsó Saroltával beszélget Porogi Dorka
2019. november 5., Budapest, Uránia Kávézó



Jancsó Sarolta (1951) Csokonai Vitéz Mihály alkotói díjas színésznő. 1974-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán és Marton László osztályában, ezután a Miskolci Nemzeti Színház (1974–1976), a Győri Nemzeti Színház (1976–1980) tagja. 1980–1981-ben a József Attila Színházban játszott, később a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház (1981–1983) és a debreceni Csokonai Színház (1983–1993) művésze. 1993-tól szabadúszó. A Théba Művészeti Szakközépiskola, a Novus Alapfokú Művészeti Iskola színésmesterség-tanára, gyerek- és diákszínjátszó előadások rendezője, írója, estek szervezője. 2007-ben elvégezte a Veszprémi Egyetemen a színháztörténet szakot.

Solange-ot játszottad 1973-ban Bódy Gábor Cselédek-rendezésében.¹ Nagyon kevés anyagot találtam az előadásról, de az kiderül az újságokból, hogy mindössze két alkalommal játszottátok. Miért maradhatott ez az előadás ilyen visszhangtalan, mi lehet az oka?

Most is sokszor tapasztalom, hogy mennyire ragaszkodnak az emberek a bezűkül, realista világukhoz. Ami azon a körön túl van, azt elutasítják, sőt,

¹ Bódy Gábor rendezésében 1973. június 16-án mutatták be Jean Genet *Cselédek* című drámáját a Csili Művelődési Házban. Az előadást június 24-én játszották másodszor és utoljára. Claire-t Monori Lili, Solange-ot Jancsó Sarolta, a Madame-ot Ruttkai Éva játszotta. Az előadás látványtervezője Keserü Ilona, zeneszerzője Vidovszky László volt. Az előadás előtt Bódy *A harmadik* című filmjét vetítették.

utálják. Kikérik maguknak. Ha nem mondja meg pontosan egy mű, hogy mire kell gondolniuk, akkor azt mondják rá, hogy ez ócska, butaság, nem végig-gondolt hülyeség, hazugság. A közönségben borzasztó nagy ellenállás van. Egy ismerősöm, aki sokat jár színházba, azt mondja, hogy talán a Katonán kívül minden színház szépen araszolgat vissza, hogy kiszolgálja a nézőknek ezt az igényét. Araszolgat vissza ehhez a nagyon erősen realizmushoz tapadt, semmi asszociációs mezőt meg nem engedő színházi ízléshez. Mert arra vesz-nek jegyet. Arra jönnek be. Az én véleményem szerint a Katona mellett még szerencsére van egy pár másik is.

Amikor egyetemista voltál, akkor is így volt? A Cselédek valami radikálisan más dolog lehetett, mint amit megszoktak a nézők.

És éppen azért volt belőle csak két előadás. Mert nagyon megelőzte a korát Bódy ezzel az előadással. Olyat csinált, amit itt nálunk nem csináltak. És amit el se fogadtak. Arra a két előadásra lehet, hogy bejöttek, nem sokan, mert nem túl sok ember fért oda be. Két előadás még valahogy megtelt, de utána nem lett volna közönség. Latinovits ott volt az első előadáson mint Ruttkai párkapcsolata, ott ült az első vagy a második sorban, és egyszer csak fölállt a darab közepén, közölte, hogy „na, én ezt nem nézem tovább”, kiment és be-vágta az ajtót maga után. Nem azért, mintha ez valami ócskaság lett volna, vagy nem kidolgozott, valami szar, amit odaraktunk, hanem mert valami egész más elgondolás révén jött létre, mint ami akkor szokásban volt. Pedig Latino-vits sem a túl könnyed dolgok felől jött az újítások felé. Tehát valameddig ő már eljutott ízlésében, és mégis, ezt elutasította. Most már nem lepődne meg senki, ha látná, mert azóta már annyi színház annyiféle módon próbálkozott, csinálta így, csinálta úgy. Ma ez már egészen természetes. Akkor nem volt az.

Maga a drámai szöveg ismert volt, amikor találkoztatok vele?

Nem nagyon játszották a *Cselédeket*. Nem nagyon ismerték. Biztosan talál-koztál vele, biztosan ismered, van Genet-nek egy *Hogyan játsszuk a Cseléde-keket* című írása.² Azzal jelent meg előttünk Bódy. Az akkor még talán le se volt fordítva. Ő valahonnan megszerezte ezt a szöveget – de ez egy nagyon kü-lönleges dolog volt! És akkor azt rágcsáltuk, annak minden mondatát értel-meztük és próbáltuk megfejteni, hogy na, ez mit takar, vagy akkor ennek ér-telmében hogy kell ezt csinálni, hogy lehet csinálni. A kapcsolatai révén Bódy valahogy hozzájutott ehhez a szöveghez. Nyilván fölkelte az érdeklődését, hogy hogyan lehet megvalósítani a gyakorlatban, amit Genet ír.

² Jean GENET, „Hogyan játsszuk a *Cselédeket*?”, ford. JÁKFALVI Magdolna, in *Színházi antológia. XX. század*, szerk. JÁKFALVI Magdolna, 148–150 (Budapest: Balassi, 2000).

A te számodra hogyan kezdődött a Cselédekkel való találkozás?

Úgy kezdődött, hogy itt ez az épület mellettünk: a főiskola. A főiskola folyosóin ott sétafikáltak ezek a filmes rendezőhallgatók, mert jópár teremben nekik is volt órájuk, tévéjátékrendezés, meg ilyesmi. Különben a Szentkirályi utcai épület is megvolt, de akkor éppen renoválták, vagy nem tudom, azt aztán évtizedekig renoválták, tehát a filmesek is átjöttek ebbe a Rákóczi úti épületbe. És egyszer ott úgy elvagyok magamban a folyosón, amikor odajön hozzám Gábor, és megkérdezi, hogy játszanék-e az ő vizsgafilmjében, ami egy tévéjátékrendezés-vizsga.³ Valószínűleg nem is lehetett volna ott semmi újítás vagy más. Az időegység is adott lehetett – nem tudom pontosan, de feltételezem, hogy azért játszottuk csak addig, ameddig játszottuk,⁴ mert nyilván megvolt, hogy mennyit kell, mennyit lehet vizsgára, mennyire van nyersanyag, mennyire van idő, stúdió, egyáltalán kapacitás, minden. Tehát teljesen hagyományos módon, hagyományos elgondolással elkészült ez a *Cselédek* című tévéjáték az ő tévéjátékrendező vizsgájára. És aztán eltelt egy vagy másfél év, amikor jött az ötlet, hogy na, akkor csináljunk ebből színházi előadást.

Egyszer beszélgettünk arról, hogy engem miért választott, vagy tulajdonképpen hogyan. Nem ismertük egymást, én akkor még alig bukkantam föl annak a bódulatából, hogy engem egyáltalán fölvettek a főiskolára, hogy nekem itt helyem van. Nagyon gyereklánynak néztem ki, nagyon éretlen és „zöld” voltam, soha nem kaptam sört a kocsmában, mindig kellett igazolni magamat, hogy elmúltam tizennyolc éves. Nem éltem én előtte semmi olyanfajta életet, amit mondjuk sok főiskolás már igen, akik nemzeti stúdiósok voltak, vagy ismerték egymást amatőr társulatokból. Én olyan külön valami voltam. Ez nem biztos, hogy jó, szóval nem azt mondom, hogy hú, milyen jó, hogy én olyan más voltam, mint a többi, sőt, én ezt úgy éltem meg, hogy nyilván nekem hiányosságom, hogy én más vagyok, mint a többi. Nem röpködök műszempillákkal és nem vagyok olyan gyönyörű, mint Szerencsi Éva – ő osztálytársam volt, azért mondom őt példának. De valahogy Bódy épp ezt vette észre, ezt a nagyon zárt, különálló másmilyenséget, mert ugyanakkor, ahogy ő mondta: olyan sűrű volt ez a másmilyenség, olyan tömör. Ezt látta meg ott a folyosón, ahogy ott jöttünk-mentünk-találkoztunk.

³ Bódy Gábor: *Cselédek*, 1972 (vizsgafilm, 22 perc), SZFE könyvtár.

⁴ A 40 percesre tervezett tévéjáték-vizsga felvételéből 22 perc maradt meg, ezen Claire-t Monori Lili, Solange-ot Jancsó Sarolta játssza. A Madame szerepére Bódy felkérte Ruttkai Évát, ám ő nem látható a vizsgafilmen, amely megszakad a Madame bejövetele előtt. Lásd Bódy Gábor, „Levél Ruttkai Évának”, in *Bódy Gábor – Életmubemutató*, szerk. BEKE László – PETERNÁK Miklós (Budapest: Múcsarnok, 1987), 178.

Tehát ő vizsgában lehet, hogy nem is látott.

Azt nem tudom, hogy látott-e.

Te tudtad, hogy ő a Bódy Gábor; vagy csak odajött egy fiú, és...

Akkor még nem lehetett tudni, hogy ő a Bódy Gábor. Odajött egy furcsa, sötét szemű fiú. Nagyon furcsa figura volt. Kicsit nekem mindig Mephisto-féle. A sátániség ott csillogott a szemében. A rossznak mindenfajta elfogadása vagy megélése számomra mindig ott volt az ő lényében, és Monoriében is. Ők ebben nagyon hasonlók voltak. Ahogy ez a szöveg le is írja, hogy hogyan játszunk a *Cselédek*et, hát titkosan játszunk, de nem azért, mert meghallhatja valaki a szomszéd szobában, hanem mert ez az egész egy visszafojtott, kicsit magában áporodott, kicsit megrohadt világ, ez a *Cselédek*. Én nem azt mondom, hogy ők ilyenek voltak, mert voltak ők ilyenek is meg olyanok is, két zseniális ember. De az biztos, hogy létezett bennük ennek a lehetősége, ennek a világnak a nagyon rohadó szaga, íze, talaja. Ők ezt nagyon tudták. Egy-egy szemvillanással, vagy egy-egy szünettel. Vagy voltak Lilinek furcsa kis felnevetései, amiket nem lehetett tudni, hogy mik. Őneki nyilván járt az agya, mint Lilinek, meg mint Claire-nek, és egyszer csak született belőle valami furcsa, röpke kis röhögés. Ami nekem is szólhatott, Solange-nak is, a helyzetnek is, szóval ilyenkor nem lehetett pontosan tudni, hogy kit nevet ki, vagy miért nevet ki, mi ez. Nagyon furcsa talaj volt ez, amin mi léteztünk.

A tévéjátékot hol vettétek fel?

Itt, a legfelső emeleten volt egy kialakított stúdió, ami csendes volt, ott voltak benne a gépek, még ezek a régmódi felvevőgépek.

És akkor arra is próbáltatok külön, gondolom.

Arra próbáltunk, akkor még rendesen volt próbalehetőségünk. Utána, amikor szinte magánvállalkozásként kezdtük csinálni ezt a színházat, na akkor már se próbahelyünk nem volt, se semmink. Lili akkor, azt hiszem, nem volt színháznál. Mindenesetre nagyon nem volt pénze. Valahol a Józsefvárosban elvállalt egy házmesterséget. Ő volt a házmester, takarította a havat, neki kellett fölsöpörni, lemosni, satöbbi, és ha valami baj volt, jöttek hozzá. Nagyon sokat próbáltunk ott, abban a házmesterlakásban. Próbáltunk, próbáltunk, egyszer csak valaki csöngetett, hogy művésznő drága, leszakadt a nem tudom mi. Szóval egy rettenetes józsefvárosi ház volt. De tényleg. Nyomasztó, sötét. Most úgy élem meg, hogy valószínűleg alá is volt dúcolva, de ez nem biztos. Lehet, hogy csak nekem van úgy a fejemben – most így visszagondolva a mindjárt ötvenéves múltba –, hogy alá van dúcolva és bármikor ránk szakadhat. Olyan lepusztult, olyan dohszagú, olyan ócska. Na, ott élt Monori Lili,

mint kezdő színésznő, egy ilyen helyen, és ott próbáltunk. Egyszer, az is egy nagyszerű élmény volt, ami megmaradt bennem, teljes mértékig, mikor már a darabra próbáltunk, meghívott minket magához Ruttkai Éva. Elmentünk az ő lakásába, ami valami gyönyörűséges volt. Pompadour-heverő, ahol üldögelni meg olvasgatni szokott, sok virág. Teljesen olyan volt a dolog, mintha rohadt spenótra rászórták volna a tejszínhabot. Valami olyan mellbeverően idegen volt – mert akkor én már idomultam, beálltam ebbe a Monori-Bódy csapatba, remélem, hogy idomultam hozzájuk, vagy azzá váltam, ami ők. Megérkezett ez a három misimókus meseországba, és ott minden olyan volt teljesen, mint a *Cselédek* témája, tehát teljesen az volt a helyzet, elkezdhattuk volna játszani a darabot, hogy na most akkor ezt a Madame-ot, ezt most megteáztatjuk méreggel, mert ez a különbség, ez a másság, ez a libegés-lebegés elviselhetetlen. Ez nem összeegyeztethető velünk. Nagyon kedves volt, csak úgy volt kedves, hogy abban az ő művésznősége volt: a művésznő volt kedves ezekkel a kis kezdő akárikkal. A Bódy akkor még nem volt a Bódy. Én másodéves főiskolás voltam, Lili akkor kezdte a pályáját. Lehet, hogy ő akkor már csinált egy-két dolgot, amiről Ruttkai hallott vagy tudott, nem tudom.

De ezért is nagyon érdekes a Csili Művelődési Ház mint helyszín.⁵ Végso soron elvállalta ezt, hogy Madame lesz...

Igen. És vállalta, hogy oda kiutazgasson. Arra is emlékszem – ilyen viccszerű anekdoták jutnak eszembe –, hogy volt két portás, az egyiket Forintosnak hívták, a másikat Morcnak. És amikor bemutatkoztak: Morc vagyok! – néztünk rá: mi is! Aztán jött a másik és közölte, hogy Forintos. Hát ez egy kicsit már jobb volt. A Csiliben akkor – valahogy akkor is, mert azt is már többször átalakították meg felújították – felújítás volt, például a nagyteremben nem voltak lerakva a székek. Nem tudom, hogy előzőleg lecsavarozott széksorok voltak-e, mint egy rendes színházteremben. Most már csak bepakolás van mindenütt, kiszedték a rendes székeket, mert így lehet táncolni, meg asztalokat betenni, többcélú már egy művelődési ház: főleg lehet rongyokat árulni a használsruha-kereskedőknek, mert az hozza leginkább a forgalmat. Nem az, hogy színház legyen. Szóval akkor ki volt pakolva az átépítés miatt. Volt a nagyterem, a nagy színházterem, tök üresen, a szélére, körbe-körbe volt rakva egy sor szék. És a közepén, mint egy cirkuszi porond, volt egy hatalmas nagy játszóhely, nekünk. Ott történt a cselekvés, a történés. És volt egy kis öltöző részleg, ahonnan lehetett érkezni, be tudtunk lépni a játszótérbe.

⁵ A pesterzsébeti Csili Művelődési Hárról lásd a 124. oldalon a 7-es lábjegyzetet.

Na most a rendezésről: mi az, ami más volt, hogy mi volt az a más. Kérlek szépen, úgy volt ábrázolva az, hogy mindig különböző szerepekbe lépnek be a csajok, hogy Kesperű Ilona gyártott nekünk ilyen nagy, krinolinhoz hasonló abroncsokat. A derékig érő, guruló abroncs volt maga a jelmez, ki lehetett nyitni az ajtaját, be lehetett lépni, és be lehetett csukni. Megfogtam és gurultam vele. Mennem kellett, szóval nem úgy gurult, hogy ráléptem valamire, de ha mentem, akkor az jött velem. És az megvolt, hogy melyik kinek az abroncsa. Azt abszolút tudta a közönség. Nem ruhákat kellett fölvenni. Bár nem esküszöm meg rá, de talán Ruttkainak nem volt ilyen, talán ő rendes ember ruhában volt. Mert alatta meg, mint a múmiák, úgy néztünk ki Lilivel: szürke kezeslábasban, fáslival végig betekerve. Tehát nem meztelenség vagy pucér-ság volt, hanem a testnek ez a furcsa, nem testszerű, nem életszerű anyaga, ebbe voltunk bepakolva és így gurulgattunk a térben. Bizonyos tárgyak meg voltak csinálva óriásira.⁶ A darabban Solange többször is köpködi a cipőt. Volt egy körülbelül asztal méretű cipő legyártva, ami valahol le volt téve a térben, és nagyon fontos dolog volt, nagyon látványos: elkerülhetetlen volt, hogy valaki ne vegye azt észre, hogy Solange odajárogat a cipőhöz, köpködi a cipőt. Úgy emlékszem, hogy talán egy teáscsésze is volt, de erre most megint nem mernék megesküdni, szóval nem a cipő volt az egyetlen tárgy, ami meg volt csinálva ilyen óriás makettben és le volt téve a térben. Szóval ez volt az, ami olyan furcsa volt, mert akkor még ilyesféle stilizáció, meg ilyenfajta megfogalmazás nagyon nem volt szokásban! Erre mondom azt, hogy megelőzte a korát. Nagyon sok tudós meg művész járt úgy, hogy azért nem jött össze a pályája, mert megelőzte a korát, és nem lehetett eladni a képet és éhen halt szegény, vagy hülyének nézték, vagy megégették, történtek vele mindenféle bonyodalmak, csak mert ő előrébb járt. Szerintem ez az előadás is ezt szenvedte meg.

Amikor még csak a lakásban próbáltatok, már akkor elmondta Bódy nektek, hogy lesz a díszletben egy nagy cipő? Vagy ez később alakult ki?

Valamelyest elmondta. Kesperű Ilonánál is jártunk, emlékszem. Valahol a Dunaparton volt a lakása, nagyon szép lakása volt. Láttunk rajzokat, meg ő azért elmondta, hogy ez hogy fog kinézni, de jó párszor kibuszoztunk oda is, a Csilibé, és akkor ott a nagy térben megmutatta. Lehetett tudni, hogy mi hogy működik, hol lesz. Nagyon szívesen végignézném én most azt a próbafolyamatot és benne önmagamat. Akkor még nagyon befogadó voltam mindenre, az biztos, tehát áhítattal át akartam venni, el akartam fogadni minden gon-

⁶ Az óriás tárgyak Konkoly Gyula festőművész művei voltak, aki ekkor már emigrált, Franciaországban élt.

dolatot. Most már nem lennék olyan. Most már nagyon macerás vénasszony vagyok, hogyha fiatalokkal kell dolgozni. Nagyon sokszor mondanak butaságokat, vagy olyat, amivel én nem értek egyet, most már nem tudom alázatosan követni az ő elgondolásaikat, mert minden porcikám ágál, hogy ez nem igaz, ez nem így van, ez hazugság, ez tévút, ez zsákutca. De akkor eszembe se jutott, hogy esetleg bevisznek egy zsákutcába, valami olyan érdeklődéssel, meg izgalommal, meg megfelelni akarással jelentem én meg ebben a dologban. Biztos, hogyha státus-helyzeteket nézünk, akkor én voltam a kis misimókus ott hármunk között. Ez egész biztos. De ebből soha nem az következett, hogy én most ellenségeskedjek, vagy próbáljam magam feltornázní, hanem az, hogy próbáltam megérteni, hogy mi a szándék, mit akarnak, próbáltam beállni a dologba. Én Várkonyi-osztályba jártam, tehát még az az egy-két év színházi tapasztalatom is merőben másmilyen volt. A Várkonyi-féle polgári színjátszásra tanítottak – ahhoz képest ez egy nagyon furcsa dolog volt. De, hála a jó istennek, nem bezáródtam, nem morcos lettem ettől, hanem nagyon érdekelt engem.

Természetes volt, hogy az egyik ezt kéri, a másik meg azt?

Igen. Ezt kéri, és ő tudja, hogy ez hová fog kifutni, ő tudja, hogy mit akar, tehát ezt nekem szolgálni kell.

Van olyan, amire utólag, felnőtt fejjel visszatekintve, most azt mondd, hogy lehet, hogy csacsiság volt? Amit kért Bódy?

Nem tudok ilyet. Ahhoz, hogy valami így maradjon meg bennem ötven évig, ahhoz akkor nagyon szeget kellett volna ütnie a fejemben, hogy ez szerintem nem jó, de nem volt ilyen. Nem emlékszem ilyenre. Arra emlékszem, hogy a bennem mindig meglévő, a mai napig fennálló kisebbségi érzés a többiekkel szemben nagyon erősen működött. De ez minden helyzetben, mindenkiével szemben így volt. Próbálok, most már azért elég öreg vagyok, ezen túltenni magam. Van egy nagyon erős értékrend e mögött; az emberekről szakmailag is meg emberileg is véleményem van. Tehát az én értékrendem szerint magamban pontosan sorba tudom állítani az embereket. De önmagam soha nem tudtam beállítani a sorba, hiszen önmagamat egész másképp érzékelem, mint kívülről látva a többieket. És annyira utáltam mindig a nagyképű, az önmagukat sokra értékelő, följebb soroló embereket, hogy nagyon vigyáztam, hogy én ne hogy olyan legyek. Mindig inkább lejjebb soroltam magam. Na most, ez a szakma, ez arról híres, hogyha észreveszi valaki, hogy valaki lesorolja önmagát, akkor boldogan a nyakára lép. Boldogan, hogy az egy kis senki, és rá lehet lépni a nyakára. Nem az van ilyenkor, hogy gyere csak följebb, mert neked itt a helyed. És ne menjél oda le. Azért mesélem ezt neked,

mert az a helyzet is egy ilyen volt, én nagyon éreztem azt, hogy nekem teljesíteni kell, meg bizonyítani kell, és közben volt bennem egy csomó rossz ki-sebbrendűségi érzés, amitől nem tudtam úgy teljesíteni, ahogy talán tudtam volna, hogyha szabad, nyitott és fölszabadult emberként vagyok a munkában.

És ezt ők nem vették észre? Vagy nem akarták oldani?

Nem nagyon akarták oldani, ha észrevették is, nem az volt a dolguk, hogy ezzel törődjenek.

Lilivel aztán egy másik nagyon érdekes, furcsa helyzetben is találkoztam. Nem tudom, hogy ezek neki is ilyen fontos állomásai-e az életének, de szerintem akkor nagyon fontosak voltak. Akkor már Győrben voltam színésznő, és Harag György jött rendezni a *Vihart*,⁷ és Monori Lilit hívta meg Katyerinának. Monori elkezdett próbálni, próbált egy hetet vagy tíz napot, és utána írt egy levelet. Az a levél még kering színháztörténeti berkekben. Hogy most már ezt az egész színházat abba akarja hagyni, hogy erre ő nem képes, nem akarja, nem tudja – és otthagyta az egész próbafolyamatot. Pedig, ha valakivel akkor érdemes volt színházban dolgozni, akkor az Harag volt. Tehát a legjobb helyről pattant le, a legjobb helyről ment el. Akkor, mielőtt ezt a levelet megírta volna, egy párszor beszélgettünk, színészházban, itt-ott-amott, összejöttünk és beszélgettünk, hogy mi benne ez a dolog, vagy mi benne a pánik. Ez is egy olyan különös dolog volt.

Meghatározó maradt a számodra a Cselédek élménye, próbafolyamata? Vagy annyi minden történt utána, hogy elmosódik?

Elmosódott, most azért bele kellett gondolnom erősen, hogy hogy is volt, mint is volt. Nagyon sok minden inkább érzet. Ahogy mesélem neked ezeket a benyomásaimat, nem konkrét történések ezek, hanem... szinte szaga volt annak a lápnak, amiben tocsogtunk, vagy annak a tejszínhabos gyönyörű szobának, ahova meghívást kaptunk. Benyomások vannak bennem a dologról, nem annyira konkrét események. Nem tudnám neked kielemezni most a színháztudós agyammal, hogy tulajdonképpen milyenfajta feladat volt. Tőlem kértek valamit, én azt igyekeztem teljesíteni. Akkor még, a pálya elején – nem tudom, te voltál-e így, vagy rendező létedre megtapasztaltad-e, mert ez színésztulajdonság – nagyon sokáig az ember azon igyekszik, hogy a *hogyan* sikerüljön létrehozni. Tehát a *mittel* nagyon sokáig nem foglalkozik. Egy rendező valószínűleg előbb kezd el a *mittel* foglalkozni és a *hogyan* nagyon sok esetben hagyja rá a színészre, és az ócska is marad, ha nem jó színésszel dolgozik. Én is akkor még abszolút abban az állapotban voltam, hogy a *hogyan*

⁷ Harag György: *Vihar*, 1979 (Kisfaludy Színház, Győr). Glasa: Jancsó Sarolta.

nal voltam elfoglalva, tehát azzal, hogy hogyan oldom meg, hogyan tudom azt a váltást megcsinálni, amit tőlem kérnek. Nem kezdtem el gondolkozni azon, hogy ez akkor most helyes-e, vagy más váltás kéne, vagy más-e a viszony a két lány között. Azóta én nagyon sokat tanítottam. Vagy huszonöt éven keresztül tanítottam egy színészképző iskolában, ahol, mint minden ilyen helyen, lányok vannak csőstül. Mindig fölmerült, hogy a *Cselédek*et akarják, és én mindig keresztbe feküdtem a dolognak. Egyszerűen nem engedtem. Mondtam, hogy nem vagytok rá érettek, képesek, nem fogjátok tudni megcsinálni. Ettől talán úgy tűnhetett, hogy én nagyképű vagyok, hiszen én ezt csináltam és meg tudtam csinálni – de én tudtam, hogy azért nem tudják majd megcsinálni, mert én nem tudok nekik olyan okosan, ügyesen a vezetőjük lenni ebben a dologban, mint ahogy nekem volt Bódy, vagy ahogy segített nekem Monori Lili. Mi tényleg pszichológiai mélységekbe mentünk le. Ezek a kislányok meg, két év után elvégzik az iskolát és megkapják az OKJ határozatvanhatot, megtanulják a *Cselédek*et, és azt gondolhatják, hogy ott a szint. Hogy ez ennyi. El tudja mondani a szöveget, a másik válaszol neki, és hű, de jó, eljátszottuk a *Cselédek*et. Nem játszottuk el a *Cselédek*et. És nem is fogjuk eljátszani a *Cselédek*et, mert nem vagytok rá alkalmasak.

A pszichológiai mélység, az szokatlan volt? Azokban az években, azok közt, akikkel te dolgoztál a pályakezdés korszakában?

Szokatlan volt. Mélyebben szállt le ezekbe a poklokba, mint általában akkoriban a színház vagy a filmek. Volt azután még egy-két olyan ember, például az említett Harag György, aki, ha azt mondja, hogy itt egy kút, ugorj bele, gondolkodás nélkül beleugrom. Mert annyira elhiszek neki mindent, amit mond, amit gondol, amit akar, hogy én azt fölülírni nem akarom. Csak sajnos kevés ilyen volt. Nagyon sok rossz rendezővel is összehozott a sors, kialakult ez a védekezés, hogy átver, becsap, félrevezet, rossz útra visz, megbukunk, ez így hazugság, ez így nem jó. Kialakult a védekező reflexem.

Elmondod a nevüket azoknak, akik olyanok voltak a pályádon, hogy az első szavukra kútba ugrasz szívesen? Akiknek a hitele megkérdőjelezhetetlen?

A főiskolán Nádasdy Kálmán. Ő nem rendezett, illetve nagyon érdekes módon, kicsippentette magának, mert imádta a szonókat, hogy az énekvizsgákra a szonókat mindig ő rendezte. Tehát hogy azokat hogy kell előadni. Mert az nem úgy van, hogy megtanulom, aztán eléneklek. Én nem tudtam énekelni, rémesen énekeltem, hamisan, a szonókat viszont imádtam, elő tudtam adni, mert az nem az éneklésről szólt – az a színészi játékról szólt. Kitalált magának Nádasdy egy olyan tárgyat, ami nem volt: zene és irodalom kapcsolata a 20. század elején. És akkor mesélt-mesélt-mesélt az akkori mű-

vészekről, művészeti életről, összefonódásokról, kapcsolódásokról. Felkeltette bennem az érdeklődést, az igényt, hogy én többet akarok elméletből tudni, mint általában. Megkaptam én pályám során kollégáktól sokszor, hogy azért nem leszel te jó színész, mert túl okos vagy. Igen, Nádasdy ilyen volt.

Aztán Major. Várkonyi-osztályba járván, aki Várkonyinak kedvenckéje volt, például Szerencsi Éva, Szakácsi Sanyi, elmentek gyakorlatra a Vígsházba, mi többiek meg ott maradtunk, aztán amelyik színházba éppen... Én kikaptam a Nemzeti Színházat, és ott rögtön úgy adódott a dolog, hogy összekeverültem – egy beugrás során – Majorral, úgy, hogy ő játszott, és én beugrottam mellé partnernek. Ez a *Döglött aknák* című előadás volt,⁸ amit Kállai Ferivel játszottak, tulajdonképpen kétszereplős, bár voltak mellette még kis apró szereplők. Egy kórházban játszódott. Mind a ketten belebuggyantak a történelmi változásokba, az egyik jobbos volt, a másik balos volt, és ott veszekedtek. Hol az egyik veszekedte ki ájulásig magát, hol a másik. Én egy kis ápolónő voltam. Az ápolónőnek még neve sem volt, csak: ápolónő. Elöttem már rettentően sok főiskolás lány játszott, mert évtizedekig ment ez a darab, imádta a közönség. Beugrás. Mondták, hogy vigyázzak, mert Major mindig kitalál valamit az ellen, aki beugrik. Hát jó, mit vigyázzak? Volt egy olyan jelenet, hogy ő leájul éppen az ágyról, tehát keresztbe fekszik az ágyon, a feje lóg lefelé, és jön be az ápolócsaj és visszapakolja őt. Hát, édes lelkem, megkegyelmezte magát, a hasizmát behúzta, és nem engedte magát visszarakni. Közben láttam, hogy úgy néz: gonoszul néz. Mondom, ha te így, én is így. Vékony kis ápolónő – ha ő nem hagyja magát, én nem bírom el. Leültem az ágyra és ott szuszogtam. Nézett, nézett... legközelebb már engedte magát. És ettől meg voltam véve. Ettől, hogy nem kétségbe esem vagy nem pánikba, nem visszaválasztam vagy kiszúrtam vele, hanem szituációban maradván oldottam meg a problémát. Ettől megszeretett, minden darabjába beletett, és én is nagyon szerettem. Ő már kicsit a stilizált a színház felé működött. Várkonyi teljesen maradt a megszokott polgári gyakorlatnál. Major kifele figyelt, Brechtre. Brecht most is a szívem csücske, egy Brechttel el tudsz engem vinni a világ végére, annyira imádom. Majornak ezeket a stilizáció felé menő játékait meg díszletterveit meg jelmezeit, ezeket én nagyon szerettem. A *Szeget szeggel* című Shakespeare-ben játszottam a fölcsinált kislányt,⁹ azt is Keserü Ilona tervezte, akkora pocakot csinált nekem, hogy leülni se lehetett vele, mert akkor a pocak feljött, nem lehetett kilátni alóla. Jött Major, feljött a színpadra, hogy előjátsszon, mert imádott előjátszani. Ahogy ő előjátszott egy

⁸ Iglódi István: *Döglött aknák*, 1971 (Katona József Színház, a Nemzeti Színház Kamaraszínháza). Az előadást még 1982-ben is játszották, több, mint háromezernyi alkalommal.

⁹ Major Tamás: *Szeget szeggel*, 1973 (Nemzeti Színház). Julia: Jancsó Sarolta.

nagy hasú, állapotos lányt, az ne tudd meg! Mindenki bejött, díszítők, mindenki ült és nézte Majort, ahogy előjátszik. Nagyon szerettem. Major is olyan volt, hogy bármit kérhetett tőlem. Akármit mondott volna, azt én gondolkodás nélkül megcsinálom. Mert tudtam, hogy amit mond, amit ő akar, azt lehet, hogy én nem érem föl ésszel, de biztos, hogy jó, és abban a koordináta-rendszerben, amiben ő gondolkodik, abban tuti, hogy így kell csinálni, és nem valami realista, földhözragadt módon.

Aztán Harag volt még ilyen, pedig az a munka rosszul indult. Győrben én akkor vezető színésznő voltam, Júliát játszottam, tehát nagyon az volt benne a pakliban, hogy rám kellett volna osztani a Katyerinát. Ezzel szemben ő a Glása nevű szolgálot osztotta rám, aki ott a színlap alján a legkisebb kis senkicske. És Baranyai Ibi játszotta a másik nagyobb női szerepet és Monori Lili lett hívva a Katyerinára, végül Törőcsik játszotta el a Katyerinát. Fájt a lelkem. Minden próbán bent ültem. Nagyon sokszor volt, hogy egyik-másik szereplő esti próbán nem tudott ott lenni, mert előadása volt, és akkor Harag minden jelenetbe beállított engem, hogy pótoljam a hiányzót. Instruált, rendezett engem ebben-abbban a szerepben, vagyis mindenben. És aztán ebből a Glása szerepből, ebből közösen sikerült valami olyan szépet, jót csinálni, hogy aztán minden kritikában megemlétték, hogy az milyen nagyszerű volt, milyen jó volt. Néztem, ahogy dolgozik. Láttam, hogy a többiekkel hogy dolgozik, hogy halad, ki hogy tart be neki. Mindig szerettem próbákat nézni.

Vagyis nem sértődte meg, hogy nem te...

Bántott engem, ez gondolom, természetes, fájt-fájt, de nem, végül nem az lett belőle. Mert valahogy megéreztem, megint csak, hogy valami zsenifélével állok szemben, akinek mindent szabad, és hogy valószínűleg nem véletlenül választott engem. Nem megalázásból osztott rám egy ócska szerepet – hanem ezzel ő akart valamit. És azt gondolta, hogy én azt meg tudom csinálni. Az jó volt.

Aztán ki volt még? Nagyon jól dolgoztam, többször is, Berényi Gáborral. Debrecenben találkoztunk, a *Lócsisár virágvasárnapját* rendezte,¹⁰ abban játszottam a Lisbethet. És aztán elérkezett az a nagy pillanat, amikor Göncz Árpád államelnök lett, és minden színház az ő darabjait játszotta. Van neki egy monodrámája, *Magyar Médeia*. Amit valamikor Szemes Mari játszott, azt is Berényi rendezte a József Attila Színházban.¹¹ És most, nagy dramaturgiai átdolgozásokkal a Csokonai Színház akarta bemutatni. Én akkor már debre-

¹⁰ Berényi Gábor: *Egy lócsisár virágvasárnapja*, 1990 (Csokonai Színház, Debrecen). Lisbeth: Jancsó Sarolta.

¹¹ Szemes Mari Dömölky János rendezésében játszotta a szerepet a Játékszínen, 1982-ben.

ceni színésznő voltam. Berényi Gábort kérték fel a rendezésre és én játszhatam a címszerepet.¹² Hatalmas feladat volt, nagyon nehéz volt. Már ki volt tűzve a bemutató, de még nem kezdődött el a próbafolyamat. Tudtam, hogy Berényi nagyon dolgozik az átíráson, és nincs mellette dramaturg. Kértem, hogy meséljen róla, és akkor elkezdtük együtt csinálni a szöveget. Az is, ha mostanság elmesélném, hogy milyen technikával történt! Ki volt nyomtatva a darab, és ollóval kivágtunk részeket, és azokat egy üres lapra ide ragasztottuk, vagy oda ragasztottuk. Nem volt olyan, hogy a számítógépen szerkesztem, kiveszem, ideteszem, oda teszem. Celluxszal és ollóval folyt a dolog. És abszolút elfogadott Berényi engem. Jó volt amiatt is, hogy én ezzel már tudtam készülni is: még próbálni nem lehetett, de benne voltam a dologban, tudtam, hogy mi történik, beleszólhattam, ha én valamit nem éreztem jónak, vagy nem úgy épült, ahogy kellett volna. Tehát egy nagyszerű, jó munka volt ez vele. Kölcsönös volt; ő is hitt bennem, meg én is benne, ez már egy nagyon jó munkakapcsolat volt. Nem volt benne olyasmi, hogy egy kis aláértékelődött emberke fölnéz a nagy istenre. Hanem nagyon jó, természetes, egyenlődsdi kapcsolat volt köztünk.

Alkotótársi, egyenlő kapcsolat. Visszatérve a Cselédekre: milyen volt – Latino-vits reakcióján kívül – a nézői visszajelzés? Kik nézték ezt a két előadást? Várkonyi megnézte?

Nem, nem.

Eszedbe se jutott meghívni?

Eszembe se jutott meghívni, nem, nem is jött volna el szerintem Várkonyi. Akkoriban alternatív figurák voltak ott, akkoriban alakuló művészeti csoportosulások. Vidovszky csinálta a zenét, a körülötte lévő emberek jöttek, és Keserűnek ez a teljesen furcsa baráti köre. Tehát nem is annyira színházi esemény volt ez, hanem sokkal inkább összművészeti esemény, és ezeknek az embereknek a csapatai jöttek. Hozzánk nem tudom, hogy jöttek-e, vagy nem jöttek. Arra nem emlékszem. Most beszélgettem egy nagyon jó barátnőmmel, aki azóta is, meg már akkor is a barátnőm volt, azóta színdarabokat ír, nagyon jókat, Thúröczy Katival. Mondtam, hogy veled fogok találkozni, és mondta, hogy ő ott volt, látta, emlékszik, és neki teljesen rendben lévőnek tűnt.

Tehát akkor inkább fiatalok nézték, művészek, de főleg nem a színházi szakmából.

¹² Berényi Gábor: *Magyar Médeia*, 1991 (Csokonai Színház, Debrecen). Jászóné Deák Médea: Jancsó Sarolta.

Igen, fiatalok, és nem az akkori profi színházbeli vagy kőszínházi, vagy nem tudom, milyen jelzöt akasszak rá, nem a trendi színház emberei jöttek el nézni. Latinovits nyilván Ruttkai miatt jött el. De a trendi színház ezt eleve, valószínűleg, elutasította volna. Egyáltalán azt, hogy egy ilyen kis filmes akárkicsoda itten akar valamit, be akar jönni a mi területünkre, vagy meg akarja nekünk mutatni, hogy hogy kell. Nagyon sok rossz felhangja lehetett volna. Ezt nem tudom, csak feltételezem, tehát senki nem mondott nekem ilyet, csak feltételezem, hogy ez lehetett. Mint ahogy utána nagyon sokáig, évtizedekig, de szerintem most is érezhető, bár én kevéssé fordulok meg most kőszínházas társaságokban, de szerintem most is megvan, hogy lenéznek az alternatív próbálkozásokat, újszerű dolgokat, igyekeznek őket lesöpörni nagyon sokáig, amíg csak nem válik annyira sikeressé valaki, mint mondjuk Pintér Béla, addig nem fogadják el, addig csak a rosszakat mondják rá, addig csak a kiszorítósdi van, hogy ez nehogy helyet kapjon a palettán. Akkor is ez volt, nyilván. Valószínűleg Bódynak sem ez volt a fontos, hogy ezek jöjjenek, nem ezeknek akart bizonyítani.

És azt ti tudtátok, hogy ez valószínűleg így lesz? Hogy ez nem egy olyan előadás lesz, amit két évig játszatok majd boldogan? Nem volt csalódás, hogy csak kétszer ment?

Hát nem tudom, hogy ezzel egyáltalán... Gábor valószínűleg tudta. Mi meg nem törődtünk vele, dolgunk volt, haltunk bele a szövegmenyiségbe, meg a kevés próbába meg mindenbe. Szóval nem foglalkoztunk ezzel valószínűleg, hogy ez hányszor vagy hogy lesz.

A két előadásról van valamilyen konkrét emlékkép?

A helyről van. Ezt a nagy teret, meg a körben ülő embereket, ezt elég élesen látom, meg aztán próbáltam most visszaidézni – elég sokat játszottam aztán a Csiliben, de úgy, hogy vissza voltak rakva a székek –, hogy hol lehetett az az öltöző, ahonnan bejöttünk. Azt is sikerült kibogozni magamban. Vannak róla emlékeim, csak elég kuszáék.

Volt közvetlenül az előadás előtt egy filmvetítés is. Tehát tényleg ösztönművészeti esemény volt: előbb Bódynak A harmadik című filmjét vetítették, majd ezt követte a Cselédek-előadás. A kettő hogyan kapcsolódott?

Hát általa. Ő azért, nyilván, önmagában összekapcsolta ezeket a művészeteket. Bódy később, mikor én már eljöttem Győrből, rendezett ott színházat. Valószínűleg mindig megmaradt ez a színházcsinálási vágya. Csakhogy egy bebérletezett vidéki színháznál bezártabb dolgot nehéz elképzelni! Nincs tér, hogy mozogjál, vagy próbálkozzál, vagy újítsál, mert ott, ha nem veszik meg

a bérletet és nem jönnek be, akkor kész, akkor meghalt a dolog. Tehát nagyon újítgatni – ez az avantgárd, ha lefordítjuk a szót, hogy menjünk előre és taposunk ki egy ösvényt –, ez ott nem létezik. Még egy icike-picike kis stúdióban lehet próbálkozni, mint ahogy Debrecenben Pinczés Pista mindig próbálkozott új dolgokat csinálni, vagy ez a *Magyar Médeia* is a stúdióban volt, nem nagyszínpadon. A nagyszínpad 1500 nézőhelyes, a tanyasi néni a sokszoknyában nem fog beülni és megnézni egy Bódy-előadást. Pedig nagyon fontos lenne, hogy ez működjön. Ugyanakkor nem parttalanul, mert most meg eléggé parttalanul mindenki azt csinál, amit akar, hozzáértés nem fontos, szakmai tudás nem fontos. A főiskola elég nagy tétet tesz, elég magasra helyezi a lécet, csak aztán kikerülnek a színészek a való világba, és nem nagyon tudnak mit kezdeni önmagukkal, nem tudnak elhelyezkedni, nem tudják hasznosítani, amit tanultak. Bár például a beszédet, azt ez a főiskola se pártolja most különösebben, hát alig van bemutató úgy, hogy az tényleg az Ódryn legyen, és a nézőtér nézőtér legyen. Fölviszik többnyire a színpadra a nézőteret, vagy kis termekben játszanak, ahol nincs is szükség arra, hogy tudjanak beszélni, vagy ki legyenek képezve a színpadi beszédre. Hát ki tudja ma már bebeszélni a Vígszínházat?

Említettéd Várkonyit. Ő milyen tanár volt, hogy emlékszel rá?

Várkonyi nem nagyon járt be. Várkonyinak azért kell nagyon hálás legyek – és miután férjem, Nagy András László már meghalt, és nagyon közel van a sírja a Várkonyi sírjához, mindig viszek Várkonyinak virágot, vagy mécsest gyűjtök, tehát nem tudok elég hálás lenni –, hogy ő engem fölvetett, és én erre a pályára keveredtem. Függetlenül attól, hogy nem az ő útját jártam. Nem okozott nekem soha semmi örömet meg boldogságot az, hogy én őt ismerem. De az, hogy egyáltalán fölvetett az osztályába... Összevissza tízen voltunk abban az évben, akit fölvettek, ebből négy lány. Már akkor is az volt, felvételin, amikor utána megmondták a neveket, és egy pillanatra találkoztunk vele: „Ez nem frizura!” – mondta nekem. Körülbelül így viszonyult hozzám. Pajeszkám volt és lófarkam, teljesen ilyen kiscsaj voltam, semmi olyan nem volt jellemző rám, hogy én kiöltözsek, abszolút nem illett a lényemhez. Nem voltam olyan. Ezek után jött az első féléves vizsga, helyzetgyakorlatok, sok-sok-sok helyzetgyakorlat, imádtam. Az osztálytársaim közül mindenkiel dolgoztam, mindenben benne voltam, a legtöbben én voltam, és nagyon szerettem csinálni. És akkor a Várkonyi ott a teljes osztály előtt – ez is olyan, hogy belelépek a lelkedbe, nyilvánosan, teljes osztály színe előtt –, azt mondja nekem, hogy nem rakhatom ki magát, mert hát a legjobb vizsga volt, meg a legjobb volt, de gondolja meg, hogy akarja-e ezt a pályát, mert maga nem szép, és soha nem lesz igazán sikere. És akkor én közöltem, hogy de, akarom ezt a pályát.

Onnantól kezdve ő engem mindig békén hagyott, minden vizsga végén odajött és gratulált, de csak Marton Laci rendezett engem.

Vagyis neki te mint nő nem tetszettél?

Nem, ő tényleg nagyon szerette a szép embereket a színpadon. Begyűjtött oda a Vígszínházba egy csomó-csomó szép férfit és egy csomó-csomó szép nőt, és ő hitt abban, hogy ezek csinálják a sikert. Az előző osztályba járt Bodnár Erika, aki szintén nem volt szép, de nagyszerű színésznő volt, és ugyanezt megszívta, amit aztán én kaptam. De úgy látszik, hogy minden osztályba kellett neki egy Bodnár Erika, vagy egy ilyen kis nem szép valaki, valahogy azért érezhette, hogy helyre kell tenni a dolgokat, hogy nem minden a szépség. Rakott ki még abból az osztályból embereket, mert akkor még az volt a divat, hogy eltanácsolgattak, rostavizsgák voltak, tehát rakott ki embereket, de engem soha nem bántott vagy nem pakolt ki, és minden vizsga után odajött és gratulált és mosolygott. Már Miskolcon voltam színésznő, amikor jött nézni egy előadást, és akkor meg nagyon körülugrabugrált. Egy Gyurkovics Tibor-darab ment, akkor a Vígszínház nagyon együttműködött Gyurkovicssal, ott játszották a bemutatóit. Tehát a Gyurkovics iránti barátságból jött oda Várkonyi, és úgy viselkedett, hogy ő a nagy Várkonyi, és a banketten: jaj, hát Sacika az én tanítványom. Sacikát majdnem ölébe ültette, meg whiskey-t akart itatni Sacikával, és Sacika begörcsölt. Azok után, amit négy éven keresztül művelt velem, most nyilvánosan ne helyeskedjen Sacikával, mert ez valahogy nagyon nem stimmel. Tehát ez volt Várkonyi. Ugyanakkor azért róla is tudtam, hogy mindent tud. Akikkel dolgozott az osztályban, azokkal se dolgozott sokat, időnként belibbent, és akkor egy picit helyre rakta őket; ami gondban voltak a vizsgaelőadással, azt két-három-négy mondattal helyre tudta tenni, és libbent tovább és csinált mást. Úgyhogy nekünk már... Előzőleg, akikhez tényleg bejárt, azok valószínűleg nagyon sokat tanultak tőle, mert valóban lehetett tőle tanulni nagyon sokat.

És akkor Martontól lehetett még, mondjuk? Vagy az egyetemen kitől lehetett igazán?

Marton Lacikáztuk mi akkor. Nagyon fiatal volt, alig volt egy pár évvel idősebb, mint mi. Ő is akkor végzett, és maga mellé vette Várkonyi tanársegédnek. Tegeződtünk is, meg minden. Nagyon fiatal volt. Volt olyan próba is, mikor együtt lettünk leszidva, vagyis lettek, mert engem nem nagyon nézett Várkonyi, hanem mikor Marton Laci belenyúlt abba a darabba, amit Szerencsi Éváék csináltak, akkor ott együtt lettek leszidva, a gyerekek is, meg Marton is, hogy hát ez nem így van, meg nem így kellett volna. Ő akkor még nagyon kisfiú volt, nagyon kezdő. De kellemes, meg jószándékú. Amikor jött ez a bot-

rány, akkor az nekem... Lehet, hogy úgy volt, nem tudom, nem voltam ott, se akkor, amikor történt, se amikor nem történt, én ebben nem akarok állást foglalni, de hogy ilyen ócska módon egy embert tönkre lehet tenni, és végül is a halálba ellökdösni, az azért nagyon fölháborított. Tanulja meg megvédeni magát minden leánygyermek, nekem az a véleményem. Velem is néha próbálkoztak, de azért tudtam, hogy hol vágok egy olyan képet, amitől elmegy a kedve az illetőnek, hogy sacikázzon itt velem. Ne sacikázzon! Tanulja meg mindenki, ezen a pályán tanulja meg, hogy hogy tudja magát megvédeni. A baj az, hogy a színészlányokat azért lehet ilyen zsákutcákba behúzni, mert a kis hülyéje sokszor tényleg azt hiszi, hogy ettől kap szerepet. És tényleg azt gondolja, hogyha nemet mond, akkor azért nem kap szerepet, mert nemet mondott. Ez a butaság az, amitől kiszolgáltatottá válik az a szerencsétlen színészlány. Ez a gáz. Ez a rossz. De akkor semmi ilyen jele... semmi rosszérzés nem volt. Én szerettem Marton Lacit, jó volt dolgozni vele, legalább valaki figyelt, meg segítséget kapott az ember, hiszen Várkonyi engem elengedett, az első félév után elengedte a kezemet. De legalább nem rúgott ki, úgyhogy azért megérdemli a mécses minden évben.

Milyen előadásra emlékszel, amely mint nézőre volt rád nagy hatással ezekben a főiskolás években?

Amikor főiskolás voltam, akkor jött Peter Brook a Vígszínházba. És minket beengedtek, jegy, az nem volt, de Várkonyi volt az igazgató, és beengedtek. A lépcsőkön ültünk. Azt az előadást én láttam.¹³ Az az előadás az egész színházi szakmát felborogatta, utána mindenki bőrben játszott. Az lett a trendi, hogy bőrből kell a ruhának készülnie, mert attól tehetségesebb mindenki.¹⁴ Erre emlékszem, hogy azon ott voltam. Nagyon sok előadást láttam a Nemzetiben, a Major előadásai, azok tetszettek, Marton Endrének kicsit konzervatívabb rendezései voltak. Jó színészek voltak ott, Kálmán Gyuri például. Nagyon sok szép, jó előadást láttam. Szinte minden este voltunk moziban vagy színházban, amikor épp nem gőzerővel próbáltunk, éjt nappallá téve, akkor mindig mentünk. Sokat néztünk. Aztán utána még vidékre is nagyon sokat jártunk, akkor már inkább egymást nézni, akiket a főiskoláról az ember ismert, és mondjuk Szolnokra került, vagy Kaposvárra került. Még nagyon sokáig utazgattunk és néztük egymás előadásait. Aztán amikor már olyan nagyon fölmentek az utazási költségek, tehát akár az autó, akár a MÁV, hogy

¹³ Peter Brook: *Szentivánéji álom*, 1970. Az előadást 1972. október 17-én, 18-án, 19-én játszották a Vígszínházban.

¹⁴ Peter Brook bőrruhás, az említett hatást kiváltó Shakespeare-rendezése valójában a *Lear király* volt, amely szintén vendégszerepelt Budapesten, 1964. február 17-én.

egyszerűen nem engedhette meg magának az ember, hogy elmenjen, akkor ez elmaradt. Nagyon rossz, hogy elmaradt, mert lehet, hogy az a vidéki városka nem igényelte, hogy te valami különleges vagy érdekes, vagy valami olyan erőt fektessél be a dologba, ami nem várható el tőled, de amiatt, hogy jönnek a kollégák és nézik, érdemes volt. Csak hát aztán... Debrecenben voltam az utolsó tíz évben vidéki színháznál, és nagyon sokszor nem az volt, hogy én viszem haza a pénzt – akkor már két fiam volt és pesti lakás –, hanem hoztam el otthonról a pénzt az utazásra. Mert egyet-egyet még fizetett a színház, de amikor 2-3 napig nem volt előadásom, én mindig ültem föl a vonatra és jöttem haza, hát persze. Nem fogok ott üldögelni egy színészlakásban. Az, hogy mindenből kettő kellett, hogy nem elég, hogy otthon megvannak a dolgok, még a színészházban is meg kellett lenni, szóval ilyen... mélyszegénységben léteztünk. Telefon nem volt, csak az az egy ócska, lent a színészházban, ott álltak sorban az emberek, aki valami kapcsolatot akart tartani bárkivel, a családjával vagy valakivel. Nem voltak ezek olyan könnyű idők. De aztán jó volt. Szóval nagyon sok előadást néztem. Nagyon tetszett például a *Csirkefej*-előadás, Gobbi Hilda milyen nagyszerű volt!¹⁵ A Katonába, az említett Thúróczy Kati barátnőm révén, aki ott sokáig dolgozott, rengeteget jártam, úgyhogy jó helyről szedtem az élményeimet.

Major Tamás milyen volt színpadon?

Nagyon szerettem a játékát nézni. Nagy, hosszú kezei voltak és furcsa gesztusai. Színházban is megcsinálta – versmondásnál mindig ezt csinálta –, hogy a legfontosabb pillanatban fölemelte a kezét, és ezzel aláhúzta, hogy most figyeljetek, ha eddig aludtatok, mert most mondok egy fontosat. A versmondásból aztán áttevődött a színészi játékába is ez, ott is nagyon sokszor volt. És az a gyönyörű hosszú keze, amivel mindent ki tudott fejezni! Külön beszéltek a gesztusai. Meg a huncut szeme. Egy kicsit az az ördögi huncutság, mint ami Bódyban is megvolt. A mosolyában, meg a sötét színű szemében. Majorban is ezt láttam. Ezt: „Sokkal mélyebben gondolkodom ám, mint ti, és sokkal lejjebb vagyok a pokolban, mint ti.” Mindig ezt fejezték ki a tekintetükben ezek a furcsa kis villanások, rebbenések, fények.

¹⁵ Zsámbéki Gábor: *Csirkefej*, 1986 (Katona József Színház, Budapest).



Sződy Szilárd *Ítéletnapig* című rendezésének szereplői
Fotó: ismeretlen fotós (1989). Forrás: Sződy Macó gyűjteménye

„Azt a fajta színházat szeretem, ahol a mesterséget nem lehet észrevenni”

AMATŐR SZÍNJÁTSZÁS A 70-ES, 80-AS ÉVEKBEN BUDAPESTEN



Sződy Szilárddal beszélget Patonay Anita
2018. október 29., Budapest



Sződy Szilárd (1940–2021) Csokonai Vitéz Mihály alkotói díjas rendező, dramaturg, tanár. Gyermekkorában az Operaház gyermekkórusának tagja volt. Az ELTE Bölcsészettudományi Karán magyar–történelem szakon diplomázott (1963), majd tíz évig tanított Pécsen egy technikumban és a Pollack Mihály Műszaki Főiskolán. Közben a Pécsi Városi (Amatőr) Színpadot vezette, versmondókkal foglalkozott, előadásokat rendezett, megyei színjátszó szakreferens volt. Doktorált (1970), majd elvégezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházelmélet szakát (1979–1982). Külsős dramaturgként dolgozott többek között a Dunaújvárosi Bemutatószínpadnál, a székesfehérvári Vörösmarty Színháznál, a győri Kisfaludy Színháznál, a tatabányai Jászai Mari Színháznál, később a Budaörsi Játékszínél. Részt vett a Játékszín és a Rock Színház megalapításában. A 70-es és 80-as években több elemző kritikája jelent meg a *Színház* című folyóiratban. A Magyar Rádió dramaturgja (1987–2002), a Nemzeti Színház Stúdiójának dramaturgia- és műelemzés-tanára, vezetője (1991–1997) volt, az iskola ekkor kapott állami akkreditációt (ma Pesti Magyar Színiakadémia).

Meséljen egy kicsit a Csiliről,¹ kérem!

¹ A pesterzsébeti Csili Művelődési Házról lásd a 124. oldalon a 7. lábjegyzetet. Itt működött a Soós Imre Irodalmi Színpad 1968–1975 között, melyet fennállása alatt az amatőr színjátszó közegben Csiliként emlegettek. Az interjúban Csiliként az amatőr színházi csoport értendő.

Én 1963 és 1973 között Pécsen éltem, ott volt nekem városi színpadom, így kerültem bele az amatőr mozgalomba. Amikor visszajöttem Pestre, pontosan 1973. augusztus 1-jével, a Művelődési Minisztérium Közművelődési Főosztályára kerültem előadónak, akihez az amatőr művészeti mozgalmak tartoztak. Ebből kifolyólag nem tartottam etikusnak, hogy bármiféle csoportot vezessek vagy fesztiválokon vegyek részt. Nem mindenki tartotta ezt be, mert volt, akinek a Népművelési Intézetben volt egy komoly vezetői állása, de attól függetlenül volt színpada is, meg ment fesztiválra, és meg volt sértődve, ha nem nyert. Én ezt nem vállaltam. Viszont szerettem volna rendezni, és ketten siettek a segítségemre. Nem én kértem, mind a kettő saját magától. Az egyik Keleti István volt, és így a Pinceszínházban² lehettem vendégrendező, a másik pedig Dévényi Róbert, aki a Csiliben dolgozott, a Soós Imre Színpadnak volt a vezetője. Ehhez a csoporthoz csatlakozott amatőr színészként az akkori feleségem is. Én még nem voltam a Csiliben, ő már ott játszott. Elég jó kis csapat alakult ott. Én nem sok mindenben értettem egyet Robival, mert ő neki volt egy alapelve, ami az volt, hogy ki milyen civilben, olyan szerepet kapjon. Tehát kvázi színészi feladatokra nem, inkább csak interpretációs feladatokra tartotta alkalmasnak a csoporttagjait. De voltak köztük sokan, akiknek kimondottan színészi ambíciójuk volt, mint például Máté Gábornak, aki, igaz, akkor még rendező szakra jelentkezett. De ott volt még Szőke Pali, Gieler Feri, Belezna Éva. Egy nagyon tehetséges lány, Csaba Judit, aki a Gerillában énekelt annak idején. Boldizsár Péter, aki később Székesfehérváron színpadot alapított. Ő Robinak volt a „gyereke”, ahogy Galkó Balázs is. Tehát többeknek volt színészi ambíciójuk, és nem az inkább dokumentaristaként működő, interpretátori feladatot teljesítő színész ambíciója. Robi sok dokumentumjátékot is csinált, nagyon érdekesekeket, jókat. Amikor megkért, hogy rendezzek, én Nyerkes András költő barátomra gondoltam, ő az egyetemen is csoporttársam volt. Az ő *Odüsszeiából* írt *Disznók* című szatírját rendeztem meg, ami egy nagyon izgalmas feladat volt, és már abban is látszott, hogy én máshogy gondolom a dolgokat, mint Robi, aki a legszebb fiút és a legszebb lányt jelölte ki Odüsszeusznak és Kirkének. Én a leggroteszkebb fiút és a legnagyobb darab lányt választottam Odüsszeusznak és Kirkének, mert az egész egy ilyen karikaturisztikus, szatirikus játék volt, és ehhez úgy is válogattam meg a szereplőket.

Szabad kezet kapott?

Teljes mértékben.

² A Pinceszínházról lásd a 125. oldalon a 2. lábjegyzetet.

És ez mikor volt?

1973–1974 körül. Egyébként nem is nagyon vettem részt a Csili munkájában. Nagyon érdekes műhelymunka zajlott ott. Egy-kettőn ott voltam. Robi empátiásan és baráti foglalkozott a csapattal. Sőt, gyűjtötte a csodabogarakat is, különleges fickók meg lányok voltak ott. Aztán végül is a Csiliből való elmenetel botránya is abból adódott, hogy volt egy kislány, aki eléggé, hogy mondjam... válogatás nélküli partnerekkel működött, mármint szexpartnerekkel. És egyszer valami botrányt csinált, az egyik vidéki előadás után árokparton maszturbált nyilvánosan, ebből botrány lett aztán. A galamblelkű Csili-igazgató bácsinak,³ aki nagyon aranyos bácsi volt, ez már sok volt. Akkor szakítottak a Csilivel. Én akkor már nem nagyon dolgoztam velük. Talán a *Disznók* volt az egyetlen rendezésem ott.

Hol és hogyan zajlottak a próbák? Milyen volt a színházterem?

Egy kultúrházi nagyterem volt. Tipikus, nagy színházterem. Én ezt az előadást kamara körülményekre, tehát kisebb teremre rendeztem. Aztán meghívták versenyen kívül Kazincbarcikára. Ott nagyon szép sikere volt, Keleti Pista bácsi zsűrielnök, emlékszem, azt mondta, hogy „Nagyon érdekes előadást láttunk. Ahogy bejöttem a terembe, érdekes módon volt egy színpad, meg volt egy nézőtér. Furcsa.” Ezt mondta Pista bácsi, mert akkoriban voltak ezek a nagy lila ködök, hogy egymás feje tetején játszottak, meg lehetőleg színpad ne, meg jelmez ne, meg semmi se legyen. Itt meg jelzékes jelmezek voltak. Tehát ez kvázi egy színházi előadás volt. Ennek volt egy nagyon érdekes vonzata is. Ez pedig az, hogy Máté Gábornak egy olyan szerepet adtam, Eurülokhosz szerepét, ami az ingadozó értelmiségi szerepe volt. Ez egy szocializmusparódia volt, a különböző típusokkal. A lényeg az volt, ugye, hogy aki beáll a sorba, az disznóvá változik, és az ne csodálkozzon, hogyha földolgozzák. Körülbelül ez volt a lényege, de persze árnyaltabban és szatirikusan. És akkor Gábor odajött hozzám, és azt mondta: „Te Szilárd, melózni kell egy színésznek, ilyeneket mondasz nekem, és ezt énekelem meg kéne csinálni? Akkor ez egy érdekes dolog, és jelentkezem színésznek, mert eddig csak rendezőnek jelentkeztem.” Na most, elkezdtem Szakonyinak az *Ítéletnap* című kétszemélyes darabját rendezni a Csiliben – tényleg, ez volt a második, amit ott rendeztem –, és a rabot Németh Laca játszotta, aki aztán a Vígszínházban volt színész, az őrt pedig Máté Gábor.

³ Fábíán Zoltán volt ebben az időszakban a Csili igazgatója. Igazgatása alatt, az 1970-es években futott be az Astra bábegyüttes, lett országos hírű a Soós Imre Irodalmi Színpad, alakult meg az Ifjúsági Kamarakórus, dolgozott a Dr. Ujj József Férfikar.

Az ő; igen, erről már tudtam...

A Visegrádi utcában laktunk, és a konyhában olvasópróbáztam valamikor május végén, vagy inkább júniusban. És egyszer csak bejön a lányom: „Gábor, atyó keres téged!” Mármint hogy Máté Gábort a papája.

Máté Lajos.

Mit keres itt nálam? Ment tovább az olvasópróba. És visszajön Gábor a konyhába, és azt mondja: „Hát, Szilárd, én ezt meggondoltam, ezt az egészet, én ebben nem fogok játszani. – Mondom: – Hülye vagy? Mi ütött beléd? – Hát felvettek a főiskolára!” Ez volt az a pont, ahol aztán mással kellett továbbvinni a darabot.

De ő játszott benne, nem?

Nem. Ővele kezdtük, és később is megmaradtak a színészi kapcsolatok, hála a jó istennek, a Kossuth-díjához gratulálva is azt írtam neki, hogy „gratulálok, Eurülokhosz!”, és pontosan értette, hogy miről van szó.

A Disznókat hol játszották?

Nem is tudom. Diósgyőrben például szabadtéren játszottuk, arra emlékszem, a diósgyőri szabadtéri előadásra, ott volt egy várszínház a romok között, vannak is fényképek erről az előadásról. Nem tudom, hogy nekem van-e még, de azt hiszem, a volt feleségemnek van, Gieler Ferinek van. Szétszórtnak. Rónai Éva is benne volt mint leányka. Aztán ki volt még benne? Gieler Éva is, a Feri akkori felesége. Tóth Lajos, aki művelődésiház-igazgató, most a Csokonai Művelődési Ház igazgatója, őneki is remek csilis emlékei vannak, gondolom.

Kiknek készültek ezek az előadások?

Egyrészt volt egy törzsközönség, másrészt pedig állandóan jártunk munkásszállásokra. Ez egy nagy program volt, Robinak a munkásszálló-programja, legtöbbször a riportdrámák, adaptációk, dokumentumjátékok vonalán, nagyon izgalmas előadások voltak és érdekesek. Én pedig megpróbáltam valamiféle vándorszínház jellegű előadásokat csinálni, amelyeket alkalmassá tettünk arra, hogy bárhol el lehessen őket játszani, ebédlőben, akárhol. Emlékszem, egyszer Aldo Nicolajtól a *Hárman a padont* csináltuk, ami jó egy óra húsz-harminc perc hosszú volt, és a gondnok közölte, hogy „az nagyon hosszú, mert kezdődik a meccs, és akkor megverik magukat”. Olyan rövid előadás nem volt azóta se, meg kell mondanom, de takkra befejeztük a meccs előtt.

A munkásszállási program miért jött létre?

A SZOT-nak⁴ volt egy ilyen körműsorprogramja. Érdekes, itt ugye kellene valamit tudni az átkos kultúrpolitikájáról. Én például a világ legjobb versmondó műhelyét az úgynevezett ifjú szakmunkásokból hoztam létre. Ipari tanulók vagy szakmunkás tanulók országos versmondó versenyén találkoztam azokkal, akikből egy nagyon jó műhelyt csináltam. És nagyon soknak az élén a KISZ állt, vagy a Magyar–Szovjet Baráti Társaság rendezett versmondó versenyeket, és így bizonyos mértékig mecénatúrát is talált az ember.

Dévényi Róbertnek volt fontos a munkásszállás, vagy a SZOT mondta, hogy legyen egy ilyen program?

Ez, hogy is mondjam, sokszálas műsor volt. Az FMH-nak is volt egy olyan színpada, félig profikból talán, erről nem sokat tudok, de nekik is volt. A Népművelési Intézet is preferálta ezeket, de emögött, azt hiszem, a SZOT állt, a SZOT kulturális titkársága. Robi nagyon lelkesen csinálta, és a csapat is. Volt ebben valamiféle valós szembefordulás a rendszerrel. Nem voltak maoisták, az túl szélsőséges, mert bizonyos mértékig azért komolyan vették ezt a munkáshatalmat. Nagyon sok fiatal érdekes módon tényleg itt vált értelmiségivé, nagyon sok munkásgyerek vagy ipari tanuló vagy alkalmazott gyerek, fiú, lány volt a csoportban, akik ott megéreztek valamit, megszagoltak valamit, és nagyon sokan értelmiségivé váltak. Ez egy nagyon izgalmas dolog volt, nagyon szerettem én is. Úgy kerültünk a KISZ-be, hogy valaki éppen otthagya, valami nagynevű rendező, most már nem tudom, kicsoda,⁵ fogalmam nincs, és nekem szólt a KISZ KB kulturális osztály vezetője, aki engem még Pécsről is mert, hogy van egy üresedés, átvinném-e azt a színpadot? Mert én jó műhelyt tudok csinálni, nekem nem kell fesztiválon szerepelnem, legfeljebb külföldön, az meg nem érinti az én munkámat. Elmentem egy elvtárshoz, megbeszéltem vele, hogy jelentkezem Szigeti Pali bácsinál, az együttes igazgatójánál, hogy a KISZ KB engem javasol. Meg is érkeztem, meg is egyeztünk Pali bácsival, a színpad maradékával találkoztam is, meg is beszéltek, hogy hogy fogunk majd együtt dolgozni, és hogy majd egy hét múlva kezdek, amikor is kaptam egy telefont a KISZ KB-ból, attól, aki váltotta az előző fickót, akit én szintén is-

⁴ A Szakszervezetek Országos Tanácsa (1948–1989) az Egressy Gábor Művelődési Klubja által indított el körműsorokat 1958-ban, melyeknek célja volt, hogy budapesti munkásszállásokon irodalmi műsort adjanak munkásszínjátszók bevonásával, és így aktivizálják a szálláshelyi kulturális mozgalmat.

⁵ Kezdetben Keleti István vezette az Irodalmi Színpadot. Az Irodalmi Színpad további vezetői voltak: Mezei Éva, Bicskei Gábor, Szalkai Sándor, Gali László, Dévényi Róbert, dr. Szódy Szilárd, Kürti Jóska. Valószínűsíthető, hogy Gali László (1943) színházi rendező, színházigazgató hagyta ott a KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színpadát.

mertem még a Pinceszínház révén, meg hát egyébként is. „Hát, Szilárd, sajnos ez így nem fog menni, mert kirúgták a Csiliből Dévényit, és Robinak kell szerezni egy helyet, de ezt biztos csak szívből csinálnád, Robinak pedig a hivatásának egy része, és hát akkor Robit fogjuk oda kinevezni.” Mondom, öreg, hát jó. Én a Csiliben dolgoztam Robival együtt, legfeljebb majd itt is följánl valamit. Egyszer csak fölhívott Robi telefonon, és azt mondta: „Szilike, én visszalépek, ezt pofátlanságnak tartom, én nem tudtam róla, hogy te már ott vagy.” Mondom, én még nem vagyok ott, Robika. „Jó.” Erre egy-két nap eltelik, felhív Pándi András, menjek be hozzá. Még a mostani fehér házból, szóval a képviselőházból kerestek, akkoriban még nem volt az a... amit most bontanak a Duna-parton. Bemegyek Pándihoz, és azt mondja: „Hát, figyelj ide, abban maradtunk, hogy ketten lesztek kinevezve, egymás mellett, két egyenrangú rendezőként, Robi ezt kérte, mert különben nem vállalja.” Mondom, vállalja Robi? Mondja, persze, miért ne vállalná. És ettől kezdve ketten csináltuk jó tíz éven keresztül.

Ez 1975-ben volt?

Ez olyan 1975–1976 körül lehetett. Nem tudok az évszámra pontosan visszaemlékezni, de az biztos, hogy a 70-es évek közepétől 1990-ig csináltuk.

1990-ig?

Nekem még 1990-ben volt egy bemutatóm. A Vigadóban csináltuk meg, akkor már rádiós voltam, és egy hangjátékot írtam át darabnak, Rhys Adrian *Kormánytisztviselők* című hangjátékát, ami marha jó volt akkor, 1990-ben, nagyot szólt, mert a különböző titkosszolgálatok egymást leleplezéséről szólt. Izgalmas buli volt. A Vigadóban lement belőle két vagy három előadás, aztán többet nem játszottuk. Akkor egyrészt feloszlott a KISZ ifjúsági izé, nem tudom, mi lett belőle. Aztán már csak a Rajkók⁶ maradt, meg esetleg tánc, kórusok.

És a Kirostált kavics például már KISZ-es előadás volt, vagy még csilis?

A Kirostált kavics már KISZ-es volt.

Mert ott is mint társrendező szerepel.

Dolgoztam benne, de nem nagyon voltam társrendező, csináltunk közösen előadást a Robival úgy is, hogy például megcsináltuk a Smoček *Labirintusát*, amiben a két főszereplőt én rendeztem, az összes háttérszereplőt pedig Robi.

⁶ A Rajkó Zenekart 1952-ben Szigeti Pál igazgató és Farkas Gyula művészeti vezető, karmester azzal a céllal hozta létre, hogy az ország különböző pontjain élő roma fiatalok számára lehetőséget teremtsenek a cigányzene hagyományainak ápolására, továbbfejlesztésére.

Hol volt a KISZ Központi Művészegyüttes helyileg?

A Rottenbiller utcában, a székházban, a mai napig megvan, zeneiskola van ott tudomásom szerint, és a cigányzenész gyerekek kollégiuma. Nagyon izgalmas hely volt, használta a KISZ mindenféleképpen, volt ott tánckar, énekkar, a Rajkó Zenekar, ezekkel lehetett különböző helyeken villogni, országos ünnepeken például. A maga műfajában nagyon magas színvonalat képviselt. Emlékszem, a koreográfusuk Szirmai Béla volt, aki nagyon érdekes dolgokat csinált. Ő, hogy mondjam, a kemény maghoz képest egy operettfigura volt. Tehát nem ez a tiszta forráshoz visszamenő típus volt. Technikailag kissé revüsített látvány, nagyon jó színvonalú és technikailag nagyon kemény tánc-koreográfia, hozzá a Rajkók adták a zenét. Somogyi Tibi, aki koreográfus-asszisztens volt, szintén koreografált, ő például nagyon sokat dolgozott velünk a színpadi munkákban. Remekül tudtuk a tánckar jelmeztárát használni. Emlékszem, csináltam egy pódiumjátékot az óbolgár Szofronij Vracsanszki⁷ről, és zseniális bolgár népi ruhákban játszottuk végig. Voltunk vele Bulgáriában, ahol egyvalamit röhögtek ki, a gyönyörűen, hat szólamban elénekelte ósláv imát. Azt ott kiröhögték, pedig gyönyörű volt, tényleg.

És mért épp pódiumjáték?

Szofronij Vracsanszki önéletírása mellé a Nagy László által fordított bolgár népköltészetből szerkesztettem anyagot. A fő motívuma Szofronij önéletrajza volt, amit maga mondott el, ebben megemlítették, hogy ha valahol pestisjárvány volt, akkor egy zenés-énekes betét volt a pestisűző versekben. Ez egy ilyen pódiumjáték lett.

Visszatérve a Csilire. Milyen tér jellemezte az előadásait?

Én is, de Robi is inkább mozdítható, bárhol játszható, tehát nem színházi viszonyokra kitalált dolgokat szerettünk csinálni, olyat, amit lehetett adaptálni, mondom, akár a diósgyőri várba, vagy a Balaton-partra, vagy bárhová.

Tehát amikor készültek az előadások, akkor már lehetett tudni, hogy ezek valószínűleg utazásra is alkalmasak lesznek?

Igen. Nem voltak nehéz díszletek, inkább csak bizonyos jelzett dolgok voltak, és kellékek legfeljebb. Nagyon sokszor a test, a színész teste játszott benne

⁷ A gyarló Szofronij élete és szenvedése (KISZ KME Irodalmi Színpada, 1976). A Balassagyarmaton megrendezett fesztiválon 1976-ban első helyezést ért el vele. Madách Imre Irodalmi és Színházi Napok néven Balassagyarmat Város Önkormányzata és a Mikszáth Kálmán Művelődési Központ – a Magyar Szín-Játékos Szövetség szakmai támogatásával – rendezi a mai napig a színházi fesztivált. 1964-ben rendezték meg először. Négy évvel később országos fesztivállá vált, majd 1983-tól már több napos, nemzetközi, nem hivatásos színjátszó-találkozóvá fejlődött.

térelemként is. Szóval sok mindent ki lehetett találni. Én a mai napig is a kamaraműfajt imádom, én úgy szeretek rendezni. A legutóbbi rendezésem a Rózsavölgyi Szalonban volt, ami egy kávéház. A kávéház termén belül úgy alakítottam ki a játszóteret, ahogyan akartam, három centire voltak a színészek a nézőktől. Ott nem lehet hazudni, ott nincs manír. Ott csak élni lehet. Azt a fajta színészetet, színházat szeretem, ahol a mesterséget nem lehet észrevenni. Meg a rendezést sem lehet észrevenni. Erre törekedtem már akkor is. Az emberközeli, kis formátumra.

És attól nem féltek a játsszók?

Nem, mert úgy voltak idomítva.

Értem. Tehát a próbafolyamatok már eleve így zajlottak?

Hogyne, hogyne, persze.

De közben nagy térben próbáltak? Vagy ugyanúgy egy kis kamaratérben?

Nem, nem, nem. Mindig volt próbatermünk. Nagyon ritkán volt rá szükségünk, talán Robinak kellett egyszer. A kisvárosi *Lady Macbeth*,⁸ úgy rémlik, még a Csiliben volt, talán az volt csak nagyszínpadi produkció, amire én emlékszem.

De azt is utaztatták munkásszállásokra? Azt olvastam...

Igen, persze. Volt valami hülye címe, már nem tudom, mi, mintha a *Rigolettónak* azt a címet adnám, hogy *Holttest a zsákban*. Valami ilyesmi, hogy el lehessen adni. A véres pár, vagy valami ilyesmi, hát voltak ilyen hülyeségek.⁹

És a Szakonyi-darab, az Ítéletnapig? Ott végül is ki játszotta az őrt?

Pozsonyi János játszott benne és Németh Laci. Tóth Lajos játszotta az őrzőt, és Gieler Feri az őrt. Aztán Gieler Feri, ezt kvázi idézőjelben mondom, megvette tőlem, és ezt önálló hahniban, azt hiszem, Lajossal csinálták, járták az országot vele. Az én rendezésemet nekik adtam, elegánsan, ugye. Ezt egyébként azóta felújítottam a Főnixben, és talán négy vagy öt éve volt egy sorozatunk belőle. Együtt játszottam egy másik Szakonyival, a *Ha itthon maradnál* című egyfelvonásossal. Na, az például egy pódiumrendszeren volt. Úgy

⁸ Dévényi Róbert: *A kisvárosi Lady Macbeth*, 1976. (Színészek: Beleznay Éva [Katyerina], Gieler Ferenc, Németh László, Szöllősi Margit [Narrátor I.], Pécsi Sándor, Sámuel Ilona, Soltész Ilona, Gulyás Eta, Szőke Pál [Szergej], Gieler Ferencné Éva [gyerek], Török Virág, Schmidt Éva, Tóth Lajos, Takács Mária, Pozsonyi János, Bácskai Melinda, Rónai Éva [Szonyetka].)

⁹ *Gyilkos pár* címen futott a munkásszállásokon az előadás.

volt kitalálva, hogy volt egy dobogó. A dobogót három oldalról körül lehetett ülni, volt ott két priccs. Egyforma overállban voltak, az őr meg az őrzött, csak az őrnek volt csizmája is, derékszíja is, az őrzöttnek nem. Aztán lassan felcserélődnek a szerepek, az őr puhány, panaszkodó öregember, az őrzött pedig határozott és domináns lett. Aztán lakályossá vált a tér, mind a két priccsre díszpárna került, papucsot kapott az őrzött, tehát feloldódott az egész. A darab elején az őrnek volt egy koreográfiája, katonai lépések a dobogó rövidebbik oldalán és a jobb oldali hosszabb részen átlósan, így beszélt az őrzöttel. Aztán egyszer csak fordult a dolog, és az őrzött csinálta ugyanezt az őrrel, ugyanazzal a koreográfiával. Ilyen apró kis dolgok voltak benne. Ezt megcsináltam hangjátéknak is a rádióban, Vajda Lacival és Bán Janival. A rádió archívumában meg lehet találni.

És a szövegkönyv? Az eredeti Szakonyi-darabból mennyit húztak?

Szó szerint ment. Abból semmit nem húztam. Ritka az a Szakonyi, amiből nem húztam. De, mégis: a végét megváltoztattam. A végét húztam ki. Ugyanis az eredetiben a lényeg az, hogy amikor már annyira szabadnak érzi magát az őrzött, hogy kimegy a cellából piáért – amit elfelejtett az őr elhozni –, akkor bejön a szolgálati szabályzat, és az őr lelövi. És utána még ott lerogy, és elkezd mesélni. Én ezt kihúztam. A lövés volt az utolsó, annál jobb nincs. A lövés képe kimerevedett egy állóképpé, majd sötét, és az volt vége. A hangjáték is a lövéssel ért véget, csak ott úgy csináltam meg, hogy egy nagyobb lövésből egy ilyen visszhangosított lövés lesz, hogy mondjam, egy ilyen egész világot beborító, nagy lövés volt, és ez lett a vége.

És például a Disznók esetében sok változtatást eszközölt Nyerges András szövegén?

A Disznókban voltak változások. András eljött a próbákra, és működött köztünk egy remek író és rendező közötti kapcsolat, ott helyben tudtunk szavakat kicserélni, meg jelenetet cserélni vagy fordítani, vagy hangsúlyt áttenni. Vagy bele is írt, ha kértem. Valamilyen felkérésre annak idején írtam egy tanulmányt egy kötetbe a Disznók rendezéséről. Megírtam, megjelent, már nem tudom, hol. Különlönyomatban, vagy miben megtaláltam azután, tettem bele két-három fényképet, borítóval kinyomtattam, és azt adtam Andrásnak a hetvenedik születésnapjára. Abban benne van az alaprajz, benne vannak az elemzések, minden.

A munkásszállásokra elkísérte az előadásokat?

Persze.

Van olyan emléke, ami különösen élesen megmaradt, arról, hogy hogyan fogadták ott ezeket az előadásokat?

Hogy is mondjam? Vegyes volt. Sokszor nagyon kellett erőlködni, legalábbis az elején, hogy egyáltalán csönd legyen, hogy odafigyeljenek. A tévét kikapcsolták, mert ahol mi játszottunk, a fölött ott állt egy konzolon fenyegetően egy tévé. Voltak olyanok, hogy befütyögtek a csajoknak, meg hasonlók... De végül is egy tíz-tizenöt perces küzdelem után egyszer csak elkezdtek figyelni, mert mi elég intenzíven tudtunk erre menni, mondjuk nem az árnyalatokra, hanem a hangerőre. Merem mondani, hogy mi győztünk. Voltak persze olykor beszélősök, meg elalvás, meg mit tudom én... Voltak azonosulások is néha, arra is emlékszem, hogy egyszer egy parasztbácsi azt mondta Jágónak: figyellek téged. Végül is, ha nem is lelkesen, de szívesen mentünk.

És ezért fizetést kaptak a játésszók?

Nem, nem. Ezért semmi pénzt nem kaptunk. A rendezők kaptak tiszteletdíjat az intézménytől. De inkább néha a játésszók fizettek jelmezért, díszletért. A KISZ-ben ehhez képest már úri világ volt, költségvetéssel, jelmezzel, díszlettel. Úgy emlékszem, *Micimackót* is rendeztem ott, úgy rémlik, azt vittük Bécsbe is.

Ez a KISZ-en belül volt?

A KISZ-en belül.

*És az, hogy mondjuk egy *Micimackót* lehetett a KISZ-be vinni, azt jelentette, hogy gyerekelőadást is kellett rendezni?*

Nem kellett, de mi csináltunk. Ez megint egy furcsa történet. Volt Miskolcon egy fesztivál, amire engem meghívtak zsűrinek. Én ismertem a két színpadot, és a színpad tagjaival nagyon jóban voltunk, a Budapesti Fodrász Szövetkezetnek volt például egy színpada.

Igen, erről olvastam. Hogy ők jók voltak.

Egyrészt jók voltak, másrészt meg nagyon aranyos emberek voltak. Bitang jó csajok, kozmetikuslányok, fodrászlányok, egyik jobb volt, mint a másik. Volt egy kamara énekkaruk is, Szűcs Judithot ott fedezték fel. Nagyon aranyosak, jópofák voltak, és volt egy srác, aki nagy kan hírében állt, neki mindenki megvolt alapon. És akkor elkezdtünk hülyéskedni a vonaton hazafele, hogy kéne csinálni egy *Micimackót*, amiben a Füles, aki elveszti a farkát, természetesen ez a srác lesz. Röhögcséltünk a fülkében, és ott rögtön kiosztottam a szerepeket, Kangát, *Micimackót*. Megcsináltuk ezt az egy jelenetet poénból, mert összejöttünk valamelyik fodrászműhelyben vagy kozmetikusnál, nem tudom már, hol, és megcsináltuk ezt az egy jelenetet, a Füles farkát, meg talán még egyet, a Zsebibaba

és Malacka cserét. Felolvasó formában, poénból. És egyszer csak rájöttem, hogy hát ezt meg lehet csinálni, tényleg. És akkor megcsináltuk a KISZ-ben. Két széria volt, egyszer még a nagy öregek játszottak benne. Tóth Vali volt Micimackó, ha jól emlékszem, Nagy Miklós volt benne a Nyuszi, Gieler Évike pedig Malacka. Szóval jó banda állt össze, és akkor ebből csináltunk egy szériát, de aztán abba maradt, és akkor az egyik idősebb színpadtag megkérdezte, hogy neki adom-e. Ő felújította, tett bele még dolgokat, és akkor futott még.

Ez a Micimackó vajon megtalálható valahol? A KISZ-nek nem volt könyvtára?
Nem tudom, de az én rendezésemben egy új változat, amit a Főnixben csináltam, megtalálható a Főnix YouTube-csatornáján.

És van hasonlóság?

Tökéletesen ugyanaz, csak egy kicsit másképp van rendezve. Az alapja, a szövegkönyv az ugyanaz. Tarcsa Zsuzsi megőrizte a szöveget, tudtam, hogy az egy rendes lány. Nekem már semmi nem volt meg, de Zsuzsikától megkaptam, kicsit átpofoztam, és akkor azzal csináltuk meg. Ezt talán két vagy három éve hagyhattuk abba, elég sok előadást megért.

A Csili Soós Imre Színpada tehát betagozódott a KISZ Központiba.

Igen, végül is igen. A KISZ Központiban talán, ha négy-öt gyerek maradt a végén. De aztán ezek nagyon gyorsan szimbiózisba kerültek. Robinak is, meg nekem is picit érényem, hogy nem foglalkoztunk azzal, hogy ki honnan jött.

Az a benyomásom, hogy a Csiliben nehezebb lehetett megszervezni és utaztatni az előadásokat, mint a KISZ Központiban.

A KISZ, mit is mondjak, az egy profi valami volt mögöttünk. Ott, a székházban legfeljebb a premiért csináltuk meg, és plusz egy előadást. Színházként nemigen tudtuk használni.

A terek miatt?

Az nem volt egy jó színházterem, a kórusnak jó volt, de nekünk nagyon-nagyon nem. Volt viszont próbahelyiségünk. A KISZ-ben volt anyagi bázis mögöttünk, ahol költségvetést lehetett csinálni, amit jóváhagyott a gazdasági igazgató. Őt nagyon imádtuk, meg ő is minket. A titkársággal is nagyon jóban voltunk. Pali bácsi imádott, mindig bejött egy-egy próbára, elaludt, felébredt, és azt mondta, „de jó volt!”.

Tehát jelen volt.

Ott aranyéletünk volt, tényleg. Egy csomó külföldi utunk is volt.

A KISZ szervezte ezeket a külföldi utakat?

A KISZ, persze. Budapesti Ifjúsági Művészegyüttes néven. Busszal mentünk, a szállás le volt szervezve. Sőt, volt, hogy szállodában volt a szállásunk. Sokat dolgoztam Dölle Zsolttal, őt is vittük magunkkal. És volt lehetőségünk ott egy kicsikét élni, kaptunk zsebpénzt a KISZ-től is, meg őtőlük is. Jól éltünk.

A Csilivel inkább Magyarországon belül utaztak?

Volt akkor még Visegrádon fesztivál,¹⁰ ott biztosan járt a Csili. Aztán azt hiszem, Balassagyarmaton is járt a Csili, de nem vagyok benne biztos. Balassagyarmaton én még a pécsiekkel jártam.

Hogy lett vége a Csilinek?

Csaba Jutka meghalt...

Ő ki volt?

Csaba Judit gyönyörű lány volt. Ő volt a Gerilla együttes énekesese, és a Csiliben Beleznay Évával együtt – aki egy más alkat volt – ők voltak a vezető színészek. Jutka Boldizsár Péterrel élt együtt, vagy együtt jártak. Péter írt drámákat is, nagyon tehetséges gyerek volt.

És Csaba Judit?

Hát, ő egy jópofa, aranyos, kedves, tehetséges gyerek volt. Egyszer Robiék filmbejátszást akartak valamihez, és az egyik kislány, aki filmlaborban dolgozott, hozott egy kis filmragasztót egy hubertusos üvegben. És ott ragasztgattak, és Jutka berohant, hogy „jaj, hubi!”, és sutty, belekortyolt, és másfél órán belül meghalt. Ez egy olyan ragasztó volt, ami teljesen szétmarta és összeragasztotta, menthetetlen volt.

Voltak házi szerzőink. Jellemző volt, hogy az egyik egy halálraítélt 56-os volt, Gáli Jóska. Gáli József, akinek a *Szabadsághegy* című darabját mutatták be október 6-án a József Attila Színházban, ami már nagyon feszegette a dolgokat. A Tóth Ilona-perben aztán halálra ítélték. Ült sokáig, és akkor fordított,

¹⁰ A Visegrádi Színjátszó Napok az amatőr színjátszók és irodalmi színpadok Duna-kanyari vetélkedője volt. A rendezvényt 1969-től évente szervezték meg, vándordíja a Mátyás-serleg volt. Alapeszméje az volt, hogy az együttesek az amatőr színjátszás, az irodalmi színpadok eszközeivel szolgálják az Olvasó Népeért Mozgalom törekvéseit, segítsék az irodalmi hagyomány és a kortárs irodalom értékeinek megismertetését.

meg írt. Ő nekünk kvázi házi szerzőnk volt. Volt egy nagyon izgalmas darabja, a *Válás Veronában*.¹¹ Ez jó, hogy eszembe jutott! Arról szólt, hogy Rómeó és Júlia nem halnak meg, hanem összeházasodnak, és húsz év múlva válnak. Marha jó darab volt. Na, most ebben volt Rómeó Boldizsár Péter, Júlia pedig Csaba Judit. Ez egy izgalmas előadás volt. Bizonyos mértékig kompenzáltunk is azokkal a szakszervezeti munkás dolgokkal, mert több, hogy is mondjam, fekete seggű embernek is bemutattuk a művét. Hát például a... mi volt a címe? A szociológiai ihletésű darabnak?

Aki a Történelem alulnézetből írt?

Igen. Eszembe jutott. László-Bencsik Sándor. Ő is egy kicsit fekete seggű volt, mint Gáli. Meg Eörsi Pistát is mutattunk be, hogyne, persze, azt már a KISZ-ben is. Szerettünk forradalmi dalokat is énekelni, Jancsó-filmekből idézett dalokat és Che Guevarát, volt egy ilyen égisze is a dolognak. Meg volt a farmer, erdélyi szőttesből tarisznya. Szerettünk bocskorban meg mezítláb járni, meg pukkasztani, amikor például mindenki szép ruhában volt, akkor mi lehetőleg koszosban voltunk, vagy nem éppen alkalomhoz illően mentünk be mindenféle fogadásra.

Igen?

Persze. Én imádtam erdélyi ingben, farmerban és tarisznyával, saruban bemenni egy állófogadásra. Meg Egerben, az egri fesztiválon számárháton bevonulni.

Eörsitől mit játszottak?

A Bohóc a hídont.

Ez csilis előadás volt?

Ez még csilis, ha jól emlékszem. De nekem úgy összemosódnak.

Ráadásul azt mondjuk, hogy csilis, de az inkább azért Soós Imre Színpad, nem?

Csilinek hívták, ők csiliseknek tartják magukat. A Soós Imrét nem nagyon használták, csak hivatalosan. Csili, és ők csilisek voltak. Maga a Csili is egy, a munkások pénzéből épült munkásotthon. Ez is hozzátartozott ehhez az imidzshez, hogy úgy mondjam. Mi nagyon balról előztünk, az az igazság. Kvázi rendszerellenesek voltunk, ráadásul nagyon sokan voltunk abszolút polgári származásúak meg értelmiségiek, a vezető színészek között is. Ez egy furcsa

¹¹ Gáli József *Válás Veronában* című drámájának előadását, mely Rómeó és Júlia története volt a 60-as évekre hangszerezve, 1973-ban betiltották.

dolog volt. Nem magát a szocializmust, hanem az elbaszott szocializmust el-
leneztük mi nagyon-nagyon. Azért mondom, hogy balról előztünk. De nem
szélsőséges értelemben. Mondok erre egy példát. Havas Gábor szociológus a
járási tanácsnál dolgozott Baranyában, a pécsi járási tanácsnál, én meg ott
voltam színpadvezető, és kettőnket bíztak meg azzal, hogy csináljunk egy
műsort a Lenin-centenáriumra Pécsen. Gáborral ketten nekiálltunk és szer-
kesztettünk egy nagyon szép műsort egy csomó versből, Lenin-szövegből,
kordokumentumokból. Persze oda kellett adni a pártbizottságnak, és ők az
összes Lenin-szöveget kihúzták belőle. Csak a Lenineket, azok voltak a gya-
núsak. És még azt is állították, hogy nem vesszük komolyan ezt a dolgot. De
miért? Mi komolyan Leninről írtunk, meg Lenint írtuk bele.

*Amikor meghalt Dévényi Róbert, írt egy visszaemlékezést. És abban azt fogal-
mazta meg, hogy Dévényi Róbert számára nem esztétikum, hanem társadalmi
megnyilvánulás volt a színház. Ez mit jelent pontosan? Az volt a címe, hogy Robi.
Itt arról volt szó, hogy őnála a művészet az csak egy járulékos valami volt,
egy forma volt, egy metódus ahhoz, hogy kifejezze, amit ő a társadalomról
nagyon kritikusan gondolt. Robiban volt egy fantasztikus igazságérzet, szóval,
amit igazságtalannak tartott, az ellen foggal-körömmel harcolt. Ő egy moz-
galmár színjátész volt ilyen értelemben, tényleg.*

És ezáltal az ő csoportja is ilyen volt.

Nem érdekelte őt az esztétikum, nem tulajdonított különösebb szerepet az
esztétikumnak a mondanivalóhoz képest. Hogy ez hogyan jelent meg? Volt,
hogy randán... Nála voltak bűdös lábúak, mosdatlanok, próbált belőlük ku-
pálni valamit. Ha valaki bicskával ette a májgombóclevest, akkor azzal ette.
És tényleg szedett-vedett jelmezek, „ahogy esik, úgy puffan”-kellékek, díszle-
tek voltak. Nagy dolog volt, amikor *A Horatius* című Heiner Müller-darabot
csinálta,¹² hogy ott papírmásé pajzsok voltak, hogy egyáltalán pajzsok voltak,
meg tunikában voltak a szereplők, szóval, hogy ott egyáltalán volt jelmez.
Óriási dolog volt. De ott is a társadalmi vonatkozás érdekelte, ez egy brech-
tiánus szerző, a darab meg egy tandráma, ott is az érdekelte őt.

*És annak, hogy mondjuk a Kirostált kavicsnál¹³ megszólították a nézőket, mi
volt az indíttatása?*

¹² Dévényi Róbert –Kürtý József: *Horatius*, 1976. A szöveget Gáli József fordította.

¹³ Dévényi Róbert: *Kirostált kavics*, 1978. Az előadás alapanyaga Csató Károlynak a *Forrásban*
megjelent, *Kirostált kavics (szociografikus kísérlet)* című riportja, amely egy vidéki iparvállalat
vezetői között kirobbanó, minősíthetetlen hangú és minősíthetetlen eszközökkel folyó tor-
zalkodás történetét dolgozta fel.

Robi a színházat a társadalmi valóság egyik megnyilvánulásának tartotta, bizonyos mértékig szócsövének. Szerette ezeket a közvetlen megoldásokat, nem úgy, mint amilyen a *Közönséggyalázás*, mondjuk, hogy bevonom a közönséget hanggal, hanem ő valódi kérdésekről valódi véleményeket várt, és nagyon sokszor sikerült is ez neki. Volt egy olyan alapelve, ami a diákszínpadoknál nekem is alapelvem volt, hogy olyanok legyenek a színészei, mint azok, akik a nézőtérén ülnek. Tehát legyen meg a bizalom, legyen meg a kapcsolat, ne legyen művészkedés, olyan feladata legyen egy színésznek, amiről bizonyos mértékig elképzelhető, hogy a néző is meg tudná csinálni, tehát egy vagyok közületek, csak most én éppen itt vagyok. És éppen ezért sikerült is neki ennek az abszolút kontaktusnak a kiépítése, különösen munkásszállásokon. Hát, arról is szólt a darab. Emlékszem, Vágó Attila volt a főszereplő, aki egy nagyon aranyos ember volt, és az ő esetében nem színészi feladat volt megszólítani a nézőket, mert ő valóban kérdést tett fel, amire választ várt. És ezt megérezte a néző és válaszolt is. Ennek van színháztörténeti előzménye, persze. Vissza lehet menni a *commedia dell'arte*-ig. Van ez a fajta nyitott színház, nézőtér és színpad közötti fal lerombolása, persze. Robinál ez amatőrökkel, dramaturgiailag bekalkulált kérdésekkel működött. Ki volt próbálva, hogyan lehet. Nem bonyolultakat kérdeztek, olyat nem, ami ellenszenvet vagy félelmet váltott volna ki, inkább kiegészítendő kérdések voltak, nem eldöntendőek. Ezek a kérdések nagyon jól betaláltak, tényleg. Bevallom őszintén, én nem szerettem az ilyen színházat, de nagyon örültem neki, hogy van ilyen is. Ebben én speciel nem tudtam volna részt venni. Én valahogy máshogy működtem, bár a legutóbbi rendezésem is teljesen közönség között játszódik, és ugyanaz a pincér szolgálja fel a két színésznek, amit rendel, mint a többieknek. És amikor bemegy a két főszereplő egy kávéházba, merthogy két szereplő van, és a nézőnek bemutatja a nőt, mindig izgultam, hogy ott legyen már egy férfi... A Szakonyiban van egy olyan szöveg, hogy „bemutathatom a mennyasszonyomat?”. És a nézők vették is rögtön, mivel köztük játszódt az egész. Annak ellenére, hogy ez egy más korban játszódik, jelmezben, mégis bevarázsolták abba a légkörbe. Robinál viszont nem erről volt szó. Inkább arról, hogy „ugyanolyanok vagytok, csak most éppen néztek minket, mi meg ugyanolyanok vagyunk, mint ti, csak most éppen játszunk nektek. Vagy mi tesszük föl a kérdést, vagy ti is feltehetitek nekünk”. Szóval, ez a közvetlen demokrácia, mint olyan. Robi ilyen értelemben tényleg egy nagy pedagógus volt, aki vágyott arra, hogy formálja a társadalmat. Eredetileg dramaturg volt, sőt, operarendező. Én játszottam az Opera gyermekkarában, amikor Robi segédrendező volt ott. Kinyomoztuk: én gyerekként színpadon, Robi pedig akkoriban volt segédrendező. Még hozzá a *Borisz Godunov*-ban. Emlékszem rá, illetve nem emlékszem rá, csak

kiderítettük, hogy mi találkozhattunk így, hát persze nem személyesen, csak egy körben voltunk.

Szóval valószínűleg innen jön ez az elköteleződés.

Ez volt az, amit Máté Gábor észrevett, hogy ő ezt nem akarja. A saját karakterére osztotta a szerepet, neki ne játsszon mást, hanem olyan legyen, mint ő maga. Amikor meg kellett formálni, akkor jött rá Gábor, hogy hát itt ez színészet, mesterség, és ennyi meló van benne? Ez egy érdekes dolog. Én ebben tökéletesen szemben álltam a Robival. Én helyzetgyakorlatokat csináltam, én színpadi, emelt beszédet kértem, én beszédhibással nem dolgoztam. Érti?

Értem.

Máshonnan közelítettem meg ezt az egészet. Én inkább alternatívként fogtam föl ezt, nem amatőrként. Már Pécsen is így csináltam a városi színházamat. Paál Isti Szegeden, Lengyel Pali Miskolcon,¹⁴ Bagossy Laci Mágócsón. Én ebbe a vonulatba tartoztam, és nem abba, ami irodalmi színpad, városi színpad, belvárosi színpad.

Ha jól értem, Dévényi Róbertnek a színház mintha egy eszköz lett volna, hogy azon keresztül gondolkodjanak az emberek.

Igen, bár őneki is volt olyan rendezése, például *A kisvárosi Lady Macbeth*, ami adaptáció volt, és ott drámai jelenetek voltak. Beleznay Éva játszotta benne Lady Macbethet, Szőke Pali pedig a gyilkost. Robi ehhez is értett, csak ezt ritkábban csinálta, nem ez volt a misszió.

Értem.

Ő ezt csinálta, mert akarták a gyerekek, hogy azért legyen ilyen is.

Mennyi idős gyerekekről beszélünk?

Jó, hát nekem gyerekek, pedig... egy-két évre voltunk egymástól.

De hány évesek? Tehát tizennyolctól...

Tizennyolctól harmincig. Vagy még tán idősebbek is, nem emlékszem...

¹⁴ Lengyel Pál bábrendező, bábművész alapította 1969-ben a Manézs Színpadot Miskolcon. 1972-ben Kazincbarcikán az amatőr színjátszók első országos fesztiválján *A négerek imája* című előadásukkal fődíjat nyertek. 1974–1975 táján a hatóságok a Manézs Színpad működését ellehetetlenítették, így megszűnt.

Tehát majdnem mindenki dolgozott vagy tanult?

Mindenki dolgozott vagy tanult, igen. Sőt, volt, aki dolgozott, és attól kezdve tanult, hogy odakerült, mert kapott egy ilyen értelmiségi löketet.

Hányan voltak a csoportban?

Tizenöt és huszonöt között. Mindig volt egy mag, körülbelül tíz-tizenkét ember, akikre lehetett számítani, akiknek megvolt a csoporttudatuk, meg az egymáshoz való kapcsolatuk is. Meg kicsit a szexualitás is belejátszott... amit Major Tamás mondott állítólag Meruk Vilmos elvtársnak a minisztériumban, mikor az behívta Majort, mondván, hogy a Nemzeti Színházban baj van a szocialista erkölccsel. Akkor mondta Major: „Meruk elvtárs, mi olyanok vagyunk, mint egy nagy család, itt már mindenki mindenkit megbaszott.” Szóval, körülbelül. Különböző párok, nem lehetett követni, hogy ki kivel van. Nem volt külön női szállítás, férfi szállás. Volt, hogy én is arra ébredtem, hogy valaki a karomban alszik, és foglalmam sincs, kicsoda. Másik oldalon a feleségem. És nem történt semmi.

Látott Kirostált kavics előadást munkásszálláson? Tudtak ott a nézők mit kezdeni ezzel a formával?

Láttam. A *Kirostált kavics* és egy másik, a *Szerszámemberek* kifejezetten munkásszállásra készült, direkt ilyen közegbe. Na, most csak befejezem a gondolatot... Mondjuk egy fesztiválon a *Kirostált kavics* mellett megjelent például a Pinceszínház az *Eszem a gesztenyét*tel, ahol jól öltözött, szép arcú, megfésült, csodálatos színekkel és esztétikusan felöltöztetett, baromi tehetséges gyerekek eszméletlenül szép előadást csináltak, esztétikusan. És megjelent egy ilyen csapat mellette, az volt a Csili.

Olyan rendben lévő fiatalok voltak tehát a pincések.

Pontosak és fegyelmezettek. De közben én voltam velük Írországból...

A Pincével?

Igen. 1973-ban, azt hiszem, vagy 1974-ben.

És oda az Eszem a gesztenyét vitték vagy...?

Az *Eszem a gesztenyét* is volt meg a *helység kalapácsa*, ezzel a kettővel voltunk, ha jól emlékszem. Akkor rendeztem éppen, és elvittek magukkal. Aranyosak, vidámak és kedvesek voltak, csak volt bennük egy... Pistából áradóan, egy egész más, a Robiból áradóan meg egész más... Robival kapcsolatban, isten nyugosztalja, mindig emlegettük, hogy mi tartja össze a Trabantját, hát a kosz. Robi elment Bulgáriába egy hétre egy aktatáskával, amiben mindössze egy fekete póló meg egy alsónadrág volt, Pista bácsi meg illatos volt, ápolt.

És még egy kérdés, mivel a Pinceszínházban is jelen volt: Mezei Éváról mi az, ami megmaradt, mire emlékszik?

Egy anekdotát tudnék mondani, ami abszolút Évát jelenti, és esszenciális. Mentünk valahova vidékre, Évának Trabantja volt, és ő vitt engem autóval. Találkoztunk valahol a VII. kerületben, egy mellékutcában, onnan mentünk ki a körútra. Lámpa nélküli kijárat volt, már nem tudom, melyik utca. Kurva nagy forgalom. Ültünk, és egyszer csak azt mondja Éva: „Most én jövök!”, és dzzzzss, befordul. Na, ez, ez! Egy darabig türelmesen, aztán... Ez annyira Éva volt, hogy fantasztikus.

Mégsem maradt fenn annyira a neve ebben a közegben. Én például nagyon nehezen találtam meg.

Megmondom őszintén, hogy miért. Mert a Pince az Keleti István, az Egyetemi Színpad Ruszt József, és mind a kettő mögött ott volt Éva. Fodor Tamás nem lenne Éva nélkül, meg Pista nélkül se, csak úgy mondom. Furcsa módon, Éva rendezéseire nem is nagyon emlékszem. Pista rendezéseire igen. Éva rendezései közül csak azokra, amelyeket a gyerekek, diák korosztálynak csinált. Pistánál a színészpedagógiának megvolt az éle. Ő akkor volt elsősorban színészpedagógus, amikor rendezett. Éva pedig színészpedagógus volt, aki néha rendezett. Ez volt a különbség kettőjük közt. Pista bácsi úgy volt Pista bácsi, hogy egyben óriási tisztelet övezte. Éva nénitől kicsit tartottak, és úgy volt Éva néni, hogy közben anyuka is volt, mindenki nagymamája, anyukája, tyúk-anyóként is működött.

Mi volt az a szakmai anyag, amit a rendezéshez használtak?

Volt valamiféle szakirodalom, de ezek alapművek voltak. Volt egy sorozat, a *Korszerű színház*. Volt, amit elolvastunk, volt, amit nem. Az Almádiban eltöltött kéthetes rendezőtanfolyamon tanultuk a legtöbbet. Balatonalmádiban volt a Népművelési Intézetnek egy továbbképző háza, és az úgynevezett kiemelt színpadok rendezőinek szerveztek ott továbbképzéseket nyaranta.

Erről nem tudtam.

Én speciel a vizsgarendezésemet csináltam ott. Jellemző, hogy Beckettet csináltam, egy monodrámát. Na szóval, oda hívtak mindenféle embereket...

Külföldről is?

Azt hiszem, külföldről nemigen, az már egy későbbi időszak volt, amikor már rég nem jártam oda, hogy volt egy-két külföldi is. De mondjuk ott volt Pista bácsi, ő mindig tanított.

Éva néni is tanított?

Éva néni nem, ő nem. Máté Lajos néha. De hívtak olyanokat is, mint például az Eötvös bácsi, bohóc tanfolyamra. És volt Karsai-pantomim.¹⁵ Zenésre már nem emlékszem, kit... Meg Montágh Imrét például. Olyanokat hívtak, akiktől nagyon intenzíven lehetett tanulni, figyelni rájuk. Az egy huszonnégy órás üzem volt. Éjjel-nappal melő. Egymástól is nagyon sokat tanultunk, tényleg, mert gyakorlatilag jeleneteket kellett megcsinálni, foglalkozások voltak... Mindig voltak színjátósok is. Nem saját csoport, hanem mindenféle. Például Máté Gábor is ott volt, mint színjátós, akivel a Pista bácsi, a Máté meg az én csapatom a *Most mutasd meg*-ben bajnokságyerőrk voltunk, arra nagyon jól emlékszem. Nagyon intenzívek, nagyon jók voltak ezek a továbbképzések. És még valamit elmondhatok róluk, hogy kifejezetten ideológiamentesek. Voltak meghívott előadók, de nem ilyen „a nemzetközi helyzet fokozódik” típusúak. Nem ilyenek.

¹⁵ Karsai János pantomimművész 1974-ben alapította a Karsai Pantomim Rt.-t, ahol klasszikus pantomim stílusban rövid, társadalmi tartalmú etűdöket mutattak be.

IV. KIRÁNDULÁS



Nagy József

Fotó: ismeretlen fotós (1992). Forrás: Nagy József gyűjteménye

„Az össztánc kultúra nagy ajándéka”

KONTAKTTÁNC ÉS TÁNCPEDAGÓGIA A 80-AS ÉVEKBEN
PÁRIZSBAN ÉS MAGYARORSZÁGON



Nagy Józseffel beszélget Gál Eszter
2020. május 22., Budapest



Nagy József (1957) koreográfus, rendező, táncos, képzőművész. Az általános iskolát szülővárosában, a vajdasági Magyarokanizsán fejezte be. Ekkor kapta a Szkipetár (albánul 'sasfiók') becenevet, mely később Szkipe alakban állandósult. Gyermekkorától rajzolt, a képzőművészet vonzásában élt. 1976-ban az újvidéki Iparművészeti Szakközépiskolában diplomázott. 1979-ben, M. Kecskés András budapesti pantomimstúdiójában kezdett színpadi mozgással foglalkozni. 1980-ban Párizsba költözött, ahol előbb Marcel Marceau-nál (1980–1982), majd Étienne Decroux-nál (1982–1983) tanult mímét és mozgást. Itt kapta a Josef Nadj (ejtsd: Zsozef Nadzs) nevet. 1986-ban alapította meg JEL Színház nevű mozgásszínházat, majd egy évvel később bemutatta első önálló rendezését, amellyel azonnal felkel-tette a művészvilág érdeklődését. Olyan színháztörténeti jelentőségű rendezések fűződnek a nevéhez, mint a *Pekingi kacsa* (1987), *A kormányzó halála* (1989) vagy a *Woyzeck, avagy a szédület karcolata* (1994), melyet húsz év alatt több, mint kétszáz alkalommal játszottak világszerte. A belg-rádi, hamburgi, chividale-i, perigaux-i, moszkvai díjak és az UNICEF-nagy-díj után Nagy József 2001-ben elnyerte az Európai Színházak Szövetségé-nek Taormina nevű Európa-nagydíját. 1995–2016 között az Orléans-i Centre Choréographique National igazgatója, 2006-ban az Avignoni Fesztivál társ-igazgatója volt. 2012–2017 között a budapesti Trafó Kortárs Művészetek Háza igazgatói posztját töltötte be. 2017-ben létrehozta párizsi székhelyű produkciós cégét, az Atelier 3+1-et. Mindeközben világszerte vezetett tánc-műhelyeket, kurzusokat. Párizsban, Budapesten és Magyarokanizsán él.

Hogyan indult a mozgáshoz való viszonyod, a mozgáskutatásod? Milyen volt ez a kezdet? Mikor jöttél Budapestre?

1979-ben. M. Kecskés pantomimstúdiójával indult. Amikor Andrással kapcsolatba kerültem, teljesen beszippantott. Rádöbbsentem, hogy van egy alapvető mozgásigényem. A sportban¹ akkor már kiéltem magam, ez viszont feküdt, megfelelt, hogy ebben merüljek el. Meg a testbeszéd is izgatott, mint kifejezési forma. Ez a találkozás billentett ki, hogy így mondjam, az akkori elképzeléseimből, az utamról, ami a rajzot meg a művészettörténetet foglalta volna magába. Fölfedeztem, hogy van egy bizonyos hajlamom a mozgás felé, meg egyfajta velem született kíváncsiság is, egy érzés, érzék, zeneiség. Ezt azóta is zenei érzéknek nevezem. A mozgás nekem elsősorban zene. Nagyon szeretem a zenét, de aktívan nem muzsikáltam soha. Valahogy mindig problémám volt a hangszer megszólítása. Föl is adtam azokat az álmaimat, hogy én egyszer majd zenészekkel tudjak megosztani valamit, azaz a közös zenélést. De végül is bejött. Nem rögtön, a pantomim-időszakban nem, de a későbbiek folyamán, a mozgáson keresztül már találkozhattam velük.² Akkoriban csak megérzéseim voltak. Nagyon fölerősödött bennem, hogy tovább mélyítsem és szélesítsem a mozgásról alkotott akkori elképzelésemet. Érdekelt, hogy kutassak. Már akkor úgy éreztem, hogy egyetlen stílus vagy behatárolt mozgásrendszer sem elégít ki, nekem egy sajátos stílus felelne meg, azt viszont fel kell építeni úgy, mint a rajzban. Addig intenzíven rajzoltam és a rajz területén már sikerült letisztáznom magamban, hogy a hatásokat, a különböző elsajátítandó technikákat hogyan kell meghaladni és átlényegíteni úgy, hogy egy személyre szabott világ, stílus alakuljon ki. Úgy gondoltam, hogy így lenne rendjén a mozgásban is. Úgyhogy rövidesen ki is mentem Párizsba, hogy ott szétnézzek. Először a pantomim területén kerestem, mi van.³ De kint fölfedeztem a kortárástáncot, amit itthon nem nagyon láttam. Akkoriban csak a Markót lehetett látni, azt nevezték kortárástáncnak, amit ő csinált.

Hol járunk?

1980-ban.

¹ Fiatalon birkózó volt a vajdasági Kanizsán. Nagy József szülővárosának neve a 20. század nagy részében Kanizsa (szerbül Kanjiža) volt, majd 2004-től a település hivatalos magyar elnevezése ismét Magyarkanizsa lett, ahogy 1774 és 1920 között hívták. Emellett az Ókanizsa névváltozat is szerepelt különféle okiratokban. Tolnai Ottó előszeretettel hivatkozik rá az utóbbi formában.

² Nagy József itt a zenészekre és zeneszerzőkre utal, akikkel alkotásaiban dolgozott. Köztük volt Árvai György, Szabados György, Vladimir Tarasov, Szelevényi Ákos, Kovács Tickmayer István, Rácz Aladár, Mezei Szilárd, Benkő Róbert és Alain Mahé.

³ Párizsban Marcel Marceau és Étienne Decroux tanítványa volt.

1980. Hogy tudtál kimenni?

Én jugoszláv állampolgár voltam, nekem akkor szabad volt utaznom. Kint aztán rám szakadt az ég. A nagy kíváncsiságtól vezérelve mindenféle előadást megnéztem, a párizsi kultúrszféra felhozatalát. Megdöbrentett az a sokszínűség, és hogy egyáltalán létezik modern- vagy kortárástánc, és milyen gazdagságú. A kortárástánc még a 70-es évek végén indult Amerikában, majd megerősödött a francia hullám is. Egy új generáció érkezett vagy ért be, akik elkezdtek kísérletezni. Az amerikai posztmodern táncnak nagyon erős hatása volt a franciákra, akik próbálták megdolgozni az amerikai hatást. Főleg Alwin Nikolais, Merce Cunningham, Trisha Brown munkái hatottak. Ők tanítottak is Franciaországban. Nikolais Angers-ban⁴ vezette az ottani kortárástánc-iskolát. Több generáció került ki a keze alól. Párizsban az amerikai kulturális központba rendszeresen jöttek tanárok és adták át a technikákat, stílusokat. Főleg Cunningham-képzés volt, de Andy de Groat is tanított néha-néha. Mindközben Pina Bausch-előadásokat is láthattam, amik szintén sokkolóan hatottak rám. És megjelentek a japán táncosok, ott volt a butoh,⁵ azzal is foglalkoztam. Közben felfedeztem Mark Tompkins-t és az ő táncos performanszait. Mivel Mark kontakttánc-improvizációs órákat tartott, kíváncsiságból azokra is beiratkoztam. A sok táncóra közül, amelyekre jártam, valahogy a kontakttánc kerített hatalmába, egy-két évre. Nagyon élveztem csinálni. Érdekes, hogy így szűrt ki engem Tompkins a csoportból, és hívott meg az együttesébe, ahol már használt kontaktelemekeket. A *Trahisons – Men*⁶ című darabban vettem részt, amiben dramaturgiai fogásokkal, tánclépésekkel és térmozgásokkal is kísérletezett. Tompkinssal való találkozásom fontos volt nekem a 80-as évek elején. Aztán egyre több meghívást kaptam különböző együttesekbe.⁷ Öt-hat éven keresztül egyfolytában csak táncoltam.

Emlékszel, mit tanított Tompkins?

Azt hiszem, elég tisztán – már idézőjelben tisztán – azt, amit New Yorkban összeszedett. Steve Paxtonnál tanult, az ő alapgyakorlatait és szemléletét

⁴ Alwin Nikolais alapította Angers-ban a Centre National de Danse Contemporaine-t (CNDC) 1978-ban.

⁵ A butoh (舞踏) a japán táncszínház egyik formája, amely a tánc sokféle felfogását, formáját és technikáját ötvözi. A második világháborút követően, 1959-ben alakult ki Hidzszikata Tăcum-i és Ono Kazuó együttműködésének köszönhetően. Jellemzője a tabutémák színre vitele, a játékos, groteszk képek halmozása és a test materialitásának hangsúlyozása. A táncosok hagyományosan fehér testsminkben, rendkívül lassú mozgással adják elő.

⁶ Mark Tompkins: *Tryptique Trahisons – The Romance and Reality of Animal Locomotion – Men*, 1985.

⁷ Mark Tompkins mellett Catherine Diverres és François Verret koreográfusokkal dolgozott.

hozta át és ültette belénk. Később különböző francia csoportok alakultak, akik már próbálták kicsikét tágítani ezt a relatíve zárt, de tiszta, stilisztikailag tiszta amerikai formát. Azt, ami végül is Paxton rendszere lett, amiket most már szinte mindenki ismer, aki kontakttal foglalkozik: az egymáson gurulásokat, a támaszkodásokat a különböző szinteken, amiket kisasztalnak, nagyasztalnak hívtak, petit table, grand table. Az ezeken keresztül történő átfolyásokat, emeléseket tanította.

Mondhatjuk, hogy mozgástechnikát tanított?

Mindenféleképpen. Minden mozgás szépen ki lett elemezve. A súlypontok változásai az érintkezések által, a két súlytömeg eloszlása, az egyik testből a másikba való átöntése, a gravitáció használata, és a fluiditás, a folyékonyság megkövetelése.

Hogyan volt része a gyakorlásnak az improvizatív tánc?

Az órák végén szinte mindig improvizáltunk. Ennek a formáját úgy hívták, hogy Round Robin.⁸ A résztvevők körbe álltak, és abból kiválva szabadon, általában ketten, de néha többen is kapcsolódhattak egymással. Teljesen szabadon ki-be lehetett járni és részt venni a táncban. Ezek a táncok teljesen szabadok voltak, nem emlékszem arra, hogy valaki témát adott volna.

Mi az, ami megfogott a kontaktban? Az improvizatív szabadtánc vagy a gyakorlatok?

Mindkettő. Az órákra táncosok is jártak, hogy ők is beépíthessék ezt a technikát a repertoárjukba. Ha olyan táncossal került össze az ember, akinek jó improvizatív érzéke volt, azaz jó partner volt, akkor izgalmas lehetett ez az együttállás. Ezenkívül volt hetente egy este, amikor csak a haladók vagy a tanárok, a francia tanárok találkoztak, és csak szabad improvizáció volt. Ezeket az alkalmakat senki nem vezette föl, nem volt pedagógiai jellegük. Csak improvizálás volt, azért, hogy formában maradjanak, meg hogy egy magasabb szinten élvezék ezt az egészet. Ezekre is eljárógtam. De közben butoh-táncanfolyamokra is jártam, meg dolgoztam más tánctechnikáknak az elsajátításán is. Sőt, színházi tréningekre is jártam. Elég fontos volt ezekben az években Ryszard Cieślak, aki Grotowski-színészként ment át Peter Brookhoz, és ő is tartott néhány kur-

⁸ A Round Robin kifejezés elsősorban a számítástechnika területén használatos. Az így nevezett algoritmus lényege, hogy egy hálózat működésekor minden folyamat egyenlő időrést kap. A tánc és a páros mérkőzések vonatkozásában eredetileg egy olyan gyakorlatot jelöl, amely során idővel minden résztvevő párba kerül egymással. A csoport nagyságával exponenciálisan nő a találkozások száma (16 táncos esetén például 120 duettre kerül sor).

zust, amikre eljártam. Nagyon élveztem, ahogy fizikálisan bemozgatta a színészeket. Cieślak szintén nagyon sok improvizatív helyzetet ajánlott, amiket én a gyakorlással, tanulással párhuzamosan szinte rögtön alkalmaztam. Nekem segített, hogy a kontakttánc-improvizációkban az általa ajánlott képeket vagy állapotokat használjam. Később, amikor már tanítottam is a kontakttáncot, felhasználtam az olyan instrukciókat, mint például: idézz meg valamilyen állatfigurát a tánc közben. Például használd azt, ahogyan a fiatal farkasok, farkaskölykök vagy fiatal macskakölykök játszanak egymással. Úgy éreztem, ezekkel is tágitani lehetett a tisztán emberközpontú improvizációkat.

Hogy jött a tanítás?

Ez volt a túlélés egyik biztosítéka. Habár több helyütt táncoltam, de ezek nem támogatott, független csoportok voltak, tehát javarészt ingyen vettünk részt különböző produkciók kidolgozásában, és valamiből meg kellett élni. Úgyhogy korán reggel iskolákban diákoknak, fiataloknak, este meg különböző, főleg külvárosi művelődési házakban amatőröknek tartottam órákat. Kontaktot is tanítottam, és azt adtam át, amit én elsajátítottam, meg a többi technikát is. Miközben tanultam, már tanítottam is kezdőket. Időnként csak egy-egy órával voltam előrébb azoktól, akiket tanítottam. Amit én megtanultam hétközben, azt a hétfőgén át is adtam a kezdőknek.

Olyan ez, mint egy háromszög: tanulási folyamat, tanítás és a táncolás. Nagyon sok hatás ért, nagyon sokféle dolgot kipróbáltál, és kerested azt a specifikumot, ami aztán a sajátod lett. Ebben a sokféleségben mekkora hangsúlyt kapott a kontaktimprovizáció?

Az első darabokban még nagyon sok volt a kontakt. A *Pekingi kacsa*,⁹ A *rinocérosz hét bőre*¹⁰ meg a többi korai darab tele volt emelésekkel. Éveken keresztül nagyon domináns volt a kontakt használata, de nem az improvizatív oldala. A darabokban már lefixáltuk a truvájokat, amiket az improvizációk

⁹ Nagy József: *Pekingi kacsa* [*Canard Pékinois*], JEL Színház, 1986. (Bemutató dátuma: 1986. december, Budapest, Szkéné Színház. Franciaországi bemutató 1987. március, Párizs, Théâtre de la Bastille. Zeneszerző: Árvai György. Díslettervező: Goury Strelnikov. Fény: Pierre Jacot-Descomps. Előadók: Thierry Bae, Gérard Gourdot, Hudi László, Marion Mortureux, Nagy József, Kathleen Reynolds, Szakonyi Györk.)

¹⁰ Nagy József: *A rinocérosz hét bőre* [*Sept peaux de rhinocéros*], JEL Színház, 1988. (Bemutató dátuma: 1988. július, Póverigi, Olaszország. Franciaországi bemutató: 1988. november, Orléans. Előadók: Gérard Gourdot, Hudi László, Marie-Hélène Mortureux, Nagy József, Kathleen Reynolds, Rókás László, Sárvári József, Silvia Sella, Szakonyi Györk. Díslet, jelmez: Goury Strelnikov. Fény: Pierre Jacot-Descombes. Zeneszerző: Hélène Sage [Arvo Pärt és Vyacheslav Ganelin zenéjének felhasználásával].)

során szűrtünk ki. A kontakt technikája segített, hogy könnyebben meg tudjuk oldani a különböző elképzelt helyzeteket. Az első években¹¹ valójában egy technikai mankó volt, fontos mankó.

Menjünk még vissza a párizsi évekhez a tanulás, tanítás, táncolás időszakára. Milyen időközönként jártál haza Budapestre, Kanizsára?

Főleg a nyári szünetben, meg az újév körüli egy-két hét volt az a két periódus, amikor ki tudtam szakadni onnan.

Mikor kezdte el itthon tanítani, és mit tanítottál?

Budapesten tanítottam, akkor Kanizsán még nem. Jóval később volt, hogy tartottam ott is egy-két kurzust. Először a Goda-féle társasághoz mentem, akik még pantomimmal foglalkoztak. Nekik nem is annyira kontaktot mutogattam, hanem inkább más technikákat. Talán 1985-ben volt az első kontakt-kurzusom, amikor a direktor¹² úgy döntött, hogy inkább azt tanítsak. Ekkor úgy gondoltam, hogy két szakkurzus ideje alatt célzottan átadom itt az embereknek, hogy létezik ilyen is.

Az első háromnapos kurzusod 1984 decemberében volt. Aztán még kétszer tartottál hosszabb nyári és téli kurzust 1985-ben. Ezeken a kurzuson a nagyközönség is részt vehetett. Ekkor jártál még csoportokhoz? Például Goda Gáborékhoz?

Nem, akkor már ők jöttek ezekre a hosszabb kurzusokra. Előtte 1981–1982–1983-ban még pantomimmal is foglalkoztam. Decroux¹³ technikáját is átvettem, abból kis csomagokban átnyújtottam nekik egy-két alapgyakorlatot. De akkor nálam már a tánc erősebben dominált, így kezdtem táncos és kontaktos dolgokat is mutogatni nekik. Ezzel kicsit bele is zavartam a munkájukba, és kibillentettem őket. Egyeseknél, úgy, mint Godánál ez elindított egyfajta igényt a pantomimból való nyitásra, annak gazdagítására.

Az 1985-ös téli kurzusod után, amit valójában 1986 januárjában rendezett meg a Kreatív Mozgás Stúdió, már nem tanítottál több kontakttánc-kurzust?

¹¹ Nagy József társulati munkáját 1986-ban kezdte. Első egész estés művével, a *Pekingi kacsával* – 1986-os budapesti bemutatója után – Párizsban 1987-ben berobbant az új táncművészet koreográfusai közé.

¹² Itt Angelus Ivánra, a Kreatív Mozgás Stúdió vezetőjére utal. Angelus Iván a Kreatív Mozgás Stúdiót 1983-ban nyitotta meg Kálmán Ferencsel.

¹³ Párizsban Étienne Decroux testmarionett-rendszerét tanulta, amely évekig hatással volt alkotói munkájára.

Az volt az utolsó. 1986-ban már elkezdtem csinálni a *Pekingi kacsát*. A kurzusaim alatt találkoztam Hudi Lacival, de Szakonyi Györk és Sárvári József is jártak az óráimra, és hármukat ki is hívtam Párizsba. Sárvárit később, ő a második darabban szerepelt, de Hudit és Szakonyit közvetlenül a kurzusok után hívtam ki, így ők és Gérard Gourdot is táncolt az előadásban, akivel a Tompkins-féle kontaktszortban találkoztam.

Tulajdonképpen a kontakt révén volt egy mozgásnyelved?

Igen, igen. Ez segített ahhoz, hogy jobban megértsük egymást.

*És a táncverseny hogy jött?*¹⁴

Alig emlékszem. Azt hiszem, azt Angelus Iván szervezte. [GÁL ESZTER: *Igen, igen.*] Azon részt vettem.

Arra emlékszel, hogy hol láttad a felhívást, hogy jutott el hozzád az információ?
Biztos a Szkénében láttam, vagy Ivántól hallottam? Régen volt.

A táncversenyen találkoztál először Ivánnal vagy már korábban?

Erre se tudok pontosan visszaemlékezni. Nem igazán ismertem, de ezekben az években ajánlottam neki egy-két tanárt. Iván ki is jött Párizsba szétnézni. Majd hívott is tanítani. Mikor indította be ezt a táncstúdiót?¹⁵

1983 őszén.

Na, ugye! A stúdió megnyitásával az itteni fiataloknak segített. Tudott valami újat nyújtani, egy másfajta képzést ajánlani, vagy egy ablakot nyitni arra, hogy mi is történhet még a táncban. Igen, emlékszem, amikor a kontaktkurzusomat tartottam nála, akkor relatíve sok fiatal megmártózott már ebben-abban. Nem volt teljesen kezdő a csapat mozgásban, ez nagyban segített, hogy ne csak az alapokra menjen el az idő, és hasonlítson a kontaktra, amit csinálunk.

A kontaktról szóló írásod az 1984-es téli kurzusod előtt és a táncverseny után jelent meg „A kontakt tánc” címmel a Táncművészetben.¹⁶ Ez az első nyomtatásban megjelent hosszabb leírás a táncformáról. Emlékszel a felkérésre, és hogy miért ez lett a címe?

Nem emlékszem pontosan, hogy kik vagy hogyan, de fölkertek, hogy írjak a kontakttáncról.

¹⁴ Nagy József *Bőjtutó* című szólójával megnyerte az I. Budapesti Új Táncversenyt 1984 nyarán.

¹⁵ Kreatív Mozgás Stúdió (1983–1999).

¹⁶ NAGY József, „A kontakt tánc”, *Táncművészet* 9, 11. sz. (1984): 19–20.

Az írás címe azért foglalkoztat, mert ezt a táncot itthon kontakttánc néven ismerjük, amiből kimarad az improvizáció. Te nevezted annak vagy már Franciaországban is így használták?

Ők mindig a kontaktimprovizáció elnevezést használták. De bennem kezdetől fogva úgy kezdett el élni, mint nem tiszta improvizáció. Így kezeltem. És amikor az első darabom, a *Kacs*a körvonalai már rémlettek, tudtam, hogy abban majd kontaktelemekek is lesznek. Már az elején egy kötöttebb partitúra felé vittem az egészet.

Az első bemutatód és a társulatod megalakulása után tanítottál még kontakttáncot itthon vagy máshol?

Itthon nem. Külföldön még éveken át tanítottam, de tiszta kontakttáncot már nem. Az óráimon persze előjöttem a technikai részekkel, de 1987-től már főleg műhelymunkákat ajánlottam és általában a készülő darabjaimnak a tematikáját próbáltam megosztani a kurzusok résztvevőivel.

Az együttesedben több magyar táncost is foglalkoztattál, akik részt vettek azon a kettő vagy három budapesti kurzuson. Voltak a résztvevők közül többen is, akik saját munkákat is készítettek, kísérleteztek a tanultakkal. Tudtál arról, hogy a kontakt tanítása hogyan ment tovább itthon?

Ezt már elengedtem akkor.

Láttad, hogy megy?

Igen! Főleg az Iván vezette stúdióban, majd az iskolájában.¹⁷ Meg láttam, amikor Rókás Laci beindította az ő csapatát, aki be is vallotta, hogy a *Pekingi kacs*a milyen nagy hatással volt rá. Az első darabjuk szinte egy parafrázis volt, a *Kacs*ának a parafrázisa. Láttam azt az előadást, és utána hívtam meg Lacit, hogy jöjjön az együttesembe.¹⁸

1986-ban a tanulás és az együttesekben való táncolás időszaka véget ért, a tanítás már inkább műhelymunka lett és a figyelmed, energiád az együttesedre és az alkotói munkáidra irányult.

¹⁷ A Kreatív Mozgás Stúdióban 1990-ben Modern Tánciskola, 1991-ben Budapest Tánciskola néven indult professzionális táncos képzés.

¹⁸ Az előadás, amire Nagy József utal, valószínűleg Rókás Brutus Club nevű társulatának *Cherchez Csopin* című darabja. A darabot a Szkéné Műegytemi Színházban három estén át (1988. február 29. – március 2.) játszották. Rókás egy vele készült interjúbán említi, hogy a Brutus Club társulatával 1988 márciusáig dolgozott, amikor Nagy a következő kijelentéssel hívta meg készülő darabjába (*A rinocérosz hét bőre*): „Rókás, kell nekem egy kövér ember.” HALÁSZ Tamás, „Született bohóc vagyok”, *Ellenfény* 3, 1 sz. (1998): 50–52, 51.

1986-tól, a *Pekingi kacs*a próbáitól kezdve teljesen lefoglalt a darabcsinálás, ami szinte kiszippantott az akkori környezetből. 1987 februárjában bemutattuk a darabot Párizsban, majd azonnal jöttek a meghívások a következő darabokra, azokra kellett készülni. Közben a turnék is beindultak. Nyaranta és a turnék során azokban a városokban vállaltam kurzusokat és rövidebb-hosszabb műhelymunkákat, ahova meghívták az előadásainkat. A műhelyes változat szinte mindig a turnékhoz volt rendelve. Ezt nagyon sok helyütt kérték is, így működött. A vendégszereplések alkalmával általában fölajánlották a koreográfusnak, hogy tartson műhelymunkát vagy mesterkurzust. Én ezt éveken át csináltam, így valójában szinte a világ minden táján tanítottam.

Ezeknek a műhelymunkáknak volt neve? Hogyan hirdették?

Egy kurzus Jozef Nadj-dzal. Nem volt külön nevük. Az volt a lényeg, hogy az én műhelyembe nyerhettek betekintést a jelentkezők.

Menjünk egy kicsit vissza oda, hogy a kontakt megmaradt egy darabig az alkotásaidban, mint tréning vagy alap mozgástechnika. Illetve az első darabjaiddban még foglalkoztatott a kontakt maga. Meddig maradt ez így? Átvette-e valami más a helyét vagy talán el is tűnt?

Nem tűnt el teljesen. De, hogy mondjam? Az együttesemben föltűnő új táncosok már hoztak magukkal újabb tudásokat. De bennem is úgy alakult, hogy nyissak. Nem akartam minden szálát visszahajlítani a kontakt felé. Érdekelt, hogy térbeli problémákkal is foglalkozzak. A paletta egyre jobban kinyílt a vizualitás meg a zenei párbeszéd felé. Sok darabot csináltam, ahol előzenével mentek a dolgok, ami már egy másik viszonyt feltételezett. Amikor előzenével dolgoztunk és a zenész energiáira reflektáltunk, az ebből kialakuló dialógus már egy újabb, nyitottabb nyelvezetet kívánt. Most, hogy visszagondolok, a kontaktimprovizációhoz sosem használtunk zenét. Mindig csendben ment.

Visszakanyarodnék a tanításhoz. A tanfolyamaidat hogyan építetted föl, mit tanítottál?

Vállalt célom volt, hogy minél behatóbban adjam át A-tól Z-ig a kontakt alapgyakorlatait. Adjak egy átfogó keresztmetszetet és a pár év alatt összeszedett tapasztalatot minél precízebben osszam meg. Minden órán, amin részt vettem, jegyzeteltem. Precízen leírtam a gyakorlatokat, majd szépen rendszereztem azokat. Miközben tanultam, tanítottam is, tehát szinte azonnal át tudtam tenni a gyakorlatba a tanultakat. Az anyagot minden szempontból frissen tudtam tartani, formai és analitikai szempontból is. Azaz le tudtam vezetni a gyakorlatokat mint pedagógus és mint táncos is. A kettő együtt volt, összenőtt ezekben az években. A pedagógusnak és a táncosnak a tapaszt-

talatai nagyon szorosan álltak együtt. Sokat tanítottam. Kénytelen voltam, meg szerettem is.

Hogyan, miben tudod érzékelni a kontaktimprovizáció gyakorlásának hatását az előadóművészeti környezetben, amikor itthon tanítottad, elindítottad, vagy később, esetleg napjainkban?

Kint Franciaországban úgy vettem észre, hogy a kontakt nagyon átszötte a táncos szférát. Szinte mindenki belekóstolt valamilyen szinten. Bármely együttesben is dolgoztam, nem talákoztam olyannal, aki idegenkedett volna tőle. Mint itthon, ott is hullámokban jöttek a hatások. Emlékszem, a kontakt a 80-as években még elég erős volt kint. Voltak párizsi csoportok, főleg Mark Tompkins körül, meg még egy-két gyülekezés, akik rendszeresen gyakoroltak, és többen tanítottak is. Az évek folyamán láttam, hogy csökkent az intenzitása. Akik korábban javarészt tanították, vagy bekerültek együttesekhez, vagy a saját útjukra kezdtek állni mint koreográfusok, és így felhígult a dolog pedagógiai oldala. Aztán már nem is követtem annyira, az az igazság. Emlékszem egy nemzetközi eseményre, amire Tompkins meghívott engem és egy másik táncos kollegát. Amszterdamba mentünk, ahol egy nagy kontakttánc összeröffenés zajlott, valami nemzetközi esemény, sok amerikai részvételével. Nagyon sokat improvizáltunk. Ott tényleg a legvérmesebb megszállottak voltak jelen. Igen, akkor még éreztem ennek az erejét, hatását, de mintha fokozatosan eltolódott volna Franciaországból. A franciák mintha kikontaktolták volna magukat, a koreográfusok pedig nem igazán használták. Majd jött a butoh, aminek úgy vettem észre, erősebb lett a hatása. A kontakt talán Belgiumban vagy Hollandiában lett egyre népszerűbb, de nem nagyon tudom lemérni, milyen utakat járt be ez az egész mozgalom. Mert ugye annak is lehetne nevezni.

Az ugrott be, hogy 1985-ben rendezték meg az európai kontaktimprovizáció-tanárok első konferenciáját, az ECITE-t Amszterdamban!

Na, akkor valószínűleg ezen voltam. Igen.

Ezt az összejövetelt Nancy Stark Smith kezdeményezte. A Contact Quarterly-ben¹⁹ meg is jelent egy hír, hogy a nyelv mekkora akadály volt, de mikor a táncolásra került sor, mindenki tudott kommunikálni.²⁰

¹⁹ A *Contact Quarterly* (CQ) egy 1975-ben alapított amerikai kortárástánc magazin. Elsősorban improvizatív táncelőadásokkal és performanszokkal foglalkozik. Fontos szerepet töltött be a kontakttánc-mozgalom népszerűsítésében.

²⁰ Nancy Stark Smith, „1st European Contact Teachers”, *Contact Quarterly* 11, 3. sz. (1986): 41–44.

Na, ezen voltam, igen. Mark valószínűleg erre kapott meghívást, és ő nem akart egyedül menni, így kimentem vele.

Ez nagyon jó! Ott tényleg sok emberrel találkoztál, táncoltál.
Főleg az, táncoltunk sokat, igen. Izgalmas.

Arra emlékszel, hogy a három hosszabb budapesti kurzuson kik vettek részt?
Nagyon sok fiatal volt. Eljutott a hír a kőszínházakba is, és tudom, hogy részt is vettek. Név szerint Eszenyi Enikő, Pap Vera jut eszembe. De főleg a táncos beállítottságúak jöttek az alternatív vagy amatőr csoportokból.

Mit láttál a résztvevőkön? Mit gondolsz, mit adhatott nekik? Kaptál-e visszajelzéseket?

Hihetetlen izgalmi állapotot láttam. Nagyon-nagyon szívták magukba. Éreztem a felfedezés örömét, azt, amit én magam is átéltem az első órákon, amikor belecsöppentem Párizsban. Hozzánk a franciákhoz képest egy pár éves csúszással jutott el, ahogy a franciákhoz is később érkezett New Yorkhoz vagy az Egyesült Államokhoz képest.

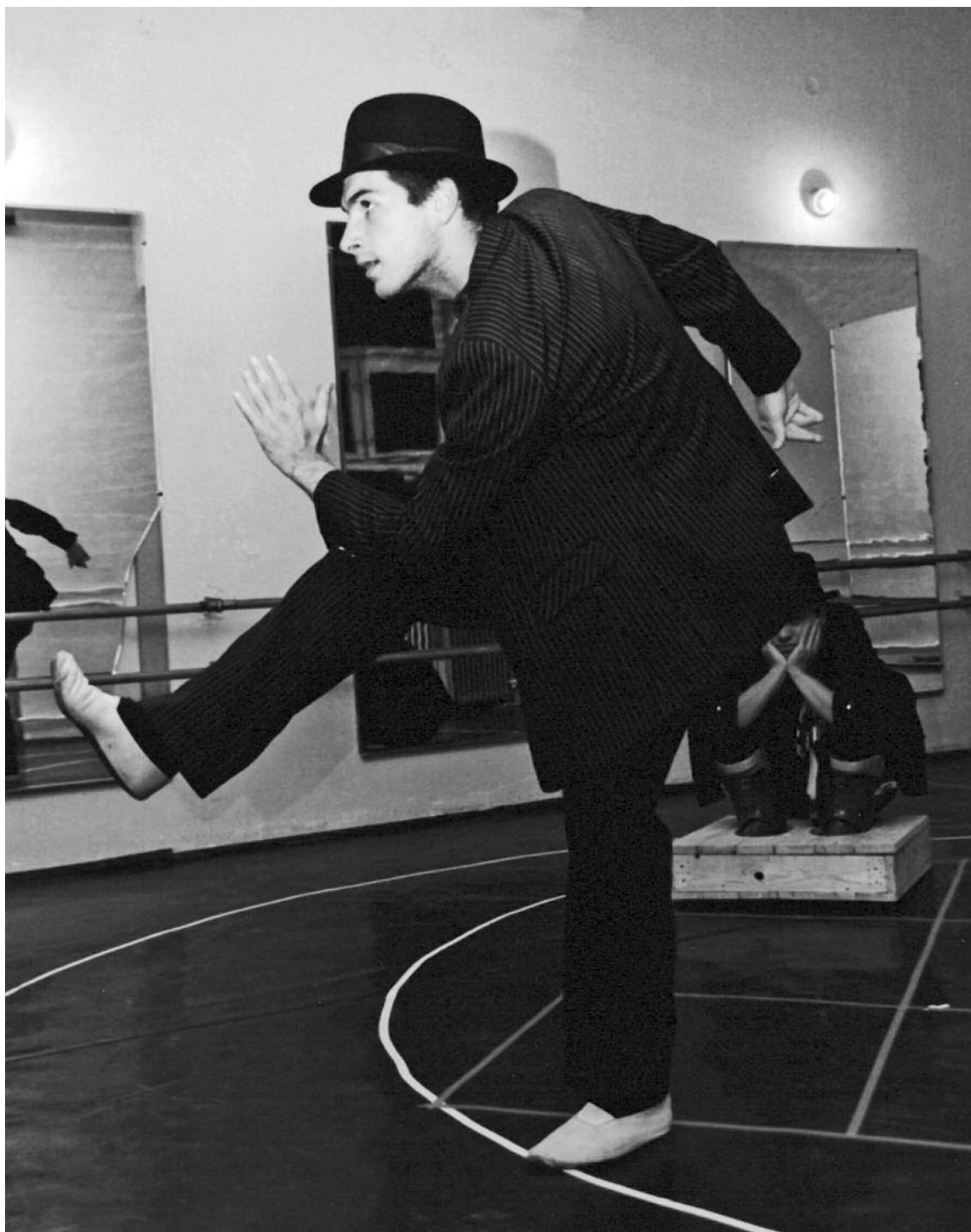
Mi lehet a kontaktban az a hajtóerő, ami beindítja azt a valamit, aminek hosszabb távú hatása van?

Szerintem az elementáris fizikális élmény. Az adok-kapok történet, ami az absztrakt táncnál nem annyira kézzelfogható vagy megfogható. Itt a fizikalitás megélése a fogásokon keresztül tényleg nyilvánvaló. A kontakt ezt a jó értelemben vett primer elementaritást hozta. Állandóan a természetes mozgásokat kerestük, a természetes energiák fluiditását, meg az állatoktól elcsúszott minőségeket. A rugalmasság, az energiaösszpontosítás, a gyors reakciók kezelése, azok időbelisége volt a gyakorlás középpontjában. Habár ahhoz, hogy jól működjön a tánc, zeneileg is meg kellett élni. Vagyis a zeneiség tudta megemlíteni az egészet.

Mit gondolsz van-e jelentősége ma a kontaktimprovizációnak az előadóművészetben, képzésekben itthon? Ha van, mi lehet az?

Ha valami egyszer bizonyított, akkor azt nem lehet, nem is kell kivonni. Azt mindig újra kell gondolni, újra kell értelmezni, és fenn kell tartani, mert ez egy nagy ajándék volt az ösztánc kultúrának. Az a fajta nyitottság, amit behozott, igazán egyedi. Az, hogy a testhez minden irányból közelíthetünk, hogy a testrészeknek nincs domináns szerepük, bármely testrész lehet kiemelt jelentőségű egy adott pillanatban. Vagy a testnek mint jelenlétnek egyszerre lehet jelentősége a kisujjtól a csuklón keresztül a hátig. A mozgás min-

den irányba megtörténhet. De jót tett szellemileg is, mert behozott egyfajta szerénységet azokban, akik ezzel foglalkoztak. Ehhez nem kellenek kivételes táncos képességek. Nem volt szükséges elképzelt vagy elvárt táncos kvalitásokkal, kinézettel rendelkezni, hanem mindenki ki tudta magából bányászni azokat az alapláraton is létező kvalitásokat, energiákat, amelyek meglepheték önmagukat vagy bárkit, hogyha életre keltették őket. A kontaktimprovizáció mára annyira beivódott a táncról alkotott összképünkbe, hogy már nem lehet kikerülni. Szerves része lett a tánc kultúrájának. Most már egy ideje nincsenek ilyen letisztult mozgalmak, inkább hibridizációt látok. Többféle dolognak az ötvözéséből próbálják kicsikarni azt a valamit, amibe kapaszkodhatnak a táncosok vagy a koreográfusok. Valószínűleg ez így is van jól. De lehet, hogy jön megint egy hullám, amikor majd újból a kontaktra fókuszál néhány ember, és új megvilágításban kaphat megint hangsúlyt. Nem tartanám kizártnak. A kontakttapasztalat már beépült valamilyen szinten. Most valószínűleg nem látok új mozgalmat, nem tapasztalok valami új rendszert. A kontaktimprovizációt is egy korszakhoz lehet rendelni. Ez a 70-es évek, egyfajta korszakellenesség, amit a zenei és a táncbeli szabad improvizáció is jellemez. Ma ennek nincsen talaja, nem abban a korszakban élünk. Ma inkább a szerkesztésnek, a különböző hatások elemzésének van az ideje és helye.



Kolozi Kilián (Vladimir)

Fotó: ismeretlen fotós (2001). Forrás: Figura Stúdió Színház archívuma

„A koreográfia művészete egy alkotás, és nem kanonizált formák reprodukciója”

TÁNCSZÍNHÁZI KEZDEMÉNYEZÉSEK ERDÉLYBEN



András Lóránttal beszélget Bezsán Noémi
2021. január 29., Marosvásárhely



András Lóránt (1973) UNITER-díjas koreográfus. 1996-ban diplomázott a Kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Film Karán szín-művészet szakon, majd ugyanitt tanársegédként oktatott 1996–2002 között. Koreográfusi pályafutását versenytáncos múltja előzte meg. Ismereteit külföldi ösztöndíjak révén fejlesztette mozgás- és táncszínházi műhelyek keretein belül. 1998-tól rendezőkkel közreműködve dolgozott koreográfusként, 2000-től saját előadásokat rendezett román és magyar nyelvterületen egyaránt. 2010-től a Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem koreográfia szakán vezető tanárként meghatározó szerepet töltött be a koreográfus hallgatók szakmai felkészülésében. Az egyetemi oktatás keretében elindított műhelyjellegű munkák, vizsgaelőadások folytatásaként a végzős hallgatók közreműködésével 2014-ben alapított független táncszínházi társulatot Marosvásárhelyen, András Lóránt Társulat néven. Koreográfusként, rendezőként, pedagógusként járult hozzá az erdélyi táncszínházi struktúra létrejöttéhez és fejlődéséhez.

Európa nyugati térségében a nyolcvanas évek meghatározó irányának számított a táncszínház, mozgásszínház, amely a moderntánc fejlődésének eredményeként jött létre. Az államszocializmus éveiben Erdélyből teljesen eltűntek a

modern mozgásművészeti kezdeményezések, ezzel is magyarázható, hogy jóval később és inkább a színház, mint a tánc területén kezdett kibontakozni ez a műfaj. Te is egyike voltál azoknak, akik ezt az irányít képviselték az ezredfordulón. Téged milyen út vezetett a mozgás-, a táncszínház műfajához?

Nekem halvány fogalmam nem volt a táncművészet helyzetéről a kommunizmus idején, utólag szembesültem azzal, hogyan is alakult a sorsa a táncművészeteknek azokban az időkben. A 80-as évek végén, tizenöt éves koromtól kerültem kapcsolatba a táncsal, pontosabban a társastánc műfajával. Fiatalabb koromban zenével foglalkoztam, hangszeren játszottam, és teljesen véletlenül kerültem közel a tánchoz. Ehhez kellett egy szakembernek a kellően kifinomult látása, hozzáértése. Csíkszeredában Antal Miklós szervezésében a Szakszervezetek Művelődési Házában indult el egy társastánc-mozgalom. Amikor én csatlakoztam, ezeken a tánckurszusokon százasával vettek részt a fiatalok, nagyon nagy igény és érdeklődés övezte. Azt fontos megjegyezni, hogy abban az időben a tizennegyedik életév betöltéséhez pár dolog hozzátartozott, például megkaptuk a személyi igazolványunkat, és legalább egy tánckurszust végigjártunk. És akkor ott ez a két lehetőség volt, a néptánc és a társastánc. A fiatalok társasági létezéséhez akkor ez hozzátartozott. A Márton Áron Gimnáziumba jártam, ami akkoriban matek–fizika líceum volt, és a kortársaim többnyire mind jártak táncolni. Antal Miklós idővel a legjobb képességű fiatalok kiválasztásával létrehozott egy táncklubot, amely már professzionális edzésprogram szerint működött, illetve később versenyprogramokban is részt vett.

Romániában a kommunizmus éveiben szabad teret kapott a társastánc, a sporttánc?

A nyolcvanas években a művelődési házak keretén belül működhettek ezek a táncklubok. Erősnek számító sporttáncklubok voltak akkoriban olyan városokban, mint Cugir, Pitest, Jászváros, Bukarest, Nagyvárad. Országos szinten sporttánc-versenyprogramokat szerveztek. Hátrányos helyzetben volt ez a műfaj abból a szempontból, hogy akkor nemzetközi versenyeken nem lehetett részt venni. A másik ilyen szempont pedig az volt, hogy külföldi edzők, oktatók csak a szovjet oldalról jöhettek tanítani. A rendszerváltás után 1991-ben jött létre a Román Sporttánc Szövetség, és gyakorlatilag, amikor nagyobb teret kapott a sporttánc világa Romániában, megnyíltak a lehetőségek a nemzetközi szférában is, akkor hagytam abba a versenyzést. 1992-ben nyertem felvételt Kolozsváron a színész szakra, és naiv reményem, hogy párhuzamosan tudom a két tevékenységet folytatni, hamar szertefoszlott.

Színész szakos hallgatóként már elindult a koreográfusi pályafutásod. Ez hogyan történt?

Rögtön az első hónapban. Az első színházi koreográfusi munkám a kolozsvári színházban¹ volt, a *Pisti a vérzivatarban*² című előadásban. Egy furcsa véletlen eredménye volt tulajdonképpen ez is, hiszen már egy ideje próbálták az előadást, és valamilyen belső konfliktus következményeként a koreográfus kilépett a produkcióból. Talán két hét volt a bemutatóig. Nagy szükség volt egy beugró koreográfusra, és az egyik tanárom, Bács Miklós, aki Csiky András tanársegédjeként tanított akkoriban, engem javasolt, tudván a versenytáncos tapasztalataimról. Ezt a bemutatót követően elkezdtem kisebb-nagyobb koreográfusi feladatokat kapni a színháznál.

Kik voltak azok az alkotók vagy társulatok, akik hatással voltak rád a táncszínház felé vezető úton?

Abban az időben a kolozsvári egyetemen a színészek képzésében fontos szerepet töltött be a mozgásművészeti oktatás. Ez abból is adódott, hogy a színházban, az előadásokban a testi kifejezőeszközök fontosnak számítottak. Egy nagyon meghatározó tényező volt, hogy a mozgásórák során a tanárok felfigyeltek a képességeimre, és elkezdtek arra bátorítani, hogy álljak rá erre a vonalra, képezzem magam, és tanuljak színházi koreográfiát. Így indult el az a folyamat, hogy elkezdtem pályázni minden akkor elérhető ösztöndíjat, workshopokat, kurzusokat. Ezekből a két legfontosabb volt a Grazi Nyári Akadémia,³ ahol először találkoztam flamencóval, tanultam pantomimet és végigcsináltam egy bohóctréning-kurzust. A másik pedig a bécsi ImPulsTanz fesztivál.⁴ A színházi mozgásművészeti irányok közül a pantomim érdekelt akkoriban a leginkább. A legmeghatározóbb művész, akitől tanultam, Anke Gerber volt. Ezt megelőzően a kolozsvári egyetemen pantomimet Bíró József tanított, aki a kolozsvári bábrendező és pantomimművész Kovács Ildikótól tanult. Legfőképp az ő javaslatára pályáztam meg a grazi ösztöndíjat. Ez a részvétel és az ottani találkozások nagy hatással voltak rám, újabb utakat nyitottak meg, és belépőkártyát jelentettek a bécsi ösztöndíjamhoz, ahol nagyon sok kurzuson vehettem részt. Itt volt szerencsém először találkozni a táncszínházi műfajjal gyakorlati szinten. A legelső mozgásszínházi előadás, ame-

¹ Kolozsvári Állami Magyar Színház.

² Vincze János: *Pisti a vérzivatarban*, 1993 (Kolozsvári Állami Magyar Színház).

³ A Grazi Nyári Akadémia (Internationale Sommerakademie für Theater Graz) 1987 óta működő intenzív nyári tábor, amely 30 különböző színházi, tánc- és énekes workshopot kínál a professzionális és laikus résztvevőknek.

⁴ Az ImPulsTanz Viena International Dance Festival 1984-től (akkor még Internationale Tanzwochen Wien néven) működő fesztivál, amely több ezer táncos, koreográfus és oktató részvételével, öthetes program keretein belül kínál workshopokat, kutatási projekteket és előadásokat.

lyet láttam a 80-as évek végén vagy 90-es évek elején, a *Figurások Űbű király*⁵ című előadása volt. Emlékszem, hogy már akkor, középiskolás koromban meghatározó élményanyagnak számított. Azt éreztem, hogy ez a fajta színház érdekel, szemben a poros, hétköznapi szocreál színházzal. Azok az előadások ragadtak meg, amelyekben a különböző kifejezési formák nem egyiket a másik ellenében elnyomó módon vesznek részt, hanem ahol a zene, a mozgás, a szöveg fúziója működik. Később egyetemista koromban, a 90-es években a Francia Kulturális Központ rendszeresen hozott Kolozsvárra külföldi táncszínházi előadásokat. Élőben itt láthattam először például Nagy József előadásait is, amelyek ugyancsak nagy hatással voltak rám, kiváltképp a *Pekingi kacsá*.⁶ Ezek keltették fel az érdeklődésem a mozgás- és táncszínházi műfaj iránt. Bécsben többek között a Nagy József, illetve a Suzanne Linke által tartott kurzusok vonzottak a legerőteljesebben. Számomra ugyanakkor Liviu Matei volt talán az egyik legmeghatározóbb figura, aki befolyásolt. Ő szintén a kolozsvári pantomimes körben mozgott, mint Bíró József és Csák Zsolt, csak ő közben elkerült a franciaországi Lecoq-iskolába.⁷ Később, a külföldi kurzusok után nekem is lett volna lehetőségem ott tanulni, csak én közben elkanyarodtam a táncszínház irányába. Liviu Matei akkoriban rendszeresen járt hozzánk mesterkurzusokat tartani Bíró József meghívása révén. Ő volt az, akitől az első ösztökélések jöttek, ugyanakkor kritikák is, hogy mozduljak el a formaújítás irányába, és ne kanonizált sémák szerint alkossak. Az ő hatására kezdtem levetkőzni a táncos sablonokat, megszabadulni attól, hogy ne figurákon belül gondolkozzak, hanem a személyiségből, a pillanattól, az impulzusból és az adott helyzetből alkossak. Ez vezetett tulajdonképpen a táncszínház irányába, ez hozott egy fontos változást szakmai értelemben számomra, és az ennek következtében kialakuló sajátos arcél vitt később előre a szakmámban. A fókuszom az alanyra irányult, akivel éppen dolgoztam, és minden erőmmel azon voltam, hogy az alanyból, a helyzetből hozzam ki azt, ami formailag lehetséges, szigorúan a tartalom függvényében. Egyfelől a külföldi kurzusok, másfelől a látott előadások, és főképp Liviu Matei hatása volt meghatározó, aki megvilágította számomra azt, hogy a koreográfia művészete egy alkotás és nem kanonizált formák reprodukciója.

Melyek voltak az első kísérletezéseiteid ebben az irányban?

A tanulmányaim befejezése után színészként dolgoztam a kolozsvári színházban, ugyanakkor az egyetemen elkezdtem tanítani tánctanárként, asszisz-

⁵ Bocsárdi László: *Űbű király*, 1987 (Ős-Figura).

⁶ Nagy József: *Pekingi kacsá* [*Canard Pékinois*], 1986 (JEL Színház).

⁷ Az École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq nevű fizikai színházi iskolát 1956-ban alapította Párizsban Jacques Lecoq (1921–1999) mozgásművész.

tensként.⁸ Az általam tanított tantárgyak esetében nem láttam értelmét annak, hogy lépéskombinációkat tanítsak a színésznövendékeknek, hanem különböző instrukciók alapján törekedtem rávezetni őket, hogy ők maguk szüljék meg a formát. Ebből kifolyólag találtam ki olyan helyzeteket, kontextusokat, ahol hétköznapi gesztusokból, mozdulatokból, helyzetekből kiindulva jutottak el mozdulatsorokig. És ezen keresztül különböző táncműfajokat is próbáltunk megközelíteni. Nonverbális helyzetgyakorlatokat csináltunk, amelyek aztán kisebb mozgáselőadásokig fejlődtek. Az első előadásaim így születtek. Ezek laboratóriumok, kísérletezgetések voltak. De nem volt kitűzött célom, hogy koreográfus legyek, azért csináltam ezeket, mert a jelenség maga nagyon érdekelt. Színházi keretek között az első előadásom a *Júlia kisasszony*⁹ volt a kolozsvári színházban.

A gyergyói Figura Stúdió Színház volt az első olyan intézmény, amely rendszeresen mozgás- és táncszínházi előadásokat mutatott be az ezredforduló után. Milyen szerepet játszott ez akkor Erdélyben? A te előadásod volt ennek a sorozatnak az első produkciója, milyen előzménye volt ennek a meghívásnak?

Akkor ez jelentette az egyetlen platformot. Az erdélyi színházakban kezdett megjelenni egy-két ilyen jellegű produkció, de visszagondolva elég egyértelmű volt, hogy a Figura lett az a színház, amely ennek a fel-felbukkanó műfajnak otthont teremtett, kapcsolódva a régi figurás hagyományokhoz. Ami az én meghívásomat illeti, egyrészt a színházi koreográfusi munkák, másrészt az egyetemen létrejövő vizsgaelőadások visszhangja lehetett az előzmény. Amikor Tibke¹⁰ megpróbálta újra talpra állítani a Figurát, akkor két emberre alapozott, Barabás Freddyre¹¹ és Kolozsi Kiliánra, akik Gyergyóból kerültek a kolozsvári egyetemre, majd vissza. Ők mindketten tanítványaim voltak az egyetemen, és az ő osztályuk volt az a generáció, akikkel négy éven keresztül az előbb említett mozgáskísérletezésekkel foglalkoztunk, amelyek eredményeképp megszülető vizsgaelőadások folytatása volt tulajdonképpen a Figuránál létrehozott *Godot-ra várva*.¹²

Az általad rendezett, koreografált Godot-ra várva erdélyi ősbemutatónak számít. Kritikai írásból tudom, hogy csak felvételtől hangzottak el bizonyos szövegrészletek. Mennyire követte az előadás a szöveg dramaturgiáját?

⁸ András Lóránt 1996–2002 között tanított a Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karán.

⁹ András Lóránt: *Julie kisasszony*, 2000 (Kolozsvári Állami Magyar Színház).

¹⁰ Szabó Tibor András.

¹¹ Barabás Árpád.

¹² András Lóránt: *Godot-ra várva*, 2001 (Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós).

Élőbeszéd nem volt, felvételtől hangoztak el szövegrészletek. Ezek rögzítése úgy történt, hogy lineáris sorrendben haladva, de a szavakat visszafele mondták a színészek, aztán a felvételt megfordítottuk eredetire. A szöveg értelmezhetően hangzott, csak kapott egy nagyon furcsa hangsúlyozást. Ehhez az inspirációm a David Lynch által rendezett *Twin Peaks* film furcsa figuráinak hangsúlyai voltak. Egy másvilági vagy nem evilági hangzást kerestem. Fontosnak tartottam, hogy bizonyos részletek mint információk megjelenjenek, de elsősorban zeneileg közelítettem a szöveghez. Úgy éreztem, hogy a hangfelvételek és a cirkusz hangulatát megteremtő zenék fúziója által megteremtődött az a hangzásvilág, amit megcéloztam. Zeneszerző nem volt, az egész hanganyagot Krézsek Csaba készítette. Ez egy pantomim alapú mozgáselődás volt, ennek következtében felvetődött a kérdés, hogy kiírható-e az, hogy Beckett: *Godot-ra várva*, és nem az, hogy „annak alapján”. Én nagyon komolyan vettem a darab dramaturgiáját, és arra építettem fel az egész előadást, ezért számomra egyértelmű volt, hogy ez a kérdés nem is kellene, hogy felmerüljön. Számomra ez a *Godot-ra várva* volt, akkor is, ha a dráma szövege nem hangzott el.

Az abszurd drámában alig fellelhető történeti ív. Mi volt a kiindulópontja az előadásnak? Mennyire kapcsolódtak az előadás mozzanatai a darabban fellelhető szituációkhoz, viszonyokhoz?

Az alapszituáció a darabban az, hogy ezek az emberek várakoznak, és közben egzisztenciális kérdéseket vetnek fel, filozofálgatnak a lenni vagy nem lenni kérdéskör kapcsán. Az ember önmagából kiforduló, az egzisztenciát értelmezni és megérteni vágyó abszurditását, amely önmagában hordozza az ember mivoltunk drámaiságát, a komikumon keresztül láttam megközelíthetőnek. A dialógusokból, monológokból vettem sorba a lényegi témákat. Ezeket az irónia eszközével fűztük fel, amihez a kiindulási pont a két archetipikus bohócfigura játéka volt. Az összes eszköztár, mozgás, hangzásvilág, vetítés ezt az ironikus hangvételt erősítette.

Az előadás rövid absztraktjában is azt írtad, hogy „mi ma este pantomimben játszottunk Godot-t”. Miért választottad a pantomimet a színpadi fogalmazáshoz?

A kolozsvári egyetemi évek alatt, és ahogy mondtam, a grazi kurzusok révén fontos szerepet töltött be a pantomim az én szakmai tapasztalataimban. Akkoriban még az a lehetőség is felmerült, hogy Franciaországban folytassam a pantomimművészetet, de pár év után egyre összetettebb dolgok kezdtek érdekelni. Szóval számomra a pantomim az egyik fontos alapot jelentette a testi kifejezőeszközök terén. A másik oka annak, hogy a pantomimra alapoz-

tam, illetve, hogy ezt a darabot választottam, mind abból eredt, hogy a két főszereplő, Freddy és Kilián párosa számomra e két bohócfigura világát erőteljesen magában hordozta. Az a két ember abban az időben olyan volt, mintha egy lett volna, csak két arccal. És ehhez az elképzeléshez, az ő párosukhoz adta magát a pantomim világa. Nem korlátozódott szigorúan a pantomimre, de nagyon fontos alapul szolgált az előadás mozgásvilágához. Azt mondanám, hogy pantomimalapú mozgásszínházi előadás volt.

Hogyan épült fel a mozgásrendszer? Milyen szerepet játszott az alkotási folyamatban, vagy az előadásban az improvizáció?

Abból indultunk ki, hogy az adott témákhoz banális helyzetgyakorlatokat találtunk ki. Improvizációkból születtek meg a formai impulzusok. Ezeket az impulzusokat egy stilizált, elemelt mozgásrendszerré fejlesztettük, amelyben a pantomim, a bohócjáték hangulata vonalvezető volt. De az előadás koreográfiai anyaga teljesen leszögezett volt, nem voltak improvizatív részek benne, az egyórás hanganyag partitúráként szolgált az előadáshoz.

Miért vontad össze Pozzo és Lucky szerepét?

A harmadik szereplő, aki a Pozzo és Lucky szerepeket összevonva játszotta, Polgár Emília volt. Őt azért hívtam el erre a szerepre, mert láttam a *Vérnászban*.¹³ Bizonyos értelemben a szükség is hozta a szerepösszevonást, hiszen nem volt sok lehetőségem válogatni. A két fiúban rejlő potenciált az egyetemi közös munkák kapcsán ismertem, Emíliát pedig táncos múltja, illetve a *Vérnászban* látott teljesítménye alapján láttam megfelelőnek. Tehát ezt a koncepciót egyrészt a szükségszerűség szülte, azonban a vízióm az volt, hogy a színész megidézzé mindkét figurát, ugyanakkor ne legyen teljesen eldönthető, hogy tulajdonképpen egy kétarcú androgün lény ez, vagy két külön karakter. Ezt a Pozzo-Lucky párost úgy tekintettem, mint sors-balsors ellenpárost. Minimális jelmezbeli különbségek voltak, de a váltakozások trükkös megoldásai ezt az egész cirkuszi hangulatot erősítették. Ilyen volt például a köteles etűd, amelyben azzal játszottunk, hogy a színpadon végigfeszülő kötél egyik végpontján az egyik karakter kivonulva a kulisszák mögé pár másodperc különbséggel mintha a másik karaktert húzta volna be, vagy ha úgy tetszik, mintha önmagát húzta volna be a térbe. De ehhez hasonló mutatóványszerű jelleggel bírt Freddy esetében a cipős momentum. A színpad padlójába úgy volt beépítve egy pár cipőnek látszó szerkezet, hogy az lehetővé tette a színésznek a nagyon eltúlzott előredőlést vagy hátrahajlást.

¹³ Bocsárdi László: *Vérnász*, 2000. (Tamási Áron Színház – Háromszék táncegyüttes, Sepsi-szentgyörgy).

Milyen volt az előadás látványvilága?

A teret fehér padló és fehér fal határolta, középen egy fa volt elhelyezve. A fehér háttér a vetítést is szolgálta. Egy olyan szintézist próbáltam létrehozni, amelyben szöveg, zene, mozgás és kép összességében, egymást kiegészítve tud működni. Egy-egy szövegrészlet vagy mozgásetűdhöz hozzárendelt vetített kép, mint például egy matematikai egyenlet sor vagy egy meteorjelentés, ironiával, távolságtartással reflektált az adott témára. Külön-külön nem működtek ezek az elemek, csak egymás összefüggésében, és az előadás ívét ezek összehatása fűzte zsinórba. Az előadásban a fiú nem jelent meg, ehelyett két hatalmas koporsó zuhant a térbe, nagy robajjal darabokra esve. A fiú számomra a megváltás, a második eljövetele, amely nem adatik meg. Még a halál lehetősége sem adatik meg, várakozni kell tovább. Az előadás úgy fejeződött be, hogy sikertelenül próbálták összerakni maguk köré a darabokra esett koporsó részeit. A jelmezek pedig nagyon egyszerűek voltak: klasszikus keménykalap, fekete alpnadrág, zakó. A jelmezzel, sminkkel arra törekedtünk, hogy Vladimir és Estragon nagyon hasonlítsanak. A testi felépítésük által különültek el, ugyanis egyikük magas, vékony volt, a másik pedig alacsony és zömök. Emellett pedig a játékkal is a két archetípus-bohócot formálták. Emília abban különbözött tőlük, hogy erősebb sminket és kopaszparókat viselt. Ő a szerepváltások függvényében kalappal vagy anélkül jelent meg.

Milyen hatást váltott ki ez az előadás? Hogy fogadták?

A nézőket megosztotta az előadás. De engem szakmailag tulajdonképpen előrelendített. A sepsiszentgyörgyi Atelier¹⁴ fesztiválra kapott meghívást, ahol díjat nyert. A román kritikában visszhangot kapott, és ennek következtében kezdődött el a pályafutásom a román színházi közegben.

Két évvel később, 2003-ban jött létre a Lulu¹⁵ című előadás. Miért erre a darabra esett a választás? És mennyire követte a szöveg nélküli előadás a Wedekind által írt történet ívét?

Számomra ennek az előadásnak a kiindulópontja egyértelműen Emília volt, illetve az a zsigeri erő, ami Emíliát jellemezte. Tudtam, hogy olyan előadást

¹⁴ A Festivalul Internațional de Teatru „Atelier” egyike az első Romániában szervezett nemzetközi fesztiváloknak. 1992-ben Sepsiszentgyörgyön Radu Macrinici indította el az Andrei Mureșanu Színház keretén belül. A program összeállításakor az volt az elsődleges cél, hogy olyan előadásokat hívjanak meg, amelyeket az új kifejezési formák keresése, a kísérletezés, illetve a kortárs ember állapotához való közelítés jellemez.

¹⁵ András Lóránt: *Lulu*, 2003 (Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós).

akarok rendezni, amelynek központi figurája ő lesz. Kapcsolódási pontot láttam Lulunak, Wedekind nőalakjának belső erejével, amellyel képes férfiak tömegének figyelmét maga köré csavarni. Lulu Wedekind két drámájának, *A föld szelleme* és a *Pandora szelencéje* című drámáknak a főszereplője. A két mű folytatólagosan mutatja be a partnereit sorra elpusztító, romlott nő sorát, akinek lehetetlen ellenállni, és aki végül Hasfelmetsző Jack áldozataként érkezik el haláláig. Nem véletlenül használatos a rémdráma kifejezés, hiszen a történet egymás után bekövetkező elhalálozások sorozatára épül. A gyilkosságok stációit mutatja be, ahogyan egyik szereplő a másik helyére lépve Lulu mellett előbb kiváltságos, majd pedig pusztuló helyzetbe kerül. Az volt a célkitűzésem, hogy ezeket a stációkat végigjárjuk az előadásban a burleszk eszközök felnagyított, torzított, groteszk világán keresztül. A működési elv abból a szempontból hasonlított a *Godot-ra várva* előadásához, hogy itt is a komikum szemüvegén keresztül tudtam megfogni a témát, jelen esetben a véres tragédiát, és éppen ezért helyeztem egy ilyen műfaji keretbe. Az egész egy rémbohózáttá alakult, és ennek következtében tartottam távolságot a véres drámával szemben. Továbbra is úgy gondolom, hogy minél inkább működik a komikum egy drámai szituációban, annál kegyetlenebb az egész. Lulu és az összes hozzá kapcsolódó karakter elrajzolt volt, és felnagyított játékmód jellemezte a színészeket, amely a mimika, a gesztusok, a mozgások és a táncok révén fűzte össze a darab viszonyrendszerét, hiszen egyáltalán nem használtunk szöveget. Ezek az elrajzolt karakterábrázolások is segítettek abban, hogy egy-egy színész több szerepet jelenítsen meg. A férfiszerepeket alapjáraton Freddy és Kilián játszotta.

Az előadás milyen műfaji kategóriába sorolható? Milyen célt szolgáltak a némafilmes feliratvetítések?

A szerkesztés a némafilmek struktúráját követte. Ebben a színpadi idő felgyorsítottasága és a felnagyított játékmód volt jellemző. A burleszkelemekhez idézőjelként szolgált a némafilmes feliratok vetítése, amelyek a jelenetelválasztó, összekötő funkciójuk mellett keretbe foglalták az előadás konvencióját. Műfaját tekintve nehéz behatárolni az előadást, hiszen az sem stimmel, hogy musical, az sem stimmel, hogy revü vagy kabaré, leginkább a bohózat-hoz állt közel, zenés bohózatnak mondanám. Hangulatában a múlt század 20–30-as éveinek világát próbáltuk idézni a tánc, a zene és a látvány szempontjából. Az egész egy minimalista budoármiliót idézett. Élőzenével képzeltem el az előadást, de ehhez nem állt rendelkezésre megfelelő zenekar. Ebből kifolyólag a két világháború közötti idők magyar szving- és jazz-zenéit, szonzeit felvételről játszottuk be. A táncanyag is a kort idéző kanonizált formai világból idézett: tangó, keringő, foxtrott, charleston. A próbaanyag első

része többnyire egy táncworkshop volt, amelyet követően feloldottuk a műfaji korlátokat és már elkezdtünk játszani a formákkal, a szituációk függvényében alakítottuk ki és szögeztük le ezeket a táncanyagokat. A koreográfiában megfogalmazott szituációk voltak az előadás alappillérei, melyek követték a mű által felvonultatott szereplők megjelenési sorrendjét, a szereplők közti viszonyokat és a gyilkosságokat is. A gyilkossági esetek helyzetei maradtak meg mint vezérfonal, de az előadásban összességében nem a szereplők lélektani íveit, mélységeit jártuk körbe, hanem egy stilizált keretbe foglalva, felnagyítva jelenítettük meg a karaktereket.

Hogyan tudott a szituatív jelleg érvényesülni a társastáncelemekre épített koreográfiákban? Mennyire esett szét tánclépések és fizikai cselekvések váltakozására?

Minimális volt a fizikai cselekvés, és az is bele volt fűzve a táncanyagba. Az egész előadás egy nagy koreográfiára épült fel. A múlt századbeli világ hangulatát teremtette meg az is, hogy folyamatosan szólt a jazz-zene, amelyhez hasonlóan a tánc lendülete is végig meghatározó, áramlói tényező volt. Amikor megtörtént egy fizikai cselekvés, például valaki lelőtte magát, az is a koreográfia része volt. Úgy jelent meg, mint a show egyik mozzanata. Sosem mélyültek el ezek a szituációk, mert az a burleszkvilág, amit próbáltunk megközelíteni, nem bírta volna el, teljesen más időkezelést kívánt. Ebben az előadásban pont azzal kísérleteztem, hogy hogyan tud a táncanyag sűrített ideje találkozni egy-egy fizikai cselekvés idejével anélkül, hogy ez a kettő leválna egymásról. Éppen ezért ebben az esetben a fizikai cselekvések is stilizáltak voltak, a reál időkezeléssel szemben távolságot mutattak. A stilizációs fok megegyező volt a tánc, a fizikai cselekvés, a szituáció különböző mozzanataiban, és ez állította fel a rendszert, amely tulajdonképpen az előadás sajátos konvencióját teremtette meg. Ha nem megegyező ez a stilizációs fok, akkor fennáll a disszonancia veszélye, amely következtében a néző számára részekre esik az egész, működése kérdésessé válik. A kanonizált táncok stílusfoka nagyon nagy, és ez kirekesztheti a mögöttes tartalom lehetőségét. Éppen ezért azt tartottam fontosnak, hogy az adott helyzetből, viszonyból, tartalomtól kiindulva hozzuk létre a koreográfiai anyagokat, amelyeknek stilizációs fokát olyan mértékben növeltük, amennyire a felmutatottságot, az elrajzolságot akartuk növelni.



Csizmadia Tibor

Fotó: Riskó Gáspár (2011). Forrás: *168 óra*, 2011. április 14.

„Játszótársaknak tekintettem őket, akik hajlandók az én játékaimmal játszani”

A HOVÁMÉSZ CÍMŰ GYEREKELŐADÁSRÓL



Patonay Anita beszélget Csizmadia Tiborral
2016. november 16., SZFE, Budapest



Csizmadia Tibor (1953) Jászai Mari-díjas, a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjével kitüntetett színházi rendező, a Magyar Színházi Társaság elnöke (2007–2020). Az Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett színházrendező szakon, Vámos László osztályában 1983-ban. A szolnoki Szigligeti Színházban (1982–1988), a Budapesti Kamaraszínházban (1991–1996), az egri Gárdonyi Géza Színházban (2001–2011) töltött be vezető pozíciókat. A Nemzeti Színház Stúdiójában Gaál Erzsébettel közösen vitt egy évfolyamot (1999), felelős volt a képzés kidolgozásáért. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen a bábrendező szak elindító osztályvezető tanára (2008), a Színházművészeti Intézet vezetője (2014–2018). A neoavantgárd kísérletezés, a bábjátékos forma használata, az expresszionista színházi fogalmazás jellemzi bemutatóit.

Miért pont egy Mészöly-mese foglalkoztatott? Emlékszel, hogy került a kezébe?
A lányomnak megvettem a *Jelentés egy sosemvolt cirkuszról* című kötetet, és amikor Szolnokra kerültem, akkor tudtam, hogy egy vidéki színházban úgy van, hogy a rendezőnek kell csinálnia egy mesét, amikor rá kerül a sor.¹ Né-

¹ Csizmadia Tibor: *Hovámész*, 1983 (Szigligeti Színház, Szolnok; bemutató: 1983. május 29.)

gyen voltunk akkor ott rendezők, Árkosi Árpai, Paál István, Éry-Kovács András és én, abban az első évben. Én egy stúdióelőadással kezdtem, aztán volt egy nagyszínpadi rendezésem, és fiatal, kezdő rendezőként év végén arra gondoltam, hogyha én most letudom ezt a feladatot, akkor utána évekig nem kell ebben a kategóriában dolgoznom. És mivel az ambícióm az volt, hogy az egész társulatot megismerjem még abban az évben, azokkal az emberekkel mindenképp dolgozni akartam, akikkel előtte az első két produkcióban nem dolgoztam. Ilyen volt Kőmíves Sándor, Horváth László Attila, Tóth Jocó... És végül is azt mondtam, hogy próbáljuk meg, hogy egy mesefüzért csinálunk. Nem akartam klasszikus értelemben vett meséket látni a színpadon. Mészöly írásaiból többet, például a *Pontos történetek útközben*t már ismertem, és benne volt az agyamban, hogy tőle ezt a kötetet próbáljuk meg. Mikor olvastam a meséket, feltűnt, hogy mindegyik egy-egy jól szituálható jelenet köré épült. Arra gondoltam, hogy akkor ezt a színházban is megpróbálhatjuk.

És ekkor már lehetett tudni, hogy Kornis lesz a dramaturg? Vagy utána ültetek le vele? Mert ő van feltüntetve mint dramaturg.

Ő a színháznak az állásban levő dramaturgia volt akkor, Magyar Fruzsina meg ő. Fruzsínával dolgoztam az előtte lévő két munkában. És Mityut meg ismertem,² mert együtt asszisztáltunk Horvai István mellett a *Platonov*-ban.³ Örültem, hogy ő ott van, és már akartam vele dolgozni. Mityu úgy volt Szolnokon dramaturg, hogy Pesten élt, és időnként jött és megnézte, mit csinálunk. Volt véleménye, elmondta, aztán visszautazott Pestre.

Az előadás improvizációkból állt össze. Ezt úgy kell elképzelni, hogy megkapták a színészek a meséket, és akkor azokra valamiket improvizáltak?

Arra nem emlékszem, hogy ők választottak-e mesét, vagy én osztottam ki. Azt hiszem, hogy olvasták ők is a kötetet, megbeszéltük, aztán a végső döntés az enyém volt. Azt mondtam, hogy ti akkor ketten ezzel foglalkozzatok, ti azzal. És a színház épületében mindenki elbújt egy zugba, megbeszélte, hogy mit lehet ebből kihozni, és megcsinálták. De ez nem meseadaptáció volt, hanem inkább performanszok jöttek létre a mesék alapján.

Amikor mondtad nekik, hogy menjenek ide-oda, akkor a fejedben már kész volt ez, hogy az egész színháznak a terét használjátok?

Az volt az egyik kiindulópont. Hogy ez egy ilyen előadás lesz. Sőt, kint az utcára, a színház épülete köré is terveztünk jelenetet.

² Kornis Mihály.

³ Horvai István: *Platonov*, 1981 (Pesti Színház).

Miért?

Mindent ki akartunk próbálni. A színház totális jellegét használni.

Bérczes egy cikkében azt írja,⁴ hogy ezután az előadás után már nem lehet hagyományos gyerekszínházat csinálni Szolnokon. Te ezt hogy látod? Ez az úgy-mond performansz jellegű előadás miként hatott az utána levő előadásokra? Mennyire érezted kuriózumnak, hogy ez ott megtörtént?

A saját működésemet nem érzem kuriózumnak, azt egy történetnek érzem, ami különböző helyzetekbe került. Nem éreztem, hogy ez most mérföldkő lenne a gyerekszínháztörténetében. Nem is volt az. De arra nagyon jó volt, hogy egyrészt nagyszerű munkatársakkal dolgozhassak együtt: a jelmezeket El Kazovszkij csinálta, a díszletet Lábas Zoli. Másrészt pedig megmozgatta az egész színházat, az egész társulatot. Ezért inkább úgy mondanám, hogy az előadás egy lehetőség volt. Természetesen jólesik, ha ilyesmit olvas az ember, de inkább úgy érezhettem, hogy a szolnoki színházban ez a mese-előadás erős színfolt volt. Nem olyasmi, hogy nem lehet már ezután másképp gyerekelőadást csinálni, inkább fordítva: hogy így is lehet gyerekelőadást csinálni. Rengeteg dramaturgiai hibája volt az előadásnak, a vonulás, meg a gyerekek mozgatása elég ügyetlen volt. Én is részt vettem az előadásban, mint egy forgalmi rendőr, beöltözve. Az egész olyan volt, ahogy egy fiatalember elképzelem a színházat. És ezekből az elképzelésekből, vad ötletekből, a fiatalok gondolkodásából a színház, a színházi élet nagyon sok impulzust kap.

És azzal mennyire számoltatok, amikor elkezdtetek improvizálni, hogy a gyerekek is beleszólnak majd az előadásba?

Számítottunk rá, de nem terveztük. Például felállítottunk az előcsarnokban egy vívópástot, ahol két színész egy ikerpárt játszott, úgy, hogy a hajuknál fogva voltak összefonva – ez Kazovszkij egyik víziója volt. És nyilván, amikor a vívópástot körülvették a gyerekek, akkor nem lehetett azt gondolni, hogy ők nem szólnak bele, vagy nem mondanak hangosan véleményt a látottakról. Ez bele volt kalkulálva, de magát a szűken vett jelenetet nem befolyásolta.

De volt interakció, visszaszóltak a színészeknek?

Hát, előfordult, de ez bármelyik gyerekelőadásnak a sajátossága lehet. Nem volt tervezett interakció. Maga a vonulás – nem véletlen az a címe, hogy *Hovámész* –, a vonulás volt igazán az interakció, hogy a gyerekek, a nézők, az egyik jelenettől miként jutnak el a másikhoz. Mint egy elvarázsolt kastélyban: a lépcsőfordulóban egyszer csak találkoznak egy jelenettel, ahol megállnak és

⁴ Bérczes László, „HOVÁMÉSZ?”, *Szolnok Megyei Néplap*, 1983. október 22., 7.

megnézik. Nem is fért el sok gyerek ezeken a helyszíneken. Az derült ki, hogy az optimális létszám maximum száz fő. Az egész előadás a karzaton kezdődött egy vetítéssel és bemutatkozással, és a karzat olyan százötven személyes volt. És amikor tele volt, akkor már túl sokan voltak, akkor már nagyon nehéz volt mozgatni a csoportokat. Mai tapasztalataimmal talán még ennél is, száznál is kevesebbel csináltam volna meg, már csak azért is, mert szűkek voltak a járások, a lépcsőfordulók, vagy a ruhatár, ahol szintén játszódtak jelenet.

Lehet, hogy rosszul emlékszem, de mint hogyha lett volna közös daltanulás is vagy verstanulás.

Volt, tényleg, most, hogy mondod, azt hiszem, talán a végén volt. Az udvaron? Kint, a színház előtt? Hát... már nem emlékszem.

A Hovámész előtt láttál olyan gyerekelőadást, ami ehhez hasonlóan, tehát a szokásostól eltérően, másként kezelte a teret?

Mielőtt a Színművészetire kerültem, vezettem egy gyerekcsoportot Csepelen. Tulajdonképpen egy színházbarát kör volt inkább, ahol együtt színházba jártunk, meg csináltunk előadásokat. De inkább a színházi együttlét volt benne az érdekes. Miközben a bölcsészkarra jártam, közben vezettem ezt a csoportot, 1975–1976-ban.

Egy iskolának volt ez a gyerekcsoportja?

Nem egy iskolának, hanem a Királyerdei Művelődési Háznak volt a gyerekcsoportja. Inkább foglalkozásnak mondanám, mert mindenféle jeleneteket csináltunk, meg egy egész darabot is egyszer, Gianni Rodari *Torta az égen* című meséjéből.⁵ Szóval volt valamiféle múltam a gyerekekkel. De ennek az előadásnak nem volt semmiféle előképe. Aztán az előadás kapcsán megismerkedhettem Mészöly Miklóssal és Polcz Alaine-nel, és ez nekem életre szóló élmény maradt.

Elementek megnézni az előadást, és annak kapcsán ismerkedtetek meg?

Miklós nem a bemutatót látta. Még előtte eljött, és megnézte.

Mi volt az elv, mi volt a dramaturgia, ami alapján a jelenetek kapcsolódtak egymáshoz?

Volt, amikor a tér kapcsolta össze a jeleneteket. Tulajdonképpen elkezdődött üres térben az improvizáció, és aztán helyeztük el a jeleneteket a tervezőkkel

⁵ Gianni Rodari 1965-ös könyve magyarul 1975-ben jelent meg Sziráky Judit fordításában.

együtt a színház különböző tereiben. Tehát egy-egy jelenet tartalmától függetlenül és az egyiktől a másikig való eljutás lehetőségét számolva. Lábas Zolival meg Kazovszkijjal együtt raktuk így össze a sorrendet. A díszlettervező találománya volt a cím, a *Hovámész*. Ezen sokáig gondolkodtunk, mert azt, hogy *Jelentés egy sosemvolt cirkusztól*, nem találtuk jó címnek egy színházi előadás-hoz, pláne nem gyerekelőadáshoz. És akkor a vonulás miatt választottuk azt, hogy *Hovámész*.

És a gyerekeknek milyen szerepük volt ebben a performanszban?
A gyerekeknek? Ők voltak a nézők.

Semmi több?

Az ő szerepük a befogadói szerep volt. Az a fajta befogadói szerep, amelyik a színházzal is megismerteti őket, a színházépülettel mint elvarázsolt kastéllyal. Hátról mentünk föl a színpadra, használtuk a forgót, a színpadon volt egy díszlet, hűtőtorony formájú. Három ilyen forma volt, azok tetején is játszottunk, mindenhol. Tehát az előadás egyik feladata a színház varázsának bemutatása volt.

Tehát a színházi tereknek a leleplezése?

Nem is leleplezése, inkább úgy mondanám, felmagasztosítása. Nem leleplezni akartunk, hanem egy ruhatárból is színházi teret csinálni. És ettől ünnepibbé vált ez a ruhatár. És talán másképp néznek rá a jövőben. De ugyanakkor a színpad mögötti részt is láthatták a gyerekek, és élvezték azt, hogy mi minden van ott, miközben folyt egy történet a hűtőtoronyok tetején.

Volt-e egy-egy gyereknek emlékezetes reakciója?

Kérdegettük utána őket, hogy mire emlékeznek. És hát persze, emlékeztek mozzanatokra, de ami nekem megmaradt, az az, hogy „és az is milyen jó volt, amikor a Pisti megbotlott a lépcsőn!” Szóval a részvétel maga is élmény volt, hogy együtt csinálták végig. Volt ennek egy ilyen közösségi húzása.

Igen, én is ezt érzem. Nánay tanár úr a gyerekszínházi állapotrajzában⁶ úgy hivatkozik erre az előadásra, hogy itt valami más történt a gyerekekkel, mint egy úgymond hagyományos gyerekszínházi előadásban, és ezt próbálom megtalálni, hogy mi lehetett az, ami pluszt adott nekik. Az, hogy nemcsak ültek a nézői oldalon, hanem másmilyen befogadói szerepet kaptak.

⁶ NÁRAY István, „Gyerekszínházi állapotrajz”, *Színház* 16, 9. sz. (1983): 6–13, 13.

Pontosan, én is erről beszélek. De ez nem egy pedagógiai gesztus volt, inkább egy színházi gesztus a részemről. És lehet, hogy jobb lenne azt mondanom, hogy a gyerekek felől közelítettem meg az előadást, de nem, én a színház felől közelítettem. Szóval erre, a színház csodájára én még legalább annyira rácsodálkoztam, mint a gyerekek, csak én egy másik folyamatban vettem részt, amíg kitaláltuk ezeket a dolgokat. Nagyon izgalmas volt például, ahogy komoly színészek a hagyományos próbafolyamattól eltérően kis csoportokban keresték a megoldásokat az egyes szövegekre, és akkor én véleményt mondtam róla, én is beálltam és együtt játszottam velük, majd mondtam, hogy ezen még dolgozzatok, és mentem a másik csapathoz.

És a színészek mennyire voltak nyitottak arra, hogy gyerekszínházi előadásban vegyenek részt? Mert erről annyi mindent lehet olvasni, hogy a kőszínházban a tehetségtelenebb színészek kapták meg a gyerekelőadásos kötelezőket.

Itt ez feladatfüggő volt, mert pont a kaposvári gyerekelőadások a példák arra, hogy egy *Pinokkió* hogyan válik klasszikussá, hogyan kap értelmet egy gyerek-színházi előadás. Az Ascher-féle előadás a klasszikus mesének bizonyos értelemben klasszikussá vált feldolgozása volt, de hatalmas energiával és elkötelezettséggel készült. Szolnokon nem egy klasszikus meséről volt szó, de az energia és az elkötelezettség ugyanúgy jelen volt. Tehát kaland volt ez tulajdonképpen mindenkinek, a színészeknek, alkotóknak is. Mert általában azt tekintették általánosnak a színészek, hogy megkapták a szerepüket, kicsit vagy nagyot, és azt a legjobb tudásuk szerint eljátszották. Itt meg valami teljesen ismeretlen területre tévedtek – velem együtt, szóval én sem azt éreztem, hogy biztonsági hálóval megyek végig a kötélén, de a fiatalság bátorságával tettem ezt.

És a végén rögzítettétek ezeket a párbeszédeket? Amik az improvizáció során megszülettek?

Klasszikus értelemben vett forgatókönyve nem volt az előadásnak. Fotók vannak róla, még nekem is vannak otthon ilyen nagyított papírképek, hát akkor még ugye videófelvétel nem nagyon volt. El Kazovszkij honlapján elég sok kép látható.

Ha most visszagondolsz erre a találkozásra a gyerekekkel, neked miről szólt ez az előadás?

Képek maradtak meg nekem is az előadásból, és a felszabadultság, a színházzal való játék érzése. Nekem az volt a lényeg, hogy a történetek ürügyén játszhattam a színházzal, mint kifejezési formával. Elsősorban ez volt, nem akartam én ezen keresztül tanítani a gyerekeket. Játsszótársaknak tekintettem őket, akik hajlandók az én játékaimmel is játszani.

Ezt emelte ki Nánay is, hogy ez a partnerség korábban a gyerekelőadásokban ritkán tűnt fel, nem volt jellemző, hogy a gyerekeket így kezelje a színház.

Nem definiáltam én ezt, inkább egy kaland volt egy ismeretlen területre, a színházi formanyelv szempontjából ismeretlen területre. De hát az a dolga egy fiatal színházi rendezőnek, hogy ezeket a területeket próbálja feltérképezni, aztán az ott megszerzett tudással gazdálkodik. Nyilván nagyon sok mindent használtam a későbbiekben. Persze a mai agyammal sokkal struktúráltabban csinálnék mindent, de egy kezdő rendezőnek ilyeneket kell csinálni.

A gyerekek magasságát egyébként belekomponáltátok a rendezésbe? Gondolatok arra a díszlettervezővel, hogy ők nem felnőtt szemmagasságunkból fogják nézni, mondjuk a ruhatáros jelenetet?

A ruhatár és a lépcsőforduló, azok voltak a kockázatosak. Kiemelések voltak, tehát a ruhatárnak a pultjára felálltak a színészek, hogy mindenki lásson, meg a pástra is. A lépcsőnél pont fordítva, meg lehet állni úgy, hogy föntről rálászanak a játék terére. A nézőtérén ehhez a nézőszámhoz képest viszonylag nagy terek voltak, ahol könnyen lehetett látni a színpadon lévő eseményeket. Most, hogy beszélek róla, az jön vissza emlékként, hogy a felnőttek az elején nagyon hamar megtanulták a játékszabályokat, tehát a kísérőtanárok, szülők, satöbbi. És a gyerekek először nem értették, ők a pillanatokat fogták meg, és a végére állt nekik össze, hogy mi is ez az egész. Hogy tulajdonképpen egy színházi délelőtt ez. A felnőttek tudták, hogy menni kell, és amikor befejeződik egy jelenet, akkor továbblépünk két-három mondat kíséretében. A gyerekek néha leragadtak, lemaradtak, a részletekkel foglalkoztak vagy egymással. Mindig volt valami ilyen. Utána, amikor a színészekkel beszélgettünk, akkor fogalmaztuk ezt meg, hogy a gyerek fejében a végére állt össze, a felnőttet meg – azután, hogy megtanulta a jelrendszert – a végére már nem érdekelte annyira a dolog. A gyereket viszont igen.

Bérczesnél olvastam, hogy volt olyan is, hogy párhuzamosan zajlottak a jelenetek, és a gyerekek döntötték el vagy dönthették el, hogy éppen melyiket nézik. Igen, és akkor kezdődött el egy jelenet, amikor egy bizonyos mennyiségű néző összegyűlt. Amikor kisebb terekben játszódtott egy jelenet, akkor volt olyan gyerek, aki továbbment, mert nem látta jól vagy már a következő történet érdekelte. Mint most, ahogy a Nemzeti Galériában történik a festményekről szóló kisebb jelenetek nézésénél.⁷

⁷ 2014 óta szinte minden évben a Szépművészeti Múzeum vagy a Nemzeti Galéria ad helyet a *Textúra* című összművészeti előadássorozatnak, melynek keretében kortárs magyar írók írnak egy-egy, a múzeumban kiállított, számukra inspiráló műalkotásról. Az általuk megírt

Még két tárgyról kérdeznék. Az egyik egy élő kismalac: ő hogy jelent meg? Erre nem emlékszem pontosan. Én vezettem azt a malacot?

Ezt nem írták, csak azt olvastam, hogy összeszedte a gyerekek figyelmét ez a kismalac.

Szerintem kint az udvaron, a színház előtt használtuk a malacot. Pórázon volt, és igen, nem én vezettem, hanem volt egy lány, aki épp most dramaturg a szolnoki színházban. Aki akkor ilyen tizenhat-tizenhét évesen vett részt a játékban, Szabó Csilla.

Mint önkéntes?

Szerettünk volna egy balerinát is beletenni az előadásba, és ő egy ilyen alkatú lány volt. Ez Kazovszkij egy másik víziója volt.

És nagyon sok titok volt benne. A gyerekek kíváncsiságára épített az előadás, hogy menjenek tovább...

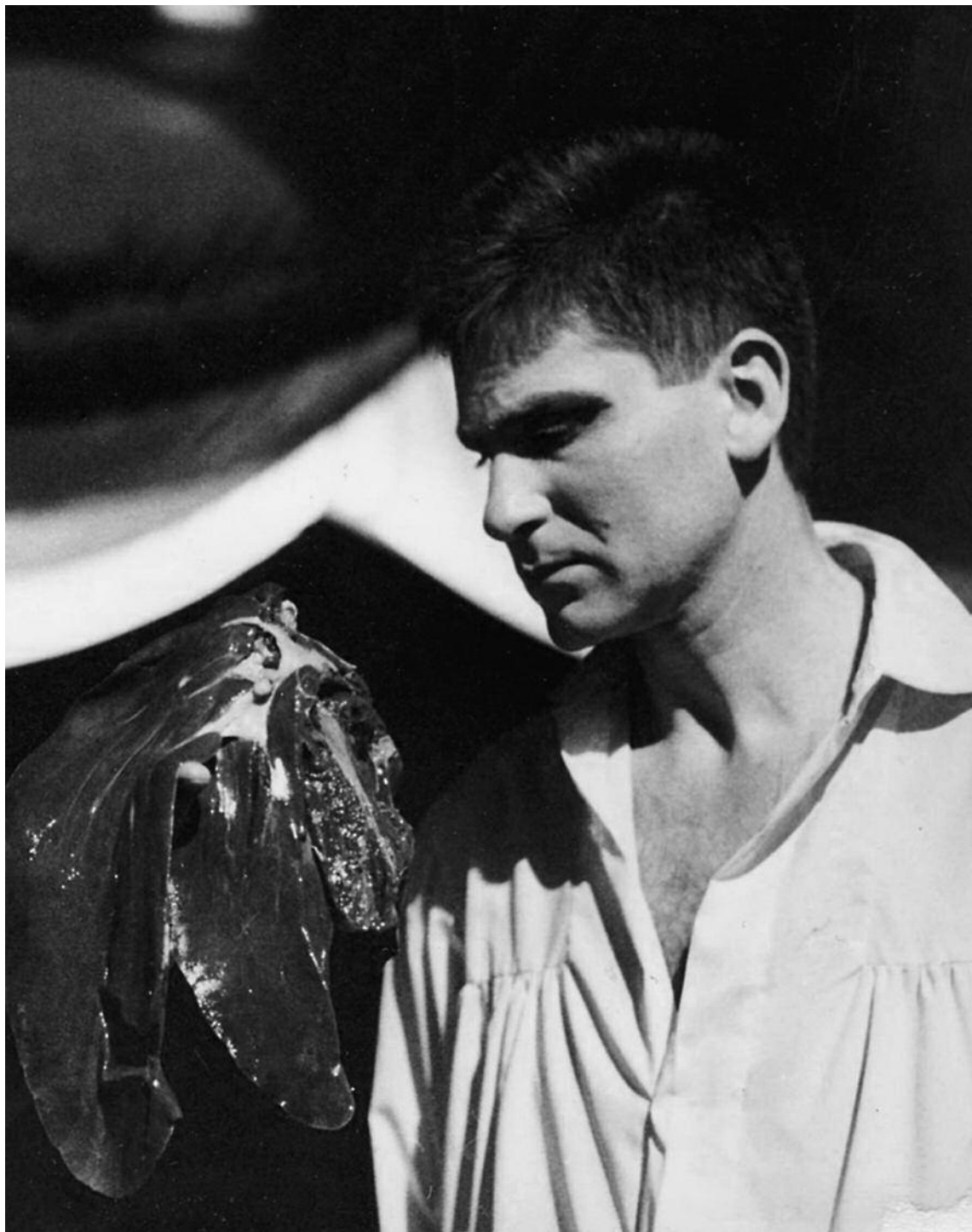
Igen, igen. Ez a színház titkairól szólt.

És milyen korú gyerekeknek szólt az előadás?

Szándék szerint alsó tagozatosoknak szólt. A tíz év körüliek voltak a központi korosztály. De hát tudod, ahogy egy gyerekelőadásnál, néha behoznak öt-hat éveseket is, és egyszercsak megjelenik a tizennégy éves is. Akiknek gyerekbérletet váltottak színházba, azok nézték. Az az igazi, lelkes, remek színházi gyerekközönség.

szöveget később színészek adják elő, a műalkotás mellett állva, vagyis a múzeum különböző tereiben, egymással párhuzamosan, egy időben. A monológokat egy este során többször ismétlik.

U. TANÍTÁS



Venczel Valentin (Hegedűművész)

Fotó: Dormán László (1987). Forrás: Újvidéki Színház archívuma

„Egy kicsit felturbózott Sztanyiszlavszkij-módszer volt”

A MAGYAR NYELVŰ SZÍNÉSZKÉPZÉS
MEGINDULÁSA JUGOSZLÁVIÁBAN



Venczel Valentinnel beszélget Oláh Tamás
2018. május 10., Újvidék



Venczel Valentin (1952) színész, színházigazgató, a Vajdasági Hivatásos Színházak Egyesületének elnöke. 1978-ban végzett az Újvidéki Művészeti Akadémián, Jugoszlávia első magyar nyelvű színművészosztályában. 1978–1991 között kétéves kihagyással az Újvidéki Színház társulatának tagja. Ezzel párhuzamosan Virág Mihály asszisztense volt az Újvidéki Művészeti Akadémián. 1984–1986 között párttitkári feladatokat látott el Újvidéken. A rövid életű Topolyai Tájszínház (1987–1989) alapító tagja. 1989–1991 között a kaposvári Csiky Gergely Színházban is játszott. 1991–2013 között az egri Gárdonyi Géza Színház színművésze. 2013–2023 között az Újvidéki Színház igazgatója. 2024-től a szabadkai Népszínház Magyar Társulatának művészeti igazgatója.

1974-ben indult az első magyar nyelvű színművészosztály Újvidéken, ugyanabban az évben, mikor az akadémia is megnyitotta a kapuit. Hogyan értesült az osztály megnyitásáról?

Mindenekelőtt valami olyasmiről szeretnék beszélni, amit a kollégáim valószínűleg nem fognak megemlíteni. Az Újvidéki Művészeti Akadémia megalakulásának társadalmi, gazdasági és politikai előzményei nagyon izgalmasak. Gyakran elfelejtjük, hogy az 1974-es évben az akadémia mellett megkezdte munkáját az Újvidéki Színház, továbbá a Vajdasági Televízió is,¹ és ami még

¹ A műsorideje nagy részében magyar nyelvű adásokat sugárzó Újvidéki Rádió még 1949-ben kezdte meg működését, s 1953-ban helyi és nagybecskereki amatőrök szerződötésével meg-

hirtelen eszembe jut a rangos rendezvények sorából, az az Újvidéki Zenei Ünnepek, szerb rövidítésben a NOMUS.² Tudni kell, hogy Jugoszlávia a 70-es évek közepére elérte gazdasági, szociális és kulturális fejlődésének legmagasabb fokát, és az ország eljutott addig az alkotmánymódosításig, amelynek következtében a tartományok, így a Vajdaság Autonóm Tartomány is szinte köztársasági szintre emelkedtek.³ Az említett kulturális infrastrukturális intézmények létrehozása tehát egyebek mellett a Vajdaság multikulturális szükségleteinek a kielégítését is szolgálta. Röviden ez ennek a kicsit szélesebb kontextusa. A kérdés hogy hangzott?

Hogyan értesült az akadémia megnyitásáról?

Volt egy nagyon rövid műkedvelő előzményem Becskerekben, a becskerekai Madách Színházban, amely valaha hivatásos magyar színház volt, majd aztán, hogy úgy mondjam, visszaamatőrösödött.⁴ Egy társamat helyettesítve kerül-

alakult a rádió önálló színészegyüttese. Az előadók létszáma az évek során egyre csak gyarapodott, hogy elláthassák az állandóan növekvő műsorigényeket. Közvetlenül az Újvidéki Színház megalapítása előtt a rádió zenei stúdiójában már nyilvános előadásokat is tartottak. Jelentős kulturális szerepe volt a Belgrádi Televízió újvidéki tudósítóinak is. Nekik köszönhetően már 1968-tól sugároztak rendszeresen magyar nyelvű hírműsorokat Jugoszláviában, először heti egy, majd heti négy alkalommal. 1973-ban aztán önálló újvidéki szerkesztőség alakult, mely 1975-ig a Belgrádi Televízió gyártott magyar adásokat, 1975-ben pedig megalakulhatott a Vajdasági Televízió, mely magába olvasztotta a korábbi magyar szerkesztőséget, s öt nyelven (szerb, magyar, szlovák, román és ruszin) kezdett műsorokat sugározni.

² Az Újvidéki Zenei Ünnepek (Novosadskih muzičkih svečanosti) elnevezésű nemzetközi komolyzenei fesztivált 1975-ben szervezték meg először.

³ A 20. század hetvenes éveire a Jugoszláv Szocialista Szövetségi Köztársaságban már-már ijesztő mértékben felerősödő nemzetiségi ellentéteket Josip Broz Tito, az államalakulat örökös elnöke 1974-ben egy új alkotmánnyal akarta letörni. Ezen új alaptörvény értelmében az egyetlen kézben összpontosuló kormányzást felváltotta a tagköztársaságok és autonóm tartományok által delegált nyolctagú elnökség, melynek élén természetesen továbbra is Tito állt. Az alkotmány az országot továbbra is szövetségi államként határozta meg, de bizonyos területeken konföderatív logikát követett. Először is bevezették, hogy minden egyes föderális egység (Bosznia-Hercegovina, Horvátország, Macedónia, Montenegró, Szlovénia és Szerbia) egy-egy szavazattal, illetve vétőjoggal élhet az állami szintű kérdésekben, a helyi ügyekben pedig erős autonómiát kaptak. Ezen felül az olyan területek, mint Koszovó és Vajdaság, ahol számottevő volt a nemzeti kisebbségek aránya, szintén autonóm tartományi státuszt nyertek, és ezzel együtt egy-egy képviselőt az elnökségi tanácsban. Az új – egyébként utolsó – jugoszláv alkotmánynak köszönhetően a közigazgatási szempontból szinte köztársasági rangra emelkedő Vajdaság Autonóm Tartomány újdonsült székvárosa, Újvidék is rohamos fejlődésnek indult.

⁴ A nagybecskerekai (Zrenjanin) Madách Amatőr Színház két színházi évadon keresztül (1952/1953–1953/1954) hivatásos színházként, a Toša Jovanović Népszínház magyar társulataként működött. A társulatot 1952-ben alapították, a helyi Petőfi Művelődési Egyesület

tem be a *Black Comedy*⁵ című darabba, mindenféle előzmény nélkül. Ez a produkció aztán megnyert egy köztársasági fesztivált, én pedig színészdíjat kaptam. A díjátadáskor odajött hozzám egy úr, és afelől érdeklődött, hogy mivel foglalkozom. Mondtam, hogy kőfaragó vagyok. Megkérdezte, hogy nem szeretnék-e színész lenni, mire én azt mondtam, hogy nem tudom, hogy hogyan lehet színész valakiből. Erre ő azt mondta, hogy Újvidéken hamarosan megnyílik az akadémia, és mindenképpen jelentkeznek. Kiderült, hogy ez a későbbi mesterségtanárom, Milenko Maričić volt. Én szó szerint csak a címemet adtam meg neki, és egy táviratban értesítettek, hogy ekkor és ekkor, ezen és ezen a címen. Egyébként a mai napig ezen a címen működik az Újvidéki Művészeti Akadémia színművészeti kara. Megjelentem a felvételin. Különösebben nem készültem. A kötelező monológ megvolt a *Black Comedy* című előadásból. Azt hiszem, megtanultam még egy állatmesét meg talán két balladát, mert ugye ezek voltak a kötelező bemutatkozási, illetve felvételi anyagok.

Milyen lehetőségei voltak a színművészeti pályára készülő jugoszláviai magyaroknak az akadémia megnyitása előtt?

Mármint szakmai lehetőségei?

Igen, szakmai lehetőségek az amatőrizmuson túl.

Amikor az akadémia megnyílt, Szabadkán már ott volt a Népszínház Magyar Társulata, Újvidéken pedig az Újvidéki Rádió Művészegyüttese. Ez utóbbi nagyon érdekes formáció volt. Abban az időben azzal büszkélkedett az Újvidéki Rádió, hogy a BBC mellett csak Újvidéken van a rádiónak művészegyüttese. Tehát Szabadkán volt egy körülbelül harmincfős magyar társulat, és a rádióban volt egy tizennégy-tizenhat fős művészegyüttes, azaz ötven körül mozgott a vajdasági magyar hivatásos színművészek száma, de el lehet mondani, hogy több mint kilencven százalékuk a műkedvelésből került be a hivatásos szakmába. Volt azért néhány kolléga, akik Budapesten, illetve Marosvásárhelyen végeztek, jószerivel ők voltak az egyedüli diplomások. A neveiket nagyon egyszerű felsorolni. Soltis Lajos Budapesten végzett, Korica Miklós és Jónás Gabriella, aki egyébként Magyarországról jött, szintén Budapesten, Ábrahám Irén és Bicskei István pedig Marosvásárhelyen. A rádióban tevékenykedett

színtársulatából nőtte ki magát. Első előadásuk Bródy Sándor *Tanítónője* volt 1952. október 15-én. A színtársulat sikereit a városi vezetés is felismerte, és 1953-ban hivatásos színházzá tették, ám az anyagiak hiányára hivatkozva 1954-ben megszüntették. Azóta amatőrszínházként működik a mai napig.

⁵ Peter Shaffer vígjátékát 1965-ben mutatták be először Angliában.

még 1974-ben Várady Hajnalka,⁶ aki Belgrádban végzett szerb nyelven és Fischer Károly, aki a belgrádi színművészeti egyetem hallgatója volt, de diploma nélküli kolléga. Ez volt a képzettségi struktúra akkor, amikor felvettek bennünket.

Hogyan zajlott a felvételi eljárás és mik voltak a követelmények?

Ki kell hangsúlyoznom, már csak azért is, mert azt tapasztaltam, hogy néhány kolléga már nem emlékszik rá, hogy bennünket gyakorlatilag vegyes osztályba vettek fel. Vegyesen voltunk szerb és magyar kollégák. A szerb és magyar tannyelvű tanszékek elkülönülése formálisan csak akkor következett be, amikor mi a harmadik évet végeztük. A felvételi a mostani eljáráshoz hasonló, tehát kétkörös volt. Az első körben az adottságok felmérésére került sor. Legalább egy monológ, egy ballada, egy gyermekmese, valamint egy vers volt a kötelező. A verset elfelejtettem mondani az előbb. Ez volt a színészmesterségbeli adottságoknak a felmérése. Ezután a tánchajlandóság vagy -képesség is nagyon komoly ellenőrzés alá vététt. A balettet és egyáltalán a táncművészetet, ami az egyik alaptantárgyunk volt, a Kirov Balettben⁷ végzett tanárnő, Ljiljana Mišić tanította. Természetesen hallásellenőrzés is volt, és egyáltalán az énekképességnek, illetve a zenei megnyilvánuláshoz való viszonyulásunknak és képességünknek az ellenőrzésére is sor került. Hozzá kell tegyem, hogy ma teljesen normális és megszokott, hogy a színészelőtlnek a verbális kompetenciák mellett ugyanolyan jó zenei képességekkel, énekadottságokkal is rendelkeznie kell. Ez akkor még nem volt így, mert itt, Jugoszláviában különválasztották az úgynevezett drámai színészt és a zenés színészt. Persze a zenés színész kárára. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy ha valakinek történetesen olyan botfüle volt, mint nekem, attól még felvették annak reményében, hogy ő majd drámai színész lesz.

Arányaiban véve mennyien lehettek a kisebbségek az akadémián? Indult-e más szak kisebbségi nyelven?

Nem indult. Említettem már, hogy az akadémia multikulturális volt, de ugyanakkor az alap elképzelés szerint multidiszciplináris is. Ne felejtjük el, hogy

⁶ Fischer Várady Hajnalka.

⁷ Az első orosz tánciskolát azzal a céllal alapították meg 1738-ban Szentpéterváron, hogy a növendékeiből létrehozassák az Orosz Birodalmi Balettegyüttest (Имперский Русский Балет), mely 1780-ban a Birodalmi Marinszkij Színház (Императорский Мариинский театр) épületébe költözött. Az iskola ma eredeti helyén, Vaganova Orosz Balettakadémia (Академия русского балета имени А. Я. Вагановой) néven működik, a társulat pedig Mariinszkij Balettegyüttes (Балет Мариинского театра) néven ismert, de mivel a szovjet időszakban a színház Szergej Kirov nevét viselte, gyakran így hivatkoznak rá.

három alaptanszak van, volt, ugye, a színművészet, a képzőművészet és a zene. Na most, a három tanszékre járó hallgatók együtt hallgattak egy csomó tantárgyat. Például általános pszichológiát, általános művészettörténetet. Volt külön zenetörténetünk, képzőművészet-történetünk. Nemzetiségi kulcs, ami a kisebbségi, már elnézést, káderek utánpótlását biztosította, csak a színész-képzés területén érvényesült, csak itt alakult magyar nyelvű tanszék. De azért a többi tanszakra is vettek föl magyar kollégákat. Így például rendezésre és a zenei tanszék pedagógiai szakirányára is. Tehát valahogy azért odafigyeltek, hogy ugyan nincs teljesen elkülönített magyar tannyelvű program, de legalább legyenek ott is magyarok.

Ösztöndíjakra lehetett-e pályázni?

Ebben az időszakban egy gimnáziumi tanár fizetése 160 ezer dinár volt, ami így magában semmit nem mond, de én ösztöndíjként konkrétan 180 ezer dinárt kaptam. Tudniillik egyfelől Újvidék város ösztöndíjasa voltam. Másfelől a Vajdasági Hivatásos Színházak Egyesülete, aminek én pillanatnyilag elnöke vagyok, kiírt egy pályázatot akkori 90 ezer dinárra, és a hallgatónak csak az volt a kötelezettsége, hogy a tanulmányai után Vajdaságban, valamelyik vajdasági színházban helyezkedjen el. Emellett talán az egyetemnek is volt ösztöndíja, és még az is lehet, hogy az Újvidéki Színházról is kaptam, de erre már nem emlékszem. Csak azt tudom, hogy egy középiskolai tanár 160 ezres fizetéséhez képest az én havi ösztöndíjbevételem 180 ezer volt. És ez vonatkozott az évfolyamtársaimra is.

Kik voltak a tanárok és ki volt az osztályvezető tanár?

A mi osztályvezetőnk Milenko Maričić, a legendás színészképző volt. Ő volt az úgynevezett sztárcsináló, persze legfőképpen a szerb kollégák vonatkozásában. Minden nemzedékéből két-három Jugoszlávia-szintű sztár került ki. És mi erre nagyon-nagyon büszkék voltunk. Két asszisztense volt, a szerb nyelvű, majd eszembe jut a neve, és a magyar nyelvű asszisztens, aki Pataki László volt. Amikor később önállósult a magyar tannyelvű osztály, ő lett az első mesterségtanár.

Milyen nyelven folyt az oktatás, milyen megoszlásban voltak szerb és magyar nyelvű órák?

Ami a színészet tantárgyat illeti, a gyakorlatokat, helyzetgyakorlatokat és a szemeszteri vizsgákat magyar nyelven készítettük elő, de részt vettünk a szerb kollégáknak a gyakorlataiban, illetve vizsgáiban is. Azt hiszem, a három év együttlét alatt egy közös produkciónk is volt. A mesterséget tehát zömében magyarul tanultuk. Volt külön beszédművészet tárgykunk, ami aztán bő-

vült hangtanra, mondattanra és beszédművészetre. Ezt külön hallgattuk itt, a Bölcsésztudományi Kar Magyar Tanszékén.⁸ És volt még magyar irodalom- és drámairodalom-történet is.

Szintén a tanszéken?

Nem, azt Horváth tanár úr tanította, ő az akadémia alkalmazásában volt.⁹ A többi tantárgy szerb nyelven folyt.

Milyen színészképzési módszert és színházeszményt preferált az akadémia és az osztályvezető tanárok?

Ez nagyon jó kérdés. Már csak azért is, mert amikor aláírtuk azt a bizonyos tanulmányi szerződést, fogalmunk se volt, hogy mit fogunk tanulni. Mesterség vonatkozásában ez a hagyományos, illetve klasszikus, talán egy kicsit felturbózott Sztanyiszlavszkij-módszer volt, amelynek négy szakasza van. Az első szakasz az egyes szám első személyben történő megnyilvánulás, megszólalás, cselekvés. A következő szakasz a karakter, a játszott személyiség megfogalmazása. A harmadik szakasz a műfajok tanulmányozása. A negyedik szakasz pedig a diplomaelőadás elkészítése. Nagyjából így. De ez a program nagyon-nagyon gazdagon kibővült. Melyik irányba is? Ugye a 70-es évek közepére tehető itt Jugoszláviában a posztmodernnek a megjelenése. Egyébként Magyarországon is, csak egy kicsit másképpen. Az európai színházaknak a BITEF¹⁰ nevű, nagyhírű nemzetközi fesztivál miatt nagyon komoly hatása volt a jugoszláv színházakra. Nagy szerencsénk volt, hogy Újvidéken az oktatási program megvalósítása mellett olyan emberek is tartottak speciálkollégiumokat, mint Andrzej Wajda, Eugenio Barba vagy Giorgio Strehler. Illetve a zenészeknél Leonyid Kogan, Marina Jasvili és Jevgenyij Timakin. De visszatérve a drámai tanszékre, Peter Stein például egy kéthetes kollégiumot tartott, de néha hat-nolc hetes speciálkollégiumok is voltak. Ezek a nevek igazából már akkor hivatkozási pontnak, tekintélynek számítottak. Vagy a dramaturgia területén

⁸ Az Újvidéki Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszéke 1959-ben kezdte meg működését. Elsődleges feladata a magyar nyelvű tanárképzés volt.

⁹ Más források szerint 1975–1992 között a Bölcsészettudományi Kar Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékén tanító irodalomtörténész, Juhász Géza adta elő vendégtanárként a magyar irodalom- és drámatörténet elnevezésű tárgyat az Újvidéki Művészeti Akadémia magyar nyelvű hallgatói számára. Lásd Gerold László, *Jugoszláviai Magyar Irodalmi Lexikon* (Újvidék: Forum Könyvkiadó, 2001), 114.

¹⁰ Az 1967-ben alapított Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivál (BITEF / Beogradski Internacionalni Teatarski Festival) a régió egyik legjelentősebb színházi fesztiválja. Története során többek között olyan alkotók előadásait látta vendégül, mint Jerzy Grotowski, Peter Brook, Peter Stein, Giorgio Strehler, Jurij Ljubimov, Tadeusz Kantor vagy Ingmar Bergman.

Jan Kott. Mi kortársai vagyunk. Ő is tartott itt speciálkollégiumot, sőt itt volt a *Kortársunk Shakespeare* szerb fordításának a prezentálása.¹¹ Vagy ugye ez az a kor, amikor Brooknak *Az üres tér* című, korszakalkotó műve megjelent.¹² Ezek a nézetek, és nemcsak a nézetek, hanem bizonyos gyakorlatok és tevé-
leges színpadi tapasztalatok nekünk a mindennapi oktatás és nevelés részét képezték. Tehát mi a kortársakat tanultuk, és a kortársaktól tanultunk. És hát ezek a nevek nem akármilyen nevek.

Így van. Beszélne még egy kicsit a négyéves képzés struktúrájáról? Volt ez a négy kategória, illetve négy szint. Egy picikét részletesebben is kifejtené?

Tulajdonképpen voltak az úgynevezett szakmai tantárgyak és voltak az elméleti, támogató tantárgyak. A szakmai tárgyakat nem lehetett átvinni szemeszterről szemeszterre. Ezek voltak a színművészet, a beszédművészet, a klasszikus és formatánc, és az úgynevezett színpadi mozgás. Ez két külön tantárgy volt. És az ének, ami később zenés mesterséggé alakult át. Ezek főképp gyakorlaton alapultak, és hogyha valaki ezekből nem kapta meg az elégséges osztályzatot, akkor évvessztessé vált. A többi tantárgy a tanár által megadott program szerint zajlott.

Mik voltak a vizsgakövetelmények, milyen vizsgaelőadásokat hoztak létre?

Elébe megyek a problémának. Azt hiszem, másodéves voltam, amikor Budapesten összejártunk a velünk egyidős kollégákkal, és arról beszélgettünk, hogy ők mennyi darabban szerepeltek a két év alatt. Nagyon büszkék voltak arra, hogy körülbelül negyven darabban játszottak, vagyis negyven címet említettek, hogy ezt is játszották, azt is játszották, meg amazt is játszották. És én emlékszem, megkérdeztem Gáspár Sanyit:¹³ „Sanyi, oké, te most negyvenet mintegy eljátszottál, de mi lesz a negyvenegyedikkel?” Mit akarok mondani? Azt, hogy Újvidéken elsősorban a darabokon keresztül történő munka és a tanítási szempontok számítottak, és nem a prezentációs szempontok. Milenko Maričić egyszer azt mondta, hogy ő nem is érti, minek kell állandóan darabokat keresgélni, amikor ő a *Hamlet*tal végig tudná csinálni a négy évet. Vagyis ez azt jelenti, hogy mi nem több, mint egy-kettő művet vettünk kézbe szemeszterenként. És tulajdonképpen ezeken a műveken csak gyakoroltunk.

¹¹ Jan Kott *Kortársunk, Shakespeare* című művét az elsők között fordították le szerb nyelvre 1964-ben.

¹² Peter Brook ünnepi beszédet mondott az Újvidéki Művészeti Akadémia intermedialis rendezés szakának 1976-os megnyitóján, és ő tartotta az első órát a rendezőhallgatóknak.

¹³ Gáspár Sándor 1975–1979 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Osztályvezető tanára Horvai István volt.

Ezért én sohasem számoltam azokkal a címekkel. Nem tekintettem úgy, hogy mondjuk a másodéves vizsgaelőadásom *A tisztességtudó utcalány*¹⁴ első felvonása volt. A budapesti kollégáim meg állandóan elkönnyvelték ezeket az etűdök alapjául szolgáló műveket a munkásságukként. Vagyis összegezvén, csak azt mondom, hogy igazából szemeszterenként csak egy-két művet vettünk elő vagy ajánlottunk, és a tanár az oktatási szempontjai és céljai mentén fogadta el vagy utasította el az adott darabot. A pedagógiai szempontok voltak az elsődlegesek és nem a prezentációs szempontok.

És milyen játéklehetőségeik voltak emellett a főiskolai évek alatt? Játshattak-e az Újvidéki Színházban vagy más kőszínházban?

Igen, az Újvidéki Színházban rögtön, hogy úgy mondjam, az első pillanattól kezdve. Illetve volt nekünk is valami szabályunk, hogy a második év befejeztéig nem illett az akadémián kívül szerepelni, de nem vagyok benne biztos, hogy ezt nagyon szigorúan betartották. Kis szerepek, epizód szerepek már az első pillanattól adódtak nekünk. Például az első komoly szerepem még főiskolásként Albee-nak a *Mindent a kertbe*,¹⁵ nem, nem, Katajevnek a *kör négyzsögesítése*¹⁶ című szatirikus darabjában volt. De nem fogom sohasem elfelejteni, hogy Molnár Ferencnek a *Játék a kastélyban*¹⁷ című nagy hírű előadásában volt egy titkárszerep, amit még hallgató koromban bíztak rám, és mivel nagyon sokáig, vagy tíz évig futott az a darab, én részese voltam a sikernek. Tehát az Újvidéki Színház lehetőséget adott az első pillanattól kezdve, és ott volt ugye az Újvidéki Rádió is, amihez azért hozzá kell tenni, hogy nagyon más műfaj a rádiós, egyáltalán a hangjáték műfaja. Nekünk nagyon jó gyakorlat volt. És érdemes megemlíteni, hogy ezekben az években, a 70-es évek közepétől egészen a 80-as évek közepéig a vajdasági filmprodukció nagyon komoly alkotásokat hozott létre. Csaknem minden évben készült egy magyar vonatkozású nagyjátékfilm, és csaknem minden évben volt egy nagyon igényes, már-már filmes volumenű, magyar nyelvű tévédráma az Újvidéki Televízióban, és számtalan tematikus és szórakoztató műsor is, amelyeknek magyar vonatkozásai voltak. Tehát párhuzamosan a rádiófónia meg a film is a rendelkezésünkre állt.

¹⁴ Jean Paul Sartre 1946-ban írott színdarabja.

¹⁵ Vajda Tibor: *Mindent a kertbe*, 1980 (Újvidéki Színház). Venczel Jacket alakította.

¹⁶ Vajda Tibor: *A kör négyzsögesítése*, 1977 (Újvidéki Színház). Venczel névtelen szerepet játszott.

¹⁷ Ljubomir Draškić: *Játék a kastélyban*, 1977 (Újvidéki Színház). Venczel a Titkárt formálta meg.

Ekkor az Újvidéki Színháznak és a Rádiónak is volt már saját társulata. Milyen volt a viszonyuk ezekkel az együttesekkel önöknek mint pályakezdő színészeknek?

Az eredeti koncepció az volt, hogy az Újvidéki Színház befogadó, tehát társulat nélküli színház lesz, és a tizenöt-tizenhat rádiós kollégával számoltak. Azt hozzá kell tenni, hogy nagyon sok ellenzője volt az újvidéki magyar színház létrehozásának. Lehet, hogy ez rosszindulatúnak tűnik, de kérem, a történelmi hűséghez hozzátartozik. Nagyon sok ellenző volt, és nem kevés pont az újvidéki és vajdasági magyar művészeti elitből került ki. Ferenczi Jenő petíciókat írogatott alá, Toplák úr,¹⁸ karmestere volt itt az operának, Faragó Árpád, aki később tíz vagy tizenegy évig igazgató volt. És természetesen a szabadkai kollégák. Őket még meg is értem. Úgy gondolták, ide nem kell színház, mert ők úgyis ellátják onnan az újvidéki magyar színházi szükségleteket. Szóval egy csomó ember volt, aki ellenezte. A rádióban pedig kollektíve tartottak attól, hogy önekik ott kell majd hagyniuk azt a kényelmes rádiózást. Rádásul ők tájékoztatási intézményben dolgoztak, tehát jóval magasabb volt a fizetésük, mint a kultúrában dolgozóknak, és rémülten állapították meg, hogy itt lesz egy színház, amelyikbe ők át lesznek paterolva, és akkor bizony-bizony lesznek majd színpadi próbák, meg ez meg amaz. De mivel vendégművészként nehéz volt alkalmazni a rádiósokat, Németh P. István végül is hozzálátott az Újvidéki Színház saját társulatának létrehozásához. Ha jobban belegondolok, a Fejes Gyurka volt az, aki tiszta lélekkel itt tevékenykedett abból az együttesből, aki aztán jugoszláv filmszínész is lett, vagy a Romhányi Ibi, aki a társulat egyik oszlopos tagjává vált. Később Ferenczi Jenő is egyre több feladatot vállalt, de ők természetesen ügyeltek arra, hogy a vendégstá tuszuk és az ezzel járó honorárium azért megmaradjon. Na most a kérdés, hogy milyen volt a viszonyunk. Úgy gondolom, hogy a mi részünkről nagyon-nagyon tisztességtudó viszony volt, de ők minket nem nagyon dédelgettek. Lehet, hogy ez is durva megjegyzés, de mint a vajdasági magyar színészek többsége, ők is a műkedvelésből kerültek oda. Addigra már mindegyikük tizenöt-húsz évet töltött el a pályán. Na de böllérből lett színész, meg kéménysprőből lett színész, meg cipőfelsőrészkesztőből lett színész, és sorolhatnám még ezeket a szakmákat. Az az igazság, hogy miután kijöttem az akadémia falai közül, a valósággal, a mi vajdasági magyar színházi valóságunkkal való szembesülés pont velük történt meg. És ez a rettenetes szintkülönbség ugye bár a munka közben is kiütközött, mert nekik nem volt technikájuk. Nekünk olyan volt, amilyen, de azért volt. Meg nekünk volt egy hozzáállásunk, meg egy munkamódszerünk. Nekik nem volt, de ez persze nem gátolta meg őket

¹⁸ Toplák Imre.

abban, hogy belepiszkáljanak a mi munkamódszerünkbe. Mai szemmel nézve azt mondom, hogy azonnal riválisnak tekintettek minket. Ez érthető is volt, mert ugyan tizennyolc-húsz meg huszonöt éveket a pályán töltöttek, de még egyszer annyi előttük volt. Tehát nem voltak öregek, és erre megjelentek ezek a fiatalok meg diplomások. Szóval nem volt zökkenőmentes. Mondjuk úgy, hogy keményen próbáltak bánni velünk. *(nevet)*

Milyen színházakat látogattak szívesen? Milyen előadásokat néztek?

Itt Újvidéken elsősorban az Újvidéki Színház előadásait néztük, és Szabadka minden egyes bemutatójára nemcsak hogy illett, de kötelező volt eljánni. Akkor már Újvidékre került a Sterija Játékok fesztivál,¹⁹ amelyet jugoszláv színházi játékoknak is neveztek, és ez volt Jugoszlávia legjelentősebb színházi fesztiválja. És amikor Belgrádban ment a BITEF, ez a nemzetközi fesztivál, akkor bizony illett lemenni, ha másként nem, akkor stoppal. És ugye mi akkoriban megengedhettük magunknak, hogy fel-fel járjunk Budapestre egy-egy jelentős budapesti előadást megnézni. Meg is néztük a kor legjelentősebb előadásait. Most hirtelen a Madáchnak a *Csillag a máglyán*²⁰ című produkciója jut eszembe. Szegedre is eljártunk bemutatókra. És akkor még nem volt internet, meg nem voltak ezek az online lehetőségek, viszont nagyon komoly folyóirat-irodalom állt a rendelkezésünkre az akadémián. Most hirtelen eszembe jut, hogy abszolút rendszeresen járt a *Theater Heute*. Több példányban is meg lehetett kapni. A britek *Theatre* című folyóirata. Ezek havi rendszerességgel jelentek meg. Prágából jött a *Divadlo*, és emlékszem egy lengyel folyóiratra is. És ezeket lapozgattuk, ha maradt, akkor hazavittük. És így tudtuk meg, hogy a Royal Shakespeare Companyban a Peter Brooknak a *Szentivánéji álmában*²¹ mi történik. Vagy hogy az a Peter Brook, akinek a *Szentivánéji álmát* láttuk Budapesten és láttuk a BITEF-en is, most a *Cseresznyéskertet*²² rendezte Michel Piccolival Párizsban. Vagy hogy van ez az új titán, a Klaus Maria Brandauer, és most hirtelen nem jut eszembe annak a berlini rendezőnek a neve, akivel *Hamletet* csinált. És akkor valaki tudott németül, láttuk a fotókat, informáltak voltunk, és akkor őket mint kollégát kezeltük már. Ezt hiányolom én a te nemzedéked színészeinél vagy egyáltalán színházi embereinél.

¹⁹ A Sterija Játékokat (Sterijino pozorje) 1956 óta rendezik meg Újvidéken. Ez a legnagyobb presztízsű színházi fesztivál az országban. Nevét Jovan Sterija Popović szerb komédiáról kapta.

²⁰ Ádám Ottó: *Csillag a máglyán*, 1975 (Madách Színház).

²¹ Peter Brook: *Szentivánéji álom* [*A Midsummer Night's Dream*], 1970 (Royal Shakespeare Company).

²² Peter Brook: *Cseresznyéskert* [*La Cerisaie*], 1981 (Théâtre des Bouffes du Nord).

Ha már a tanintézményeknél tartunk, milyen volt a kapcsolat a többi tanintézménnyel? Volt itt szó a marosvásárhelyi főiskoláról, a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskoláról.

Érdemes hangsúlyozni, hogy amikor az Újvidéki Színház társulatát elkezdte alapítani Németh P. István, akkor ő pontosan erre a sokszínűsége fektette a hangsúlyt. Az alapkövetelmény az volt, hogy diplomás legyen a színész, és ha lehet, akkor minden rendelkezésre álló magyar nyelvű intézményből legyen itt egy-egy valaki. Így történt az, hogy az első társulatból Balázs Piri Zoltán Budapesten végzett, Bajza Viktória Budapesten végzett, Bicskei István Marosvásárhelyen végzett, Ábrahám Irén Marosvásárhelyen végzett, én pedig Újvidéken végeztem. Jó ideig én voltam az egyetlen, mert csak négyen voltunk magyarok az akadémián,²³ és ebből három elment Szabadkára. Németh P. István rögtön az elején megpróbálkozott az azonosságkereséssel a különbözőségben, legfőképpen a képzés és a képzettség különbözőségében. Azt hiszem, hogy az Újvidéki Színház hirtelen fellendülése pontosan annak volt köszönhető, hogy itt három különböző iskola találkozott. Mi mindannyian próbáltuk érvényesíteni a magunk igazát meg a magunk módszerét, és olyan rendezőkkel dolgoztunk, akik ezeket a különböző módszereket egyégyé kovácsolták, és nagyon gyorsan arculatot adtak ennek a nagyon fiatal színháznak.

És az a gyakorlat, amely ma is létezik, hogy harmadéven egy szemesztert Budapesten töltenek a hallgatók, már akkor is jelen volt?

Nem. Ez nem volt. Viszont az Újvidéki Akadémia és a budapesti Színművészeti Főiskola egy együttműködési megállapodás keretein belül elég korán, még a 70-es években lehetővé tette az átíratkozást. Mindenféle különbözeti vizsgák és egyéb dolgok nélkül átíratkozhattak a hallgatók az egyik tanintézményből a másikba. Ha jól tudom, ilyen átíratkozás egyetlenegy volt. Ez a Rusz Milán esete, aki itt felvételizett és a második év után átíratkozott a budapestibe minden gond nélkül. Azt hiszem a Kerényinél végzett.²⁴ Szóval ez a lehetőség adott volt, azt nem tudom, hogy most érvényes-e, de ez az egy vendég-szemeszter Budapesten, amit én nagyon-nagyon hasznosnak tartok, relatíve új keletű. Azt hiszem, tízéves.²⁵

²³ Kovács Frigyes, Szűcs Hajnalka, Tallós Zsuzsa és Venczel Valentin alkotta az első újvidéki magyar színművészosztályt.

²⁴ Szinetár Miklós osztályában végzett.

²⁵ Az újvidéki akadémisták 1993 óta töltik a harmadik tanév első szemeszterét a Színház- és Filmművészeti Egyetemen, ahol a budapesti intézmény tanárai oktatják őket. Vizsgaelőadásukat is ott készítik.

Milyen kilátásai voltak az akadémia befejezése után a frissen végzett színészeknek? Várták-e önöket a kőszínházak?

Hát igen, ez az egyik sarokköve a mi nemzedékünk és az utánunk következő nemzedékek meg nem értésének. Mi gyakorlatilag azt csinálhattuk, amit akartunk. Én konkrétan belgrádi színházban is elhelyezkedhettem volna. Mondjuk, nem voltak nyelvi problémáim. De emlékszem, mikor bejelentettem a tanáromnak, hogy abba és abba a színházba hív egy rendező, azt mondta, ne menjek oda. Kérdeztem, hogy miért ne. „Azért, mert ott nincs WC-papír a színházban.” Ez ilyen anekdotikus dolog, ezért nem mondom a színház nevét. Mondjuk, nekem egyértelmű volt, hogy magyar színházban akarok dolgozni. Volt is egy kis jogi herce-hurca, mivelhogy Becskerek város ösztöndíjasa voltam, és ők értelemszerűen azt várták, hogy visszamegyek a városba és ledolgozom az ösztöndíjat. De hát ott nem volt magyar nyelvű kőszínház, viszont volt egy veszély, egy magyar nyelvű bábszínház. Persze én az első pillanattól kezdve tudtam, hogy vagy az Újvidéki Színházba megyek vagy sehova máshova. Aztán akár Magyarországra is mehettünk volna. Még fiatal színészek voltunk, amikor Pécs után Szolnok lett a magyarországi társzínházunk. És én emlékszem, alig léptünk bele a negyedik évadunkba, amikor Schwajda György, az akkori igazgató meghívott engem is és a Bicskei Istvánt is meg a Soltist is. Hosszasan tárgyalt a Bicskeivel meg velem, hogy nem mennénk-e át oda főállásba, de az szóba se jöhetett, mert az az alkotói szabadság és az az egyéni szabadság, amely itt akkoriban jellemezte a mi létünket, összehasonlíthatatlan volt az akkori rettenetes magyarországi ügyrenddel és a hierarchikus, rendszercentrikus állapottal. Nekünk eszünk ágában sem volt abba belesétálni.

Egyetlen dologra kérdeznék még rá a végén. A harmadév végétől volt valamiféle váltás? Innentől kezdve lett Pataki László az osztályvezető tanár, igaz?

Innentől kezdve, igen. A drámai tanszék formálisan két katedrává vált. A mai napig úgy hívják őket, hogy szerb tannyelvű és magyar tannyelvű tanszékek. És innentől kezdve már nem is dolgoztunk együtt, a negyedik évben már nem voltak közös óráink. És ekkor lett Pataki a mesterségtantárgynak a professzora. Úgynevezett meghívásos professzor volt. Hozzáteszem, hogy én ezt az embert nagyon nem szerettem. A harmadik év végén begyűjtötték a leckeüzeteket az osztályozáshoz, és amikor láttam, hogy Pataki írta alá, odavágtam a falhoz, és szétesett a leckeüzet. Képesítés nélküli oktató volt. Az ő színháza, a művészete és a pedagógiához való viszonyulása mélyen azon kritériumok alatt volt, amely kritériumok mentén elvileg az oktatás folyt. Egyike volt azoknak a műkedvelőből lett hivatásos színészeknek, akikről már beszéltem. Már nagyon korán volt vele egy esetem. Ezt egyszer majd meg kellene,

hogy írjam. Kovács Frigyes még emlékszik. A *Sirályban*²⁶ játszott a Trigorint, mi pedig mentünk a próbára, néztük, meg a bemutatón is ott voltunk. Nem is volt rossz. Aztán hétfőn jött, és kérdeztük tőle, hogy milyen volt a bemutató. Azt hiszem, akkor asszisztens volt még. „Hát gyerekek, tudjátok nagyon sokat kínlódtam ezzel a szereppel, és a Virág Misi, tudjátok, milyen igényes rendező. Zágrábi diák volt a Virág Mihály.²⁷ És mentek a próbák, de a szerep nem ment. És a jelmezeket láttátok, milyen szépek. Felvettem a jelmezeket, tudjátok, és megy a jelenet, és én azt veszem észre, hogy a cipőnek lyukas a talpa. De hát ment a próba már, és én rosszul éreztem magamat ettől, de valahogy lement a próba. És amikor vége volt, a rendező felszaladt a színpadra és megölelt, és mondta, hogy így Lacikám, így, így, így! És akkor eszembe jutott, hogy aha, akkor ez a szép öltöny és a lyukas cipő adott nekem valamit a szerephez.” És itt már kezdett borulni az agyam. Elsőéves voltam, és mondtam neki, hogy tanár úr, ezzel csak az a baj, hogy ez nem magával történt, hanem Sztanyiszlavszkijjal. Kétféletes volt és elvörösödött. „Hogy én hazudok?” Nem, mondom, nem hazudik, de nekünk ez kötelező olvasmányunk. És itt megpecsételődött egy életre a viszonyunk. Képzeld el! Mert ezt a történetet Sztanyiszlavszkij leírja az élettörténetében. Én akkor tiszta lelkű iparosgyerek voltam, kőfaragóinas voltam, és jön ez, és hazudik. Miért hazudik? És akkor befejeztem vele.

²⁶ Ifj. Szabó István: *Sirály*, 1973 (Népszínház).

²⁷ A szabadkai *Sirályt* nem Virág Mihály, hanem ifj. Szabó István rendezte.



Mezei Éva

Fotó: ismeretlen fotós. Forrás: Takács Vera gyűjteménye

„A színházi eszközöket használtuk arra, hogy hatással legyünk a gyerekekre”

MEZEI ÉVA ÉS A GYEREKJÁTÉKSZÍN



Illés Klárával Patonay Anita beszélget
2017. április 25., Budapest



Illés Klára (1954) népművelő. A Mezei Éva vezette Gyerekjátékszín tagja (1976–1980), majd a Népszínház rendezőasszisztense és társulatvezetője (1977–1979). Az 1979-ben létrejövő Budapesti Diákszínjátszó Bázis (BDB) vezetője. Az Országos Diákszínjátszó Egyesület alapító tagja (1989), majd elnöke (1992–1994). A Ferencvárosi Művelődési Központ igazgatója (1993–2004). Ezután közgyűjteményi referens, vezető főtanácsos, a Főpolgármesteri Hivatal Kulturális, Turisztikai, Sport, Köznevelési és Szociálpolitikai Főosztály munkatársa nyugdíjazásáig (2018). Jó néhány írása jelent meg a közművelődésről, több drámapedagógiával kapcsolatos könyvet szerkesztett, és 2021-ben jelent meg *Megtartó erő – Egy parasztcsalád vége* című könyve a *Magvető Tények és Tanúk* sorozatában.

A Gyerekjátékszínről kérdezlek elsőként; hol volt, hol dolgoztatok? Milyen volt a tér, hogyan képzeljük el?

A Gyerekjátékszín nem önálló intézmény volt, hanem egy amatőr együttes, amit Mezei Éva alapított.¹ Én Éva néninek fogom mondani, mert így szoktam

¹ ILLÉS Klára (szerk.), *Az élet tanítható. Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége* (Pécs: Alexandra, 2008). Ez a könyv interjúkkal mutatja be Mezei Éva szerteágazó munkásságát.

meg. Valahol pontosan is meglehet a dátum, de talán 1973 őszén kezdte megalakítani.² Az volt a célja, hogy pedagógusokból hozzon létre egy gyerekeknek játszó csoportot. A toborzás úgy történt, hogy a Bölcsészkaron, az ELTE Bölcsészkarán és a Bárczi Gusztáv Gyógypedagógiai Főiskolán keresett kapcsolatokat. A Bölcsészkaron volt egy szemináriuma, ahol amatőr színházról volt szó, Keleti István, a Pinceszínház³ igazgatója is ott adott elő. Én oda jártam magyar-népművelés szakra, ott kérdezett meg néhányunkat, hogy van-e kedvünk egy ilyen alakuló csoportban részt venni. Akkor csak én jelentkeztem onnan, később egy másik csoporttársam, Márványi Péter, a rádiós is csatlakozott a csoporthoz. A Bárcziból is jöttek néhányan. Az első próbáink a Szakszervezetek Fővárosi Művelődési Házában⁴ voltak, a Fehérvári úton.

Heti egy próbával indultunk. Ketten jöttek a Metró Színpadtól,⁵ akiknek már volt némi színjátszó gyakorlatuk. A Metró Színpad egy jóhírű együttes volt, Mészáros Tamás színikritikus vezette, a Dohány utca 22.-ben. Két fiú, Dévai László és Bártfai Miklós jöttek onnan. Mindketten műszaki emberek voltak egyébként, sajnos már mind a kettő elhunyt. A lányok: Korbuly Ágnes, Mezei Kata, aki akkor képesítés nélküli tanár vagy tanító volt Csepelen, egy fiatal kollégáját is hozta magával, Csapi Sándort. Korbuly Ágnes és Király Kinga a Bárczira jártak, Kinga Németországban él. Nem voltunk sokan, talán csak öten-hatan, de hamar hozott mindenki további embereket, csoporttársakat, fiatal pedagógus kollégákat.

Heti egy próbánk volt a Szakszervezetek Művelődési Házában. Aztán többen kellett hogy legyünk, hogy el tudjuk kezdeni a *Rózsa és Ibolya*⁶ próbáit. Ez volt az első bemutatónk, talán össze tudom szedni a szereplőket. Az első

² Mezei Júlia 1976-hoz köti a Gyerekjátékszín megalakulását. Lásd MEZEI Júlia, *Gyerekjátékszín* (Budapest: Móra Könyvkiadó, 1986), 5.

³ A Pinceszínházról lásd a 125. oldalon a 2. lábjegyzetet.

⁴ 1951. december 21-én a Pamutcolor Gyár üzemi művelődési otthonaként avatták fel a Pamuttextil Művelődési Házat a Fehérvári úton. 1955-ben lett Dallos Ida Kultúrház. 1959. április 30-tól új névvel, új feladatokkal és új vezetéssel nyitotta meg kapuit, mint a Szakszervezetek Kultúrotthona. 1961 decemberében összevonták a Dohány utca 32. szám alatti Egressy Klubot, a Népköztársaság útja 101. alatti Fővárosi Népművelési Tanácsadót és a Fehérvári út 47. alatti Szakszervezetek Kultúrotthonát. Ekkor nyerte el az intézmény a Fővárosi Művelődési Ház nevet.

⁵ A Metró Színpad 1970–1987 között működött. Mészáros Tamás volt a rendezője és művészeti vezetője. A csoport Albert Camus, T. S. Eliot, Sławomir Mrożek darabjait állította színpadra.

⁶ A Gyerekjátékszín első gyerekszínházi előadása a *Rózsa és Ibolya* volt, 1976-ban. Arany János *Rózsa és Ibolya* című, 1847-ben írt népmeséje alapján készült. Müller Péter Iván (akkor még ezt a nevet használta a későbbi Sziámi) dolgozta át a mesét a Gyerekjátékszín számára.

színre lépő én voltam, mint Nefelejcs, aki Ibolya szolgálólánya, énekelve jöttem a színpadra, hozzám csatlakozott Pipacs, Rózsa szolgálója, akinek a megformálására Karsai Istvánt hívtuk a Pinceszínházból. Karsai Pista hivatásos színész lett később. Hamarosan feldűsult a csapat, ahogy a szerepek kívánták, jöttek a többiek. Szintén a Bárcziról jött Kiss Angéla, azt hiszem, ő volt az első Ibolya, és csak később vette át a helyét Molnár Erika. A cseh királylány Korbuly Ági volt. Az Öreg király Bártfai Miklós, a boszi Mezei Kata volt. Az első Rózsánk pedig Dévai Laci.

Elég sokáig oda jártunk próbálni a Fehérvári útra, a bemutatót is ott tartottuk. Az FMH-nak volt egy körterme, azon a helyen működött az Illés Klub is, de sajnos már lebontották a régi épületet. A bemutató ott volt, a körteremben, de nem abban a teremben próbáltunk. Az első időszak az alapozásról szólt, a két Metró Színpadról érkezett fiún kívül nem volt senkinek színpadi gyakorlata.

Éva néni gyakorlatilag mindazon módszereket, amelyeket ő, illetve később Gabnai Kati és Kaposi Laci a drámajáték-könyvekben megírtak, nálunk kezdte kipróbálni. Nem volt ilyen addig Magyarországon. A ritmusgyakorlatokat, improvizációt, kreativitást fejlesztő tréningeket mind-mind rajtunk kísérletezte ki. Korábban a Bogáncs utcában⁷ tartott rendhagyó órákat gyerekekkel, talán olvastál róla, illetve a Huszonötödik Színház Stúdiójában⁸ és a Pinceszínházban is használta ezeket az improvizációs és egyéb helyzetgyakorlatokat, de az ezekre a módszerekre alapozó, önálló, gyerekeknek játszó együttes szerintem mi voltunk az elsők Magyarországon.

Az első hetek, hónapok, azt hiszem egész tavaszig az alapozással teltek, közben rendelte meg Éva néni Müller Péter Sziámitól a darabot, és csak utána kezdtük el próbálni a szöveget. A csoport nagyon hamar összekovácsolódott. Az első időszak nagyon hamar kialakította a kemény magot, az improvizációk kapcsán sokat megtudtunk egymásról, új volt számunkra ez az egész, azok számára is, azt hiszem, akik más színjátszócsoporthoz voltak már előtte.

⁷ 1976-ban közös igazgatás alá vonták az Alagi téri és a Bogáncs utcai iskolát. Az alsó tagozat az Alagi téren, a felső tagozat a Bogáncs utcában tanult. 1999-ben a Bogáncs Utcai Általános Iskolát összevonták a Károly Róbert Általános Iskola és Kereskedelmi Szakközépiskolával. 2011. augusztus 1-től Károly Róbert Általános Iskola. Mezei Éva ott töltött időszakában (1962–1985) Bordács Péterné volt az igazgató.

⁸ A Huszonötödik Színházat (vagy 25. Színházat) mint az első magyar alternatív színházat Gyurkó László író, Szigeti Károly koreográfus és Berek Kati színész nő alapította 1970-ben. 1978-ban összevonták a Déryné Színházzal, így lett belőle Népszínház.

Amikor felajánlotta a lehetőséget, hogy van ez a csoport, tudtátok, hogy gyerekeknek fogtok játszani?

Igen. Teljesen egyértelmű volt mindnyájunk számára, és igazándiból mindvégig – engem legalábbis – teljes mértékben ez tartott ebben a csoportban. Öt évig voltam tagja a Gyerekjátékszínnek. Voltak, akiknek voltak színészi ambíciói. Főleg a Metró Színpadról jött fiúk gondolták, hogy itt akad majd számukra komolyabb szerep. Nem vették fel őket a főiskolára, itt viszont jó szereplehetőségeket kaptak. A csoport legtöbb tagjának azonban az alapindíttatása az volt, hogy megtanuljunk a gyerekekkel dolgozni és megismerjünk olyan pedagógiai módszereket, amelyek addig nem voltak birtokunkban, sőt, nem voltak ismeretek sem a napi gyakorlatban.

Az elejétől fogva így hívtátok, hogy Gyerekjátékszín?

Persze, persze.

Mondhatjuk tehát azt, hogy megérkezett Éva azzal, hogy alakít egy együtttest?

Igen, igen. Én együtttest az Egyetemi Színpadot, a Csili legendás Soós Imre Színpadát vagy a szegedi JATE Paál István által vezetett Egyetemi Színpadát láttam játszani például Pesten, ott abban a körteremben játszották a *Kőműves Kelement*, ahol a mi első előadásunk is volt. Persze akkor már játékszínes voltam. Nekem abszolút nem voltak színészi ambícióim. Inkább rendezőiek, sokáig, legalább öt évig, sajnos. Éva néni biztatott is, és bár végül felesleges kitérő lett ez az életemben, nem bánom.

Éva néni megrendelte tehát a darabot Müller Péter Sziámitól. Ugyan neki, úgy tudom, nincs meg már a kézirat, de talán valahol megjelent.⁹

Még egy fontos alkotó, aki szintén elég hamar bekapcsolódott: Darvas Feri. Éva néni kérte fel, hogy írjon zenét a *Rózsa és Ibolya* bemutatásához. Ő is elkezdett velünk foglalkozni, ő maga tanította be a dalokat.

És mikor játszottátok az előadást? Hétvégén?

A bemutató ott volt a körteremben, talán egy vasárnapi napon. Ahogy most gondolkodom rajta, még eszembe jut Nánay István, aki Éva néninek fontos volt, ő ott volt a bemutatón, talán még írt is róla, később is nézett gyerekjátékszínes előadásokat. Tehát az első alkalmakkor még ott játszottunk az FMH körtermében. A nyári szünetben pedig, illetve később is – Éva néni fantasztikus szervező volt – elindultunk mindenfelé játszani, tehát amikor elszakadtunk attól a gondolatától, hogy ezt mindenképp viszonylagos védett körülmények között kell előadni, akkor mentünk úttörőtáborba, úttörőházakhoz,

⁹ MEZEI, Gyerekjátékszín.

ahova csak hívtak. A következő évadot már – mert valamiért el kellett jönnünk az FMH-ból – talán foglalt lett a próbaterem –, az Orczy kertben, a VIII. kerületi úttörőházban¹⁰ kezdtük, de továbbra is megmaradt, hogy a próbákat szerda esténként tartottuk. Nemcsak a próbatermünk volt ez a hely, de sok előadás helyszíne is.

Az az épület megvan még?

Meg, de már az egész terület a Nemzeti Közzolgálati Egyetemé. Akkoriban Asztalos János Ifjúsági Parknak hívták, és a VIII. kerületi úttörőház volt benne az egyik fő épület. Jó volt, mert volt konyha is, lehetett a szünetekben teázni is, kajálni. A nagyteremben, vagyis a mi termünkben, volt ugyan két tartóoszlop is elég rossz helyre beépítve, de a gyakorlatokat, a színpadi bejárásokat is meg lehetett csinálni, annyira azért nem zavart. Hasonló terem volt, mint a Marczibányin,¹¹ csak hosszúkásabb.

És utána mentetek tovább a Vasas Művelődési Házba? Én azt olvastam, hogy ott működött a Gyerekjátékszín.

A Kőfaragó utcában, a Gutenberg térnél? Igen, később. De én már oda nem jártam.

Az FMH-ban indultunk, és nagyon sokáig itt, az Orczy-kertben voltunk, itt teljesedett ki az együttesnek a profilja. Ez nem is annyira színdarabok előadását jelentette – a *Rózsa és Ibolya*-előadáson kívül még a Mátyás királydarab ment, amikor én még játszottam, az *Itt járt Mátyás király* –,¹² sokkal inkább a különböző tematikák szerint válogatott versekből, dalokból összerakott műsorok előadásait, amelyekben ugyancsak azzal kísérleteztünk, illetve abban lettünk egyre profibbak, hogy verseket, dalokat, táncokat tanítottunk a közönségünknek. Ezek átlagban háromnegyed órás előadások voltak. Rengeteget játszottunk úttörőtáborokban, ünnepségeken, iskolákban. Egyszer még a parlament karácsonyi műsorában is szerepeltünk. Óriási rutinra tettünk szert abban, hogy akár több száz gyereket is hogyan kössünk le egyszerre – csúcsidőszakban voltunk talán tíz-tizenöten is együtt játszó –, hogy hogyan

¹⁰ Kreutz Róbert Úttörőház, melyet 1976-ban avattak fel a VIII. kerületi Asztalos János Ifjúsági Park területén.

¹¹ Marczibányi Téri Művelődési Központ, 1022 Budapest, Marczibányi tér 5/A.

¹² Mezei Éva: *Itt járt Mátyás király*, Gyerekjátékszín, 1978. (Játszók: Szabó Péter [Mátyás király], Masáth Kati [Nápolyi Beatrix, királyné], Csapi Sándor [Fityisz, udvari bolond], Hajdú Kati [Zsuzska komorna], Bártfai Miklós [Kerge Samu, főbíró], Fekete Kata [Eulália hitvese], Korbuly Ágnes, Király Kinga, Bárány Éva [Anci, Mancsi, Franci – lányai], Dévai László [Sanda János, rendőrfőnök 2.], ? [Kisbíró], ? [1., 2., 3., 4. asszony Kolozsvárott].)

kell megtanítani gyorsan, hatékonyan dalokat, verseket a közönségnek, hogyan kell őket bevonni, hogyan kell megtanítani őket táncolni. Amikor népek költészete, meséi, egyebei voltak a téma, akkor kólózni¹³ hívtuk a gyerekeket. Vonzó volt a csapatunk, az előadásmódunk, soha nem vonakodtak a gyerekek, hogy együtt játsszanak, énekeljenek, táncoljanak velünk. A másik dolog, ami-ben fantasztikus volt Éva néni: a szervezés. Nem egy olyan évünk volt, hogy lementünk balatoni táborba tíz napra, és a szomszéd táborokban minden nap legalább két helyen játszottunk. Este meg bandáztunk, nagyon jó közösség volt. Nagyon-nagyon szerettük ezt, hogy a gyerekekkel így dolgozhattunk. Aki pedagógus volt, annak külön élvezetet jelentett, fejlesztette egyéb pedagógiai vonalon is a munkát a színjátszói rutin, a gyerekekkel való közvetlen kapcsolat. Nekem is fontos lett a későbbiekben ez a készség, amely ezekben az években alakult ki, mert soha nem jöttem zavarba később, hogyha ki kellett állni népművelőként, vezetőként, igazgatóként akárhány, akár több száz ember elé beszédet mondani, megnyilvánulni. Volt célunk, tudtuk, hogy minden alkalommal mettől meddig kell a gyerekeket eljuttatni az előadásainkkal. Óriási dolog volt ez.

Nincsen felvétel a Rózsa és Ibolyáról? A Mátyás királyt is szívesen megnézném. Ezek délelőtti előadások voltak?

Nem, mindnyájan dolgoztunk valahol, vagy egyetemre jártunk nap közben. Délután játszottunk vagy este.

Ki szervezte a gyerekeket?

Szerintem Éva néninek volt olyan kapcsolatrendszere a pedagógusokkal, hogy ők aztán továbbadták egymásnak nyilván az információt. Ja, nagyon fontos, hogy papírból voltak a ruháink...

A Rózsa és Ibolyában?

Igen, igen....

Erről nem olvastam...

Sokáig papírból voltak, mert nem volt pénz másra, meg színes harisnyánk volt – nem tudom ki csinálta, talán Csanádi Jutka. Díszletünk szerintem nem volt, csak egy létra. Ragasztott krepp-papírból készültek a ruhák, kinek-kinek megvolt a színe; a Nefelejcs kék, a Pipacs piros, a Boszi valamilyen sötét szín, Rózsa egy más árnyalatú piros, Ibolya szintén kék, de nem azonos a Nefelejcs

¹³ A kóló vagy horo balkáni tánc, amelyet körben vagy sorban állva, összekapaszkodva táncolnak.

krepp-színnel, sárga talán a cseh királylány. Úgy varázsoltuk bele magunkat ezekbe a ruhákba, hogy ne szakadjanak el, előadás után szépen összehajtogattuk. Színes harisnyánk volt – mindenkinek a maga ruhájához illő színű –, és a fejünkön is volt talán valami kiegészítő jelzés, szintén papírból, de az keményebb papírból. Fiatalok voltunk, jól állt rajtunk a papír.

És hány gyerek jött el körülbelül egy esti előadásra az Úttörőházba? Szülőkkel jöttek?

Nem, osztályok jöttek pedagógusokkal együtt. Körülbelül nyolcvan-száz gyereknek tudtunk egyszerre játszani maximum. Van fotóm például a Csili Művelődési Házban tartott egyik előadásról. Az is jópofa volt például, amikor egy laktanyában játszottunk. Táborfalván vagy hol, Pest megyében. Az ottani népművelő hívta meg az együtttest; a hivatásos, ott lakó katonák gyerekeinek játszottunk karácsony előtt. Nagy sikerünk volt ezzel az előadással, még a kazincbarcikai ifj. Horváth Istvánról elnevezett amatőrszínházi fesztiválra¹⁴ is eljutottunk. Nem voltunk versenyben, de rettenetes nagy izgalom volt a szereplés, mert készülhetett tévéfelvétel, meg ott volt a szakma, a legjobb amatőr együttesek, szakértők. Mindenkinek fontos volt egy ilyen fesztivál, mi pedig különlegességnek számítottunk a gyerekszínházterén, meg hát Mezei Éva nem volt akárci, helyet adtak az új törekvésének.

Felnőtteknek játszottátok?

Nem, gyerekeknek, kerestek oda gyerekeket. Csak ott nézte a szakma, az Éva néninek fontos szakma.

És arra emlékszel, ott hogyan reagáltak erre?

Igen, mert mindenhol hasonlóan reagáltak a gyerekek. Imádták, és mi is imádtuk.

És a szakma?

Biztos, hogy jól fogadták, mert Éva nénit rendkívüli módon tisztelték. Ő egy fantasztikus, vehemens, csodálatos, izgalmas egyéniség volt – ez kiderül a róla szóló könyvből is. És tényleg úttörő dolgot csinált a Gyerekjátékszín létrehozásával, és még sokáig követők nélkül volt, szerintem. Nem is emlékszem, kik is voltak ekkor a legjelentősebbek ezen a területen. Igen, két-három embert tudok csak a legelső körből. A KISZ Központi Művészegyüttesben

¹⁴ 1972-ben rendezték meg először az ifj. Horváth István Országos Színháztudományi Fesztivált, mely 1974-től már ifj. Horváth István Nemzeti és Nemzetközi Amatőr Színháztudományi Fesztivál elnevezéssel működött Kazincbarcikán 2012-ig.

Gabnai Katalin, és pár évvel később Szakall Judit a Marczibányi Téren kamaszokkal hoztak létre izgalmas előadásokat, és aki még talán korábban – vagy Gabnaival párhuzamosan –, az Várhidi Attila. Őrölük tudok. Később már nem követtem annyira a gyerekszínházas területét. 1977-ben végeztem, tehát csak az előtte levő három, három és fél évben voltam benne a csoportban, illetve ezen a területen. Amint megvolt a diplomám, ősztől asszisztensként és társulatvezetőként kezdtem dolgozni a később Népszínházzá átszervezett Déryné Színházban, és egész egyszerűen fizikailag nem tudtam eljárni már a próbákra, nagyon-nagyon kiestem az egész amatőrmozgalomból. Később, amikor otthagytam a színházat, Éva néni megbízott egy feladattal. 1979-ben szerzett a Fővárosi Tanácstól egy nagyobb összeget, nyilván a csapat finanszírozására is használtuk, például én is kaptam belőle egy kis megbízási díjat, de főleg az volt a feladat, hogy lakótelepi és aluljáró-előadásokat szervezzünk tömegével, és próbáljuk azt monitorozni, hogyan fogadják az emberek, mi a véleményük erről a kísérletről. Akkor interjúkat készítettünk, fotókat csináltunk, satöbbi.

Ez megvan valahol?

Elő kell ásnom, van egy dobozom, talán talállok valamit.

Az nagyon sokat segítene, ha láthatnám, milyen volt ezeknek az előadásoknak a képi világa.

Megjelentünk az aluljáróban, elkezdtünk játszani, és jöttek körénk csapatostul az emberek. Előrehívtuk a gyerekeket, és kezdődhetett az előadás. Ezek persze verses-dalos-táncos összeállítások voltak, maximum húsz-huszonöt percben. Nagy spontaneitásra volt szükség ezekben a helyzetekben. Ugyan-csak elmentünk több lakótelep játszótérére is, elkezdtünk játszani, énekelni, táncolni, és jött a közönség. Jól felépített műsorok voltak: eleje-közepe-vége, olyan volt a hangulata, mintha egy frissítő zápor söpört volna végig az unalmas, szürke lakótelepen.

A Rózsát is?

Azt nem, azt csak zárt térben játszottuk.

És a Mátyás királyt is gondolom...

Azt is. A színdarabokat csak zárt térben adtuk elő. Most nem tudom nagyon felidézni, inkább csak sejtem, ahogy visszagondolok, hogy ezekbe a darabokba nem olyan szinten vonták be a gyerekeket, mint a többi előadásnál. Tehát nem tartalmi dolgokban vettek részt, hanem fölállhattak, bejöhettek a díszletbe.

Cselekvés szintjén.

Igen, cselekvés szintjén. Az akkori világban ez úttörő dolog volt ahhoz képest, hogy lentről ordítanak a kukucska színpadra. Itt megmozdulhattak a gyerekek, és egész közel jöhettek a szereplőkhöz. És mi nem azt játszottuk, hogy színészek vagyunk, hanem azt, hogy mi vagyunk ez vagy az a konkrét figura. A mi attitűdünk ez volt. Éva néni is azt erősítette bennünk, hogy ne képzeljük magunkat színészeknek. Próbált belőlünk azt faragni egyébként, de nem keltette azt az illúziót számunkra, hogy mi jó színészek vagyunk, hanem azt szeretne volna, ha jó játszók lennénk.

Nem emelt színpadon játszottatok?

A bemutatón igen, de később már egy szinten voltunk a srácokkal. Akármilyen térben.

A gyerekek a földön ültek?

Nem-nem, széken ültek. Jó nagy, széles karéjban, három-négy sorban is.

De azért be tudtátok látni őket?

Igen, ez ilyen „beölelős” dolog volt. Nagyon-nagyon szerettem a későbbi műsorokat, vegyes műsornak hívtuk őket, mint például a népek meséi, vagy volt egy karácsonyi vegyes műsorunk. Ja, és mindig voltak gitárosok! Az első bemutatón még Darvas Feri kísért bennünket pianínón, aztán már jöttek más zenészek.

Milyen volt a zene?

Éva néninél alap volt, hogy szerzett gitárosokat, tehát mindig volt gitáros, egy vagy kettő.

Ti ezért kaptatok pénzt?

Nem, nem.

Abszolút önzetlenül működött?

Teljesen.

És ez akkor nem volt probléma?

Nem, egyáltalán nem. Nem hivatásszerűen csináltuk.

A gyerekek fizettek ezért például?

Nem, nem fizettek.

Csak jöttek osztályok...

Igen, ez akkor egy kicsit... hogy is mondjam, mondhatjuk átkos vagy nem átkos kornak, de ahogy az Olcsó Könyvtár benne volt a köztudatban, vagyis az, hogy a nép nyugodtan olvashat, ugyanúgy – nyilván a bezártságból fakadóan – a kultúra is közkenyér volt ilyen értelemben, nem kellett fizetni.

És az előadásokon ti kint vártátok, fogadtátok a gyerekeket?

Nem, mert jelmezben voltunk az első, alapvetően színházi hatásokra, mese-elmondásra épülő előadásoknál. Azt a fajta illúziót azért ez a fajta előadás is fel akarta kelteni, hogy egyenként jönnek be az új színekkel a szereplők a takarásból. Én kezdtem, mint Nefelejcs, takarásból jöttem egy söprűvel a kezemben és énekeltem. Emlékszem, mennyire remegett a lábam a bemutatón. Kapaszkodtam Karsai Pistába, mármint lélektani értelemben, aki a partnernem volt, nagyobb rutinjával átlendített a kezdeti sokkon. Nagyon jó volt, hogy voltak gyakorlott színjátszók is köztünk. Nekünk, mint pedagógusjelölteknek, azért ez nem volt rutinfeladat; küzdöttünk, amire belejöttünk, de a többiek és a gyerekek, akiknek játszottunk, segítettek. Izgultunk nagyon.

Éva néni hozta be a gyerekeket? Vagy hogyan kerültek be a gyerekek a térbe?

Nem, Éva néni a háttérből mint rendező figyelt. Teljesen háttérbe vonult. Nem mutatkozott, nem volt bekonferálás sem. A gyerekek jöttek egy színházi előadásra, bent ültek és várakoztak.

Milyen fény volt?

Normál fény. Nekünk lámpánk soha nem volt. A *Rózsa és Ibolyának* nem volt soha lámpája.

Teremfény. És akkor egyszer csak bejöttek a gyerekek, és elkezdődött az előadás.

Nem. Bejöttek, leültek, aztán egyszer csak elcsendesedtek, és akkor kezdődött. Ezzel a dallal, nekem kellett kezdenem: „Falu végén fehér ház”. Az úttörőtáborokban például a gyerekeket lehet, hogy csak leültették a fűbe, és akkor ott játszottunk nekik, velük.

A gyerekek mennyire voltak erre nyitottak? Előfordult-e olyasmi például, hogy nem akartak az első sorban ülni?

Nem, abszolút nem. Nagyon szerették ezt a fajta előadásmódot, egyetlen atrocitásra sem emlékszem. Élvezet volt játszani, nagyon nagyszerű volt az egész, tényleg.

Volt-e olyan, amire esetleg emlékszel, ami nagyon megmaradt, hogy valamelyik gyerek hogy reagált, mondjuk ezeknél a megszólításoknál?

Erről talán inkább Mezei Kata tudna mesélni, mert az az igazság, hogy a Ne-felejcs szerepében én nem is emlékszem, hogy lett volna ilyen feladatom. Ez rezonőr szerep volt, ezért nem tudok neked beszámolni, a gyerekekkel is Rózsa és Ibolya dolgozott. A Boszival és a Királlyal is kommunikáltak a gyerekek, de nekünk, a főszereplők szolgálainak később már nem volt túl nagy szerepünk. Én csak a nagy kollektív bekiabálásokra emlékszem, meg arra, hogy eljátsszák a tavat, a sziklát, az egyebeket. De mi akkor is takarásban voltunk, csak akkor jöttünk elő, mikor szerepünk volt.

Nem lehetett könnyű hetven-nyolcvan gyereket így megmozdítani!

Nem mindenki ment be játszani a gyerekek közül, csak akinek kedve volt.

Valakik maradtak a nézőtéren, valakik meg felmentek?

Aki akart, igen. És akik a gyerekekkel voltak, illetve azt a szerepet játszották, ami ezzel járt, azoknak volt a feladata megoldani, hogy a helyükre menjenek vagy kijöjjenek és hogyan helyezkedjenek el... De nagyon klasszul, ügyesen csinálták.

Este 7-kor is volt előadás?

5-kor inkább, akkortájt, este 7-re én nem emlékszem. A gyerekek napközijéhez volt igazítva. Nem játszottuk annyira sokszor, szerintem, de húsz-harminc előadás azért csak lehetett. Arra emlékszem, hogy amikor tízéves volt a Gyerekjátékszín, akkor volt egy nagy felújítás a Belvárosi Ifjúsági Házban,¹⁵ és az ősi szereposztással játszottuk el. A Molnár utcában volt a Belvárosi Kultúrház – most az Idegennyelvű Könyvtár van ott –, és ott volt egy ilyen nosztalgikus előadás, amire előkapartak minden szereplőt.

És meddig volt Gyerekjátékszín? Erről nem találtam adatot.

Akik utoljára még benne voltak, azok tudják pontosan. Nagyon sokáig. Talán tizenöt évig.¹⁶ Az Éva néniről szóló könyv gyerekjátékszínes fejezetében¹⁷ szerepel, hogy később sokkal bonyolultabb darabokat játszottak, nevelőotthonokban is, ahol a gyerekekkel megvitatták a játék menetét, és eldönthették,

¹⁵ A Belvárosi Ifjúsági Házat (BIH) 1975-ben építették az V. kerületi Molnár Ferenc utcában. A BIH-nek két telephelye volt, 1979-től az Irányi utcában helyet kapó Dési Huber István Képzőművész Kör és 1988-tól a Molnár utca 17.-ben található pincehelyiség.

¹⁶ 1986-ig. MEZEI, *Gyerekjátékszín*.

¹⁷ ILLÉS (szerk.), *Az élet tanítható*, 260–292.

hogyan menjen tovább a játék. A későbbi szereplők közül, úgy emlékszem, hogy még Borbély Laci is játszott *Rózsa és Ibolyát*. Ő pedig jóval később került be az együttesbe, talán már nem is játszottam vele együtt.

Az akkor jó sokáig ment.

Jó sokáig.

És a Mátyás király mesében te játszottál még?

Szerintem játszottam, de hogy mit... Biztos, hogy játszottam, de hogy mit, azt nem tudom. Mátyás király volt Dévai Laci. Nápolyi Beatrix pedig Masáth Kati, eredendően keramikus, fazekas. Ő is nagyon sokáig az együttes tagja volt, Boszi is lett később.

A Rózsa és Ibolya bemutatása után mennyi idő telt el a Mátyás király próbáinak megkezdéséig?

Elkezdtek már a következő őszen.

A Rózsa és Ibolya jobban megmaradt benned.

Hiszen ott léptem felnőtt fejjel először színpadra. Fogalmam sincs, a *Mátyás királyban* mit játszottam. El kéne olvasnom újra, és akkor talán előjönne.

A Mátyás királyt is ott, az Úttörőházban csináltátok?

Igen, abszolút emlékszem előadásokra azon a helyszínen. Nagyon jó hely volt, igazi otthon. Minden szerdán 6-kor kezdődtek a próbáink és olyan este 9-ig tartottak. Utána nagy kocsmázások, összetartások, satöbbi. Nagyon sokáig tudtunk ott dolgozni. Voltak karácsonyaink is. Volt egy idézőjelbe tett rivalizálás is a Pinceszínház csapatával. A Pinceszínházban igazi darabokat játszottak, igazi színház volt, mi pedig arra voltunk büszkék, hogy ezen a másik vonalon, a kísérleti gyerekszínjátszásban milyen sikeresek vagyunk. Voltunk Pince-karácsonyon is, mert a pincéseknek volt egy nagyon nagy hagyományú karácsonya, de volt Játékszín-karácsony is. Egyszer az a megtiszteltetés ért, hogy én konferálhattam a Pince-karácsonynak a nyilvános, még nem zártkörű műveltségi vetélkedős részét. Csináltunk gyerekjátékszínesek a pinceszínházakról paródiát, kettőt is, zseniális volt, ahogy visszaemlékszem. Éva néninél a Dohány utcában, a konyhában találtuk ki, az elsőt *A helység kalapácsa*-előadásuk ihlette. A második paródiánk tárgya a Molière *Botcsinálta doktor*-előadásuk volt. Ebben az egyik dal szlogenje úgy szólt, hogy „itt a bot, itt a bot, eszme helyett itt a bot”. Nem semmi a szocializmus kellős közepén, de mi kiforgattuk, és azzal parodizáltuk Keleti Pista bácsi finom iróniáját, hogy „itt a báj, itt a báj, eszme helyett itt a báj”. Mezei és Keleti mindig kicsit rivalizáltak,

azt hiszem, de csak mint a legjobb társak jóban-rosszban. Nagyon különböző habitusú, különleges és zseniális ember volt mindkettő.

És mi volt a rivalizálás eredője?

Az, hogy Éva néni alakított egy új együtttest tulajdonképpen. Hogy nem a Pincészházban rendezett tovább, hanem gyakorlatilag megcsinálta azt a fajta kísérletet, amit ő Angliában látott, és azt ő egy saját maga által a semmiből létrehozott együttesen keresztül színházilag is, nemcsak pedagógiailag, prezentálni tudta. Éva néninek ilyen volt a pályája: valamibe belevágott, valamit felfuttatott, és utána elkezdett egy újat, mert vagy nem hagyták, hogy továbblépjen, vagy elment a kedve valamitől, vagy úgy gondolta, hogy egy adott területről kiszorították. Képes volt rá, hogy akár három-négyévenként belevágjon valami másba – ugyanolyan vehemenciával, energiával, felfedező kedvvel. Fantasztikus utat járt be.

Párhuzamosan csinált öt dolgot, és mind igen mély dolog volt.

Nem mindig párhuzamosan, de egy-kettőt mindig úgy is, és mindig volt legalább egy innovatív kezdeményezése. Hályogkovács módra belescapott a közepibe, hogy úgy mondjam, úgyhogy csodálatos, de ugyanakkor küzdelmes pályát futott be ötvenhét éves korában váratlanul bekövetkezett haláláig. Csak ezt a kortársai nemigen akarták észrevenni, ahogy Keleti István nagysága is évekkel halála után, tanítványai nyomán, utóhatásában bontakozott ki valójában.

Hogyha magatok között emlegettétek a Gyerekjátékszínt, miről szólt nektek?

Ennek az erejéről, hogy egy közösségként megjelenünk nagyon sok gyerek előtt, és a gyerekekre hatással tudunk lenni, hogy a gyerekek jönnek velünk, játszanak velünk. Ennek a játéknak a közös örömről. Játéköröm, én erre emlékszem, és a közösségünkre, amely ezt képes volt létrehozni. Éva néninek egy idő után nem kellett már velünk jönni, hogy nézze az előadásokat, maguktól működtek, be voltak járatva, nem kontrollálta őket tovább. Azokat a darabokat, amelyek rendezőileg is érintették, ahol díszlet volt és két szereposztás, azokat jobban figyelemmel kísérte, de a vegyes műsorokat már nem. Tehát ott önjáróan csináltuk, találkoztunk és elmentünk a megadott helyre, megtartottuk az előadást és utána bandáztunk.

Egy Rózsa és Ibolya, vagy akár Mátyás király mese után leültetek, hogy értékeljétek?

Azt Éva nénivel tettük. Mindig ővele együtt értékeltünk, amikor komolyabb előadás volt. Ő ugyanúgy, mint ahogy valaki egy társulatot épít, ő is építette a visszajelzéssel is a csapatot, de mindig nagyon alaposan fel volt készülve a

próbákra is. A próbák első fele tréning volt, a második felében próbáltuk a darabot. Abszolút fogékony volt az ötletekre. Nem úgy emlékszem tehát ezekre, hogy nem lehetett ötletet adni, és mereven zajlott volna az egész, hanem játékosan, de vezetett volt a dolog, az együttes egésze is. Mezei Éva nagyon határozott rendezőgyéniség volt.

Amikor, mondjuk, a Rózsa és Ibolya ötödik előadása után leültetek értékelni Éva nénivel, akkor inkább színházilag vagy pedagógiailag beszéltek végig az előadást?

Én inkább a pedagógiaira emlékszem. Az együttesnek abszolút a pedagógiai irány volt a legfontosabb.

Fel tudod idézni, hogyan zajlottak ezek a beszélgetések?

Nem emlékszem annyira, de feltételezem, hogy nyilván az intenzitást, azt, hogy hogyan kell megszólítani a gyerekeket, annak a technikáját, hogy hogyan kell őket visszavezetni a nézőtérre, szervessé tenni ezt, megoldani, hogy tovább tudjon lépni a játék; ezeket a dolgokat beszélhettük át. Ezeket mind menet közben együtt tanultuk, Éva néni szakmai kontrolljával. Folyamatosan zajlott az értékelés.

És arról esett szó, hogy színészileg hogy dolgoztatok aznap?

Volt ilyen is, mert volt, akiknek ez nagyon fontos volt, többen szerettek volna színészileg fejlődni. Engem ez a része ennyire nem érintett. Persze, törekedtem rá, hogy tisztán énekeljek, meg intenzíven játsszak, hogy a figurában legyenek, tehát ezeket a dolgokat nyilván tisztázni kellett, el is vártuk mi is a visszajelzést, hogy jó volt-e, vagy hogy lehetne jobb.

Ahogy olvastam a forgatókönyveket, a nyitásokat kezdtem el nézegetni. Úgy láttam, hogy a Mátyás királyos mesében már elkezdődött az, hogy nem csak segítséget kértek a gyerekektől...

...igen, igen, hanem döntéseket. Hogy bírósági döntés legyen.

Mennyire tudták befolyásolni a történetet a gyerekek?

Abszolút volt lehetőségük megnyilvánulni, de azért megvolt a forgatókönyv, hogy mi lesz majd a következő lépés. A játsszók feladata volt, hogy úgy irányítsák a gyerekeket, hogy azokat a momentumokat szedjék ki, amik a továbblépésre, a következő fázis előkészítésére szolgálnak.

Mert itt például a forgatókönyvben hat- vagy hétféle verzió van leírva, hogy hogy legyen lezárva a bíróság. Azért megvolt eléggé a szabadság.

Megvolt, biztos, hogy megvolt.

És például a jelmezekre emlékszel a Mátyás királyból?
Ott is voltak jelmezek, ott már szerintem nem papírból!

Bár az is varázslatos lehetett, az egyszerű krepp-papír, aminek van egy sajátos hangja...

Nem volt olyan nagyon hangja. Nem a keményebb fajta volt, hanem az a ragasztott. De szépek voltak. Fiatalok voltunk, soványak, szépek, jól mutatott, jól nézett ki, mikor egy kék és egy piros foltként bejöttünk, mint Nefelejcs és Pipacs. Jól néztünk ki, szerintem.

Plakátotok volt? Vagy volt logója a Gyerekjátékszínnek, mint ahogy manapság mindennek van?

Nem igazán. A név volt, nagyon sokáig a név volt csak; a nevünk képviselt minket. Talán, amikor játszótérre mentünk játszani, akkor már volt plakát, de egységes arculat nem volt.

A Rózsa és Ibolyának és a Mátyás királyos mesének sem volt plakátja?

Lehet, hogy volt, nem tudom. Feltételezem, hogy ezekről a meghívó fél gondoskodott. Illetve az Úttörőházban nyilván volt, ha meg művelődési házba vagy iskolába mentünk, ők csináltak valamilyen plakátot, de biztosan nem a szereplők felsorolásával, szereposztással. Olyan biztos, hogy nem volt. Kik voltunk mi egyénenként? Nem voltunk mi egyénenként érdekesek. Csak csoportban voltunk érdekesek. Ilyenfajta vágyunk, hogy a nevünk szerepeljen valahol, szerintem egyikünknek sem volt.

Mi tartotta össze a Gyerekjátékszínt? Mert ez annyira nagy dolog, ez a közösségi tudat, meg amit mondtál, az elköteleződés a gyerekek felé – ez tartotta össze, hogy ennyi szabadidőt rászántatok?

A csoportkohézió működött, és talán az, hogy egy idő után a próbák, az egymás megismerése kialakít erős belső kapcsolatrendszereket – no, meg a kocsmázások. Erős csoportkohézió alakult ki, szoros barátságok, kisebb-nagyobb szerelmek szövődtek, házasságok is születtek. Megbeszéltünk filmeket, színházakat. Abszolút összetartó közösség volt, és ez nem olyasmikben nyilvánult meg, hogy megünnepeltük volna egymás névnapját. A karácsonyon kívül nem emlékszem olyanra, ami hagyományos ünnep lett volna. Éva néni sem ünnepeltük Éva-napon, vagy a születésnapját bárkinek. Nem voltak ilyen formális dolgok, mint egy munkahelyen például.

Még eszembe jutott egy dolog, amihez kicsit több közöm is volt, de ezzel is csak Éva néni hihetetlen kreativitását meg ötleteit akarom hangsúlyozni – és ez nincs is sehol leírva. Az egyik nyáron kitalálta, hogy csináljunk divatmű-

sort úttörőházakban. Nem tudom, kivel tudott ehhez kooperálni, talán a Magyar Divat Intézettel. Gyakran csinálta, hogy kitalált valamilyen kreatív dolgot, egy ötletet és megkereste hozzá a megfelelő embereket, sokszor olyan fiatal embereket, akik esetleg még életükben nem foglalkoztak azzal a feladattal, de ő meglátta bennük a lehetőséget. Így íratott zenét Sebő Ferencsel a Weöres-versekre, vagy bízta meg Hules Endrét a Huszonötödik Színházban a stúdió vezetésével, vagy így adott forgatókönyvírói feladatot Korcsmáros Györgynek. Ennek az attitűdnek számos nyoma volt a Pinceszínháznál vagy a Huszonötödik Színháznál is. Azt mondta egyszer csak valakinek, hogy dolgozz, csináld meg, te csináld, mert meg tudod csinálni! A Gyerekjátékszín divatműsorának forgatókönyvét történetesen a férjem, Attila¹⁸ és én ilyen alapon csináltuk meg. Adott egy kis eligazítást, összehozott talán a divatintézettel is bennünket. Arra talán kaptunk is egy kis pénzt alkotóként, tehát szerkesztőként. Rigó Béla költőt kérte fel, hogy írjon a témában verseket, amiket aztán valaki – valószínűleg Darvas Feri – megzenésített. Volt egy nagyon sikeres évünk ezzel a műsorral nyári táborokban, kísérműsorként gyerek- és ifjúsági divatbemutatókhoz, például a zánkai gyerektáborban, meg ilyen helyeken. Rigó Bélának emlegettem egyszer, de már nem emlékszik rá.

Nem?

Mondtam neki néhány sort belőle, nagy nehezen valami felidéződött benne, de neki az csak egy megrendelés volt a sok közül. Ő is hihetetlenül kreatív ember volt, ezer dologgal foglalkozott párhuzamosan, a rendszerváltás után létrehozta például a *Csodaceruza* című gyereklapot, de operalibrettót is fordított, József Attila-szakértő volt, remek irodalmár. Éva néni mindig kibányászott, kitalált dolgokat, adott új feladatot a csapatnak.

És te mikor mentél el a Gyerekjátékszínből?

Én 1977-ben végeztem, 1977 augusztusában kezdtem el dolgozni, és szerintem 1978-ig még valahogy húztam, 1978 végéig.

De utána még visszajártál?

Nem.

Miért nem?

Azért nem, mert az a másfél év, amíg színházi társulatvezető és rendezőasszisztens voltam, az egy olyan cezúra volt, ami teljesen megváltoztatta az életemet. Próbáltam visszamenni, ha éppen szerdán ráértem – mert szerdán épp

¹⁸ Janisch Attila.

szabadnapom volt például –, de az egy hihetetlen cezúra volt az életemben. Úgy zajlott, hogy először még a Déryné Színházzal, az adott darab társulatával péntek délután kettőkor vagy háromkor felszálltunk a buszra a Madách téren, lementünk egy vidéki helyszínre, például Nagykanizsára, Zalaegerszegre, Miskolctapolcára, Debrecenbe, Egerbe, Sopronba, satöbbi, és öt napig minden este ott játszottunk, mindig más helyszínen, a közelben. Én voltam a társulatvezető, én indítottam a műszakot, a színészeket, ellenőriztem, hogy beállt-e a díszlet, mindenki kész van-e, rendezőasszisztensként végignéztam az előadásokat, de én osztottam ki a napidíjat, szállodakulcsokat is, és ha elromlott egy gépkocsi, intézkednem kellett, persze minden másban, a társulatban levő konfliktusok ügyében is. Egy ilyen turnéhétről kedden éjszaka érkeztünk haza. Szerdán be kellett menni a színházba elszámolni a napidíjjal, pénteken megint kezdődött előlről. Olyan mértékben sűrű életem lett, hogy amikor szerda este bementem a Játékszín próbáira, úgy éreztem, hogy ott megállt az idő, nem ugyanabban a dimenzióban élünk. Egyszerűen pszichésen nem tudtam a csoporthoz viszszatalálni, hiába szerettem volna. Azt éltem meg az alatt a másfél év alatt, hogy elvesztettem a barátaimat. Nem ők engem, én a velük való kapcsolatot, egyszerű kötődést. Nem tudtam nekik elmondani, hogy mi történt velem, mert egy másik dimenzióba kerültem.

És erre ők hogyan reagáltak?

Nagyon szerettek, tiszteltek. Lehet, hogy akkor még a nyári táborban az első év után benne voltam a csapatban, sőt biztos, 1978 nyarán biztos, hogy részt vettem még a tábori szereplésekben, de aztán végleg kikoptam. Aztán már nem csatlakoztam újra.

És utána nem nézted meg az előadásait, hogy mit csinálnak?

Nem igazán. 1979 elején még kaptam egy megbízást a Játékszínnel kapcsolatban. Éva néni szerezte nekem ezt a munkát. Felmondtam a színházban 1979. január végén, február elején, mert rájöttem, hogy ez így nem fog menni. Ez nem élet. Legalábbis, ha valaki nem színész, és csak ez az egzisztenciája, nem fog sehova fejlődni a pályája, a magánélete pedig kész katasztrófa lesz. Az utazó társulatnál nagyon-nagyon jó szerepeket tudtak játszani a színészek, olyan feladatokat, amiket talán soha nem kaptak volna meg itt, Budapesten, de én nem színész voltam. 1979-re a Déryné Színház¹⁹ gyakorlatilag felszámolódott, a Huszonötödik Színházzal együtt a Népszínházba olvasztották.

¹⁹ A Déryné Színház 1951-ben alakult (Állami Faluszínház néven) budapesti székhellyel. Feladata a vidék városi színházaitól messze lévő településeinek való játék volt. 1955-től hívták Állami Déryné Színháznak.

Mind a két színház megszűnt sajnos, és lett belőle egy öszvér, a Népszínház.²⁰ Én még viszonylag sokáig húztam a másfél évvel, mert volt olyan társulatvezető, aki már fél év után bedobta a törölközőt, volt, aki egy év után – öten kezdtük ezt a feladatot. El is mondom, hogy kik, mert nagyon izgalmas. Az egyetemi csoportomból Regős Jancsi, mi egy csoportba jártunk. Jancsi volt a legkitartóbb, de aztán a Szkéné Színház vezetéséért ő is eljött onnan. Tóth Lajos, a Csokonai Művelődési Központ igazgatója. Népművelőként nagyon sikeres munkát végzett több évtizeden keresztül. Lehoczky Orsi a rádióban lett előbb rendezőasszisztens, majd rendező. A hangplemezgyári igazgató, Wilpert Imre felesége az operatársulat vezetője volt egy darabig, de ő is nagyon hamar kilépett a színházból. Négy-öt társulat utazott így az országban. Nem volt egy egyszerű menet. Én három darab féléves turnéját csináltam végig, Barta Lajos *Szerelem*, Örkény *Macskajáték* és Molnár *Liliom* előadásával utaztam. Nagyon kemény volt.

Arról, hogy elkezdted mondani a neveket, eszembe jutott még egy kérdés; a Gyerekjátékszínbe jöttek érdeklődők, hogy megnézzék, hogy na, így is lehet játszani a gyerekekkel?

Igen, biztos, hogy jöttek. Az Éva néni miatt.

És ott ti voltatok jelen, rajtatok mutatta meg a dolgokat?

Igen. Hiszen ez új módszer volt. De hogy hogyan szerveződött ez a kapcsolatrendszer, erről is Kata fog tudni neked többet elmondani, Mezei Éva lánya.

És olyan előfordult, hogy magát az előadást is valakik egy körrel kijebbről nézték, mondjuk színészek?

Nem.

Ennyire nem? Olyanok se, akik gyerekszínházakat csináltak?

Nem jellemző. Az amatőr meg a profi teljesen külön világ volt abban az időben, tehát nem érdeklődtek, szerintem. Mi a magunk útját jártuk, és az volt az ethosza a dolognak, hogy ez legyen sikeres, és Éva néni legyen büszke ránk. Szerettük volna természetesen, hogy az ő rendezői pályáján ez egy jó dolog legyen. Azt azért mindnyájan tudtuk, hogy ez fontos számára szakmai szempontból is. Egyszer-egyszer behívott minket a szinkronba statisztálni, akkor aztán kerestünk egy kis pénzt. Tudtuk, hogy ő egy neves szinkronrendező,

²⁰ Az Állami Déryné Színház 1978-ban Népszínház néven egyesült a Huszonötödik Színházzal. 1991. január 1-jén a színház átalakult, a vidéket járó tagozatok megszűntek, és a színház neve Budapesti Kamaraszínház lett.

úgyhogy nyilvánvaló, hogy belejátszott ez is, a Pinceszínházban is dolgozott, fontos volt számunkra, hogy az ő pályáján a Gyerekjátékszín is sikeres fejezet legyen. Azt ő döntötte el, hogy részt vegyünk egy-egy fesztiválon. Fontos volt az együttesnek, hogy ott megmutassuk magunkat, ott jó visszhangja legyen a munkánknak. Nem számítottunk persze díjra, mert mi mindenképpen külön kategória voltunk. De az is jó volt, hogy ilyenkor megnézhattuk az amatőr-színházi világ legjobb előadásait, figyelemmel követtük, hogy kik a nagy játésszók, és milyen avantgárd irányzatok vannak.

Lehet azt mondani, hogy volt a Gyerekjátékszínnek missziója?

Abszolút. Azzal már a megalakuláskor tisztában voltunk, hiszen az volt a hívószó, hogy lehet másképp játszani színházat gyerekeknek. És hogy ez nem olyan színház lesz, ahol a színészi kvalitások dominálnak, hanem ahol pedagógusi elhivatottságra van szükség, és Éva néni ezt szeretné kihasználni, a kreativitásunkat, és hogy másképp dolgozunk majd a gyerekekkel, mint a színészek. Nekem ez volt a fontos a dologban, és sokaknak szintén. Ugyanakkor természetesen vitt bennünket például Éva néni a Huszonötödik Színházba előadást nézni, beszuszakolt a kis nézőtérre, amennyiünket csak tudott. Nem zárt bennünket, hogy mi csak egy külön sziget vagyunk, hanem – mai szóval – az alternatív színházi élet részeként kezelte a csapatot.

Az Universitasról mesélik például, hogy egy idő után nagyon bezárult, nem mentek el együtt megnézni másokat. Nálatok akkor ez nem így működött.

Az Universitást az egyetemi barátaimmal néztem meg, nem a játékszínes barátaimmal. Az Universitasnak akkor még volt egy jó korszaka, Ruszt fantasztikus előadást csinált Katona Imre *Arisztophanész madarai* című darabjából, Mensáros-, Latinovits-estek voltak, a Balassi Bálint Szavalókör fénykora is akkorra esik. Ez utóbbinak szinte valamennyi előadását láttam, mert a legjobb barátnőm, Dibusz Éva tagja volt a szavalókörnek. A szavalókört Surányi Ibolya vezette, de sokat dolgozott velük Latinovits Zoltán is. Ady-estjüket a csapat tagjai, Novák János és Fábri Péter vezetésével hozták létre, fantasztikus volt az is.

A nézői pozíció kapcsán szokás mondani, hogy a Woyzeck²¹ volt a legelső előadás, amelyben a nézőket közel engedték a játésszókhoz. De én azt gondolom, hogy a Rózsa és Ibolyában ti már hamarabb közel engedtetek a gyerekeket.

²¹ Fodor Tamás: *Woyzeck*, Stúdió K, 1977. (Helyszín: HVDSZ Jókai Művelődési Ház, VIII. Lőrinc pap tér; Játsszották: Angelus Iván, Fazekas István [Nagy József], Fodor Tamás, Gaál Erzsébet, Kamondy Ágnes [Szőke Szabolcs], Németh Ilona, Oszkay Csaba, Székely B. Miklós.)

És másképp. A kettő más, mert a *Woyzeck*ben teljesen megvolt a fal, egy virtuális fal, de nagyon is jelenvaló. Itt játszott a színész öt centire tőled, de ő belül volt, és te csak nézted őt, nem avatkoztál bele a játékba. Annak az előadásnak az volt a feszültsége, hogy igazi színház volt. Mi nem színészekként nyilvánultunk meg, csak kvázi színészek voltunk, könnyebb volt az átjárás a gyerekek és a játékosok között, mert mi nem voltunk igazán belül – a szerepen belüli létezésre gondolok. A *Woyzeck*et legalább kétszer láttam élőben, a Székéneben meg az eredeti játszóhelyükön is, az Akácfa utcában.²² Később vetítettem is az előadásról készült, Balázs Béla stúdiós filmet. Akkor már népművelő voltam. A Kilián laktanyában volt egy ifjúsági klub és egy diákszínjátszó klub, ott sokszor vetítettem. A *Woyzeck*nél, ahogy visszaemlékszem, abban az előadásban a néző néző maradt, abszolút néző, hiába volt öt centire a játéktól. Az adta a feszültségét, hogy a színészt és a történetet ennyire közel láthatod. Ez színház volt. A mienk nem volt színház, szerintem.

Miért?

Nem véletlen, hogy Éva néni azt a nevet választotta, hogy gyerek-játék-szín. A színházi eszközöket használtuk arra, hogy hatással legyünk a gyerekekre. Mindezt profi alkotók segítségével hozta létre, tehetséges írókkal, zenészekkel, látványtervezők segítségével, ő maga, a rendező is profi volt. Kihívások elé állította az alkotókat, most csinálunk valami újat, de nem úgy tekintettük magunkra és nem is azt hirdettük magunkról, hogy igazi színház vagyunk, mi pont abban akartunk kitűnni, hogy mások vagyunk.

Mások vagytok, mint színház, azért, mert gyerekeknek játszatok?

Ahogy játszottunk a gyerekekkel, abban voltunk mások. Nem azt akartuk elhitetni, hogy mi színészek vagyunk, hanem azt, hogy játékos, játékos személyek. Én így emlékszem magamra.

Ezt értem. Olyan különös kívülről ez, mert amit a Woyzeck kapcsán mondtál, meg a ti társaságotok kapcsán, az én fejemben abszolút színház mindkettő. Ha most a Kerekasztalt nézem, ott színházat akarnak csinálni, igazi színházat. Nekünk egyfajta felmentés volt ez a „nem színház vagyunk, hanem pedagógiai műhely inkább”, hiszen tudtuk, hogy pöszék vagyunk, nem vagyunk olyan képzetek, ügyetlenek vagyunk, nem tudunk figurában maradni sőtöbbségi, érted? Ha mondjuk a későbbi Kerekasztalt nézem, emlékszem, hogy ők igazán figurában fogalmaztak, míg mi azt az illúziót éltettük, hogy nin-

²² A *Woyzeck*et nem a művelődési ház Akácfa utcai épületében, hanem egy Lőrinc pap téri pincében játszotta a Stúdió K.

csenek színészi eszközeink, akármennyire törekszünk is rá, ez tényleg nem színház.

Mit jelentettek nektek a gyerekek?

Partnerként tekintettünk a gyerekekre. Nem masszaként, közönségként, hanem partnerként. Azok, akik napi pedagógiai gyakorlatban osztályokkal is dolgoztak, egészen biztos, hogy a játékszínben végzett munkájuk, gyakorlatuk alapján ott is partnerként tudtak a gyerekekre tekinteni. Ezt az attitűdöt erősítette ez a munka: látszólag tömegben voltak velünk szemben, de amikor megszólítottuk őket, akkor szemkontaktussal megkerestük a kapcsolatot és igazi partnerként tekintettünk rájuk, nem masszaként. Nem emlékszem, hogy nagy megbeszélések lettek volna erről, de azt hiszem, hogy a gyerekeknek is ez lehetett az élmény tőlünk, egy nagy odafordulás-élmény, őszinte odafordulás-élmény, hogy itt vannak ezek a fiatalok, és ezek őket komolyan veszik, még ha néha bugyutának tűnő feladatban is, hogy játszd el ezt vagy azt. Boldogok voltak tőle. Igazi öröm volt együtt dolgozni a gyerekekkel. De mivel én nem pedagógusként dolgoztam, sem akkor, sem később nem éltem át azt az élményt, illetve eredményt, hogy ez a tudás vissza tud hatni a napi munkában azokra a gyerekekre is, akikkel nap mint nap dolgozol napközis tanárként, osztályfőnökként vagy tanítóként, tanárként. Kata például ennek a lépcsőfo-kait mind bejárta, egészen addig, míg iskolaalapító lett.²³ Még egy nagyon fontos dolgot szeretnék kiemelni, és ez a bizalom. Soha nem éreztük azt, hogy nem bízhatunk az emberekben, az aluljáróban a legnagyobb tömegben sem gondoltuk, hogy bennünket bárki provokálna, bántana, hogy nem lehet ott létezni. Emlékszem, rendőrségi engedélyt is kellett intéznem, vagy valami olyasmit, de nem emlékszem olyanra, hogy atrocitás ért volna bennünket, és az engedélyt se kérte el senki.

Ha jól értem, ennek a partnerségnek része, hogy közvetlenül szólítjátok meg a gyerekeket. És közvetlenség az is, hogy nincs fal a színész és a nézők között, hanem ők a játszótársaitok.

Az első előadásnál egy épített, magas színpad volt, lépcsőkkel. Izgultunk, hogy a gyerekek elmozdulnak-e, hogy föl mernek-e jönni, sikerül-e bevonni őket a játékba. Nagyon nagy öröm volt, amikor sikerült. Pontosan tisztában volt Éva néni is, meg a csoport is azzal, hogy nagy lépést teszünk abba az irányba, hogy

²³ Mezei Kata 1991-ben hozta létre a Burattino Alapítványt, mely a mai napig működteti a Burattino Iskola és Gyermekeket nevelő központot. Egy olyan iskola jött létre, ahol a diákok családis hangevületben, kis létszámú osztályokban, biztonságban élhetik mindennapjaikat. Kizárólag rá-szoruló gyermekekkel foglalkoznak, tandíjmentesen.

megszűnjön a képzeletbeli fal a színjátszók és a gyerekek között, hogy innen elmozduljunk.

Mesélt arról bármikor Éva néni, hogy miért kihívás ez neki? Hogy miért akarja a gyereknéző pozícióját megváltoztatni?

Nem emlékszem ilyenre. Neki nem kellett sokat magyarázni, a személyisége ilyen volt. Úttörő személyiség volt, aki kereste az új lehetőségeket. Bizonyára emlegette nekünk az angliai tanulmányútját, meg azt, hogy ő tanít is ilyen módszerrel, de például én nem voltam nála hospitálni, hogy megnézzem egy ilyen óráját. Hogy miért akarta ezt az egészet egyáltalán? Azért, mert látott valamit, ami jó, és azt szerette volna, hogy itthon is legyen.

Azt mondd, hogy miközben a színház eszközein keresztül közelebb jutottatok a gyerekekhez, valami mást vártatok, hatást akartatok kiváltani a gyerekekből. A katarzist, azt, hogy legyen nekik egy... Igazából színházi élményt akartunk kiváltani, furcsa módon egy kvázi színház eszközeivel. Ez talán jó megfogalmazás. Ez még nem jutott eszembe, de azt gondolom, hogy az élmény, meg a hatás, amit szerettünk volna létrehozni, az olyan akart lenni, mint a SZÍNHÁZ. Éva néni rendező volt ebben az egész folyamatban, de mi csak kvázi színészeknek éreztük magunkat. Voltak persze, akik másképp éltek meg, vágytak arra, hogy elemezze velük Éva néni – és elemezte is – az alakításukat, fejlesztette őket, segített nekik, de nekem ez nem volt olyan kabinetkérdés. Azon túl, hogy ügyesen megoldjam a jeleneteimet és jó legyen a játék egésze, nem emlékszem arra, hogy nagyon elemezni akartam volna.

Ha csapaton belül másoknak fontos volt, akkor nem lehet, hogy csak te voltál szemérmes?

Nem, én nem voltam szemérmes, sőt nagyon is központi figura voltam, de nem színészként. Nekem nem volt ambícióm a színészet, és Mezei Kata sem olyan volt, mások sem. A Gyerekjátékszín felszabadító erő volt számunkra, de nem az volt a célunk, hogy színészek legyünk és színészként legyünk nagyon jók. Ha kvázi színész-pedagógusként meg tudtuk szólítani a gyerekeket, ha visszajelezték, ha együtt játszottunk, ha megtanítottuk azt a dalt, azt a verset, azt a táncot, ha már a csapatban megvolt a helyünk, és a csapat nagyon jó volt, az elegendő sikerélmény volt nekünk. Akik színészambíciókkal bírtak – mert nem egy volt ilyen is persze –, ők is tudták magukról, hogy nem profi színészek, de a szerepüket azért úgy akarták felépíteni. A fiúk, akikről beszéltem. Vagy például a későbbi Ibolya – az első, Kiss Angéla nem, ő pedagógus volt –, de a későbbi, a Molnár Erika, ő is tehetséges színész volt. Bucz Hunoréknál láttam először: Bucz Hunornak volt egy színháza, a Térszínház,

velük rendezte meg a *Csongor és Tündét*.²⁴ Jaj, de jó előadás, zseniális előadás volt! Szerintem onnan hívta meg Éva néni a Tündét játszó lányt, aki nálunk, a *Rózsa és Ibolyában* Ibolyát játszotta. Később is találkoztam vele. Talán nyolc év is eltelt, és egy karácsonyi műsor miatt kerestem az Óbudai Zeneiskolát. Betlehemest szeretttünk volna, és ő tanította be és hozta a gyerekcsoporthoz és egy nagyon szép betlehemes játékot. Tehát ő is pedagógus maradt és nem lett színész.

Ha jól értem, a legfontosabb alapelv az volt, hogy ne csak nézők, hanem résztvevők is legyenek a gyerekek.

Ez a lényeg, igen.

És a másik oldala annak, hogy ez színház-e vagy sem: Éva néni színházként tekintett a Gyerekjátékszínrre?

Igen. Szerintem ő igen. Neki ez egy színházi kísérlet volt, amit azokkal az eszközökkel, azokkal a résztvevőkkel tudott megcsinálni, akik rendelkezésére álltak. Jobb lett volna, ha jobb színészi anyaga van, de ő befogadta a gyengébbeket is, mert azok pedagógusok voltak. Az ő attitűdje az volt, hogy színházi kísérletként, a rendezői pályája egy elemeként tekintett erre a dologra. Ő rendezőként akart hatni a közönségre, mint rendező találkozott ezzel a pedagógiai módszerrel, és színházként akarta meghonosítani ezt az újfajta játékmódot, attitűdöt.

Megmondom őszintén, hogy már nagyon régóta dolgozom színész-drámatanárként, de nem hallottam az egyetemen a Gyerekjátékszínről. Ennek mi lehet az oka? Mert nagyon sok helyen tanultam. Mi az, ami miatt kimaradt?

A Huszonötödik Színházról, Egyetemi Színpadról...?

Azokról igen, de a Gyerekjátékszínről nem.

Megmondom, hogy szerintem miért nem. Mert mikor Kaposi Laci elindította a Kerekasztalt, ő új fejezetet akart nyitni, a TIE-vel²⁵ megkülönböztette magát, nem akart visszanyúlni a Mezei Éva-féle Gyerekjátékszín hagyományához, hanem a színházi nevelés irányába, nulláról akart indítani és ezt a másik hagyományt nem kereste. Szerintem ezért.

²⁴ Bucz Hunor alapította a Térszínházat 1969-ben, Csepelen, ahol a Csepel Művek patronálta a csoportot. Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündéjét* itt mutatták be 1973-ban.

²⁵ A Theatre in Education a színházi nevelés, a drámapedagógiai tevékenység azon ága, melyben más dramatikus tevékenységformáktól eltérően nagyobb teret kap a színházi formanyelv alkalmazása. Magyar nyelven is alkalmazott angol rövidítése: TIE.

És ő láthatott gyerekjátékszínes előadást?

Nem. Ő később indult. Lacival nagyon jó barátságban vagyok. Breyer Zoltánnal együtt hárman voltunk alapítói az Országos Diákszínjátszó Egyesületnek. Én vettem át tőle az egyesület elnöki teendőit, mikor létrehozta a Kerekasztalt. Határozottan emlékszem, hogy mivel Laci a gödöllői diákszínpadnál rendezőként is nagyon jó előadásokat csinált, színházat akart csinálni, másfele indult. A Gyerekjátékszín, ahogy mondtam, egy pedagógusokból álló színházi kísérlet volt. Éva néninek színház, a benne levőknek nem annyira, nem is színházként hirdettük. A gödöllői diákszínpad, amiből kinőtt a Kerekasztal, az egy nagyon izmos színház volt. És ezért, szerintem ő, Kaposi, nyilván az olvasmányából, élményeiből, erőteljesebben a színházi vonalra helyezte a hangsúlyt, míg a Gyerekjátékszínnek mindig volt egy vegyes felvágott, családmádé jellege. Tehát a TIE nem folytatás, hanem egy másik kezdet.

Értem, de nekem mégis furcsa, hogy miért nem került elő.

Éva néni egy idő után már abbahagyta, talán a szinkron miatt, meg felkérték a Pinceszínház igazgatójának is 1985-ben. Voltak, akik átvették tőle a Gyerekjátékszínt, elkezdték másként menedzselni, külföldre vinni az előadásokat, de akkor se volt színházilag, színészileg kiemelkedő a csapat, csak ügyes abban, amit csinált. Színházi szempontból mindig közepesebb volt, mint a legjobb – most már így mondjuk – alternatív együttesek. Egy idő után már nem volt annyira újdonság, eltelt tíz év, kevésbé volt jegyzett, a metódus bekerült a köztudatba, de nem volt folytatása, nem lettek közvetlen követők, nem volt áttörés. Számomra akkorra már a diákszínház, a diákszínjátszás erőteljesebb és fontosabb lett.

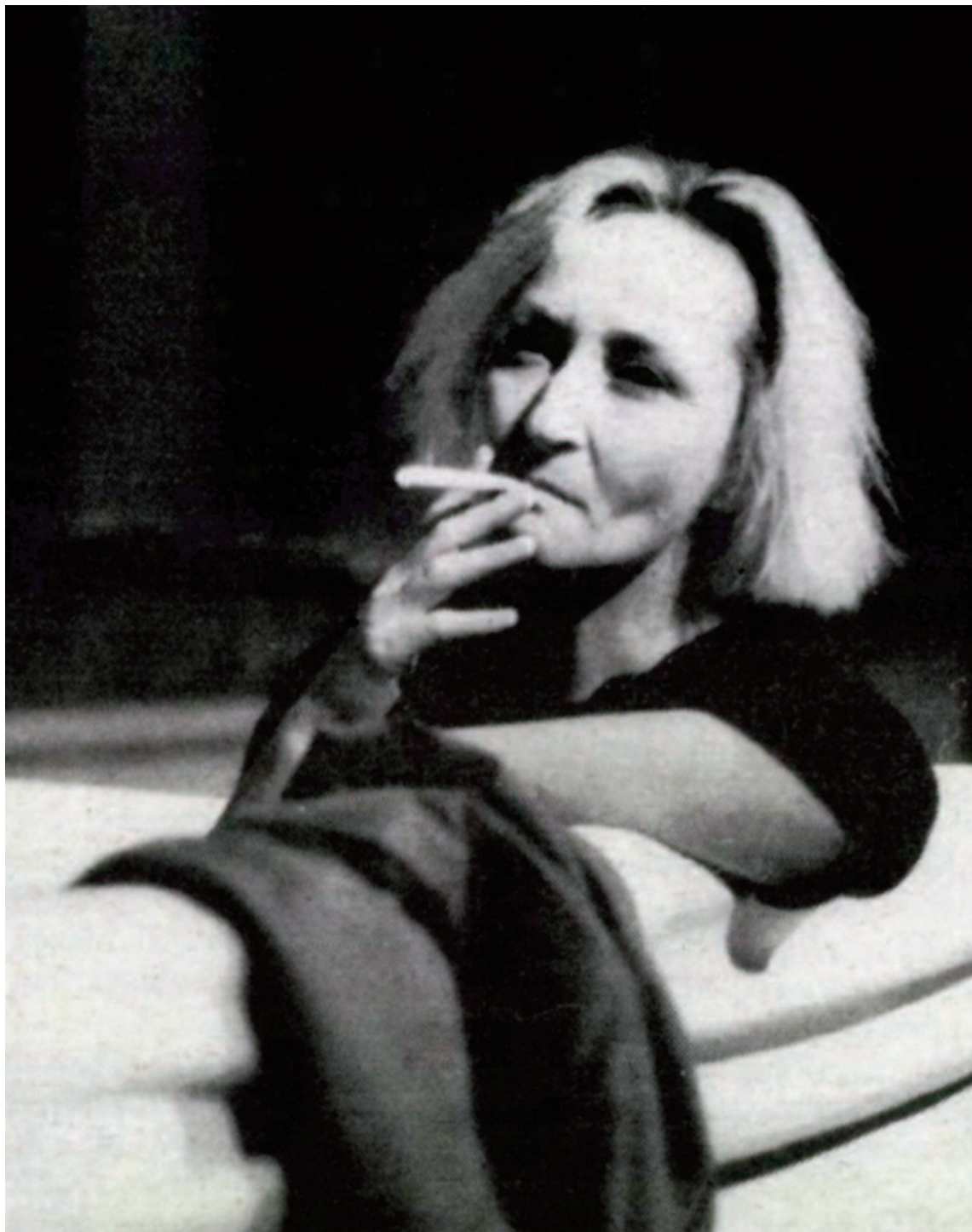
Nem volt áttörése. Mondhatjuk akkor azt, hogy színházilag nem volt elég erős, és nem tudott...

Szerintem igen. Volt egy csúcspont, mint minden csoportnál. Én nem is voltam már a csúcspontonál ott.

Mi volt a csúcspont?

Nem tudom biztosan. Azt gondolom, hogy *A pofon*²⁶ lehetett, vagyis azok az előadások, amikor már igazán komoly dolgokról beszéltek a gyerekekkel meg a kamaszokkal. A kamaszelőadások lehettek a csúcspont.

²⁶ 1981-ben Édouard René de Laboulaye meséje, *A pofon* került színre a Gyerekjátékszín társulatának közös alkotásaként. A zenés mesejátékot Laboulaye műve és Bartóc Ilona fordítása alapján Mezei Júlia írta.



Gaál Erzsébet

Fotó: Szilágyi Lenke (1991). Forrás: *Beszélő*, 1991. november 9.

„A gyökereink azonosak voltak, de a habitusunk különbözött”

GAÁL ERZSÉBET SZÍNÉSZKÉPZÉSE A NEMZETI STÚDIÓJÁBAN



Csizmadia Tiborral beszélget Jákfalvi Magdolna
2018. október 10., SZFE



Csizmadia Tibor (1953) Jászai Mari-díjas, a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjével kitüntetett színházi rendező, a Magyar Színházi Társaság elnöke (2007–2020). A Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett színházrendező szakon, Vámos László osztályában 1983-ban. A szolnoki Szigligeti Színházban (1982–1988), a Budapesti Kamaraszínházban (1991–1996), az egri Gárdonyi Géza Színházban (2001–2011) töltött be vezető pozíciókat. A Nemzeti Színház Stúdiójában Gaál Erzsébettel közösen vitt egy évfolyamot (1999), felelős volt a képzés kidolgozásáért. A Színház- és Filmművészeti Egyetemen a bábrendező szak elindító osztályvezető tanára (2008), a Színházművészeti Intézet vezetője (2014–2018). A neoavantgárd kísérletezés, a bábjátékos forma használata, az expresszionista színházi fogalmazás jellemzi bemutatásait.

1996-ban vagyunk a beszélgetésünkben. Kezdjük azzal, hogy Gaál Erzsébet dokumentumhagyatéka az Országos Széchényi Könyvtárba került, kutatható. Ezek főként azoknak az éveknek a dokumentumai, amikor Gaál a Nemzetiben és Nyíregyházán dolgozott. A nemzetis évek dobozában található egy egészen érdekes paksaméta: a Nemzeti színiakadémiáján ti ketten osztályt vittetek. Ennek voltak előzményei. Ugye, mi régóta ismertük egymást: 16–17 éves koromtól, amikor az Egyetemi Színpadon elkezdtem játszani. Akkor Erzszi már jelen volt az amatőr színházi világban, az Orfeo együttesben. A különböző fesztiválrészvételeken keresztül is tudtunk egymásról.

Az 1970-es években járunk, a színházak körül is alakuló második nyilvánosságban?

Igen, a 70-es évek első feléről beszélek most. Jóval későbbi az együttműködésünkben, hogy 1989-ben megpályáztuk Kecskemétet. Akkor épp a szolnoki évek után, szabadúszóként Nyíregyházán rendeztem, ott volt állásban Erzsi és a volt főiskolás osztálytársam, Salamon Suba László is. Megpályáztuk a kecskeméti színház vezetését: Erzsi, Suba meg én. A szolnoki vezetői múltam miatt én voltam a frontember, én mentem tárgyalni az akkor átalakulóban levő önkormányzathoz, vagy akkor még városi tanácshoz. Ez a szándék létrehozott köztünk egy, erre a feladatra szánt szövetséget, ami lazán, de a későbbiekben is megmaradt. Illetve hát ott volt Zsótér Sanyi is, akivel még a főiskoláról ismertük egymást, és aztán Szolnokon is dolgoztunk együtt. Szóval több szálon futó kapcsolat volt köztünk, akkor is, amikor Erzsi később a Nemzetibe került.

Gaál Erzsébetet ki hívta a Nemzetibe? Ablonczy László, az igazgató?

Igen. Én meg akkor éppen a Nemzetiben rendeztem, nekem meg Iglódival volt még a főiskolás évektől induló kapcsolatom. Már nem is emlékszem, hogy alakult ez ki, hogy ketten együtt indítsunk osztályt, de valahogy mindkettőnk számára evidens volt. Erzsinek volt egy habitusa, világlátása, ízlése, nekem is megvan a magamé, és ez a kettő nem feltétlenül fedte egymást, de volt közös halmaz a kettőnk színházról alkotott gondolkodásában. Számomra izgalmas volt, hogy a dolgokat nagyon határozottan értelmező alkotó mellett én, aki folyamatosan újabb és újabb színházi megoldásokat kereső ember vagyok, és aki többéves tapasztalattal bírtam már a tanításban, hogyan tudjuk inspirálni egymást.

Tehát neked volt oktatói tapasztalatod, míg Erzsi határozott volt.

Már nem emlékszem a részletekre, de egyszer csak mi „házasságot kötöttük” erre az osztályra. Felvételiztettünk, elkezdtünk dolgozni, és nagyon komolyan gondoltuk a tanítást. Abból az osztályból Kedvek Richárd és Száraz Dénes később bekerült a főiskolára, de jó páran a mai napig a pályán vannak. Például Makranczi Zalán. Komoly tantervet dolgoztunk ki, de ennek kivitelezését Erzsi korai halála megakasztotta, és utána két évig egyedül vittem ezt az osztályt.

Tehát az 1997–1998-as tanévben indult egy osztály, a Cszimadia–Gaál-osztály.

Hatalmas lökést adott a tanításnak Erzsi jelenléte, és aztán egyszer csak ott maradtam egyedül. Akkor hívtam Zsótért, hogy rendezzen egy vizsgaelőadást az osztálynak. Megcsinálta a *Titus Andronicus* ezekkel a gyerekekkel. Izgal-

mas előadás jött létre, és sajnáltam, hogy kétszer, talán háromszor ment, aztán elmúlt. De hát a vizsgák élete már csak ilyen.

A Gaál-hagyatékban megtaláltam ennek az osztálynak a képzési tervét. Négy téma köré rendezi Erzsi a négy félévet. Az első félév a Személyiség, a 2. félév a Konfliktusok, a 3. félév a Színésztechnikák, és végül a 4. félév a Színinövendékek próbája címet kapta. Miért a személyiséggel kezdtétek?

Hát mert a személyiség az adott, tudni kell, hogy aki a színpadra áll, kicsoda, micsoda, hogy néz ki, hogyan gondolkodik, mit gondol magáról és a többi. A második félév arról szólt, hogy ha egymás mellé állítunk két személyiséget, akkor mi szikrázik fel köztük.

Térjünk vissza az első félévre, a személyiségre. Hat részből raktátok össze a félévet: csoportos gyakorlatok, fantáziagyakorlatok, szituációs gyakorlatok, kelétkismeret, színművek tömegjelenetei és mimika. Sokféle módszert említetek, Sztanyiszlavszkijjal kezdve, de miként képzeljem el az elsős akadémiai növendékek munkáját? Azt írja Gaál, hogy először tömegjeleneteket elemeztek a csoportos gyakorlatok keretén belül, miközben a személyiséget vizsgáljátok.

Abból indultunk ki, hogy az egyes személyiségek konfliktusba kerülnek egymással. Igen ám, de vannak erősebb egyéniségek, és azok megpróbálnak teret szerezni maguknak. És azt kezdtük el vizsgálni, hogy az erősebb miként van jelen a színpadon a saját személyiségével, konfliktusaival. Milyen, amikor interakcióba kerül a másikkal. Különböző gyakorlatokon keresztül vizsgáltuk a színész személyiségét. Erzsi sok ilyen gyakorlatot hozott korábbi, Stúdió K-s tapasztalatai alapján.

Milyenek voltak a gyakorlatok? Tréninggé álltak össze?

Mondok egy példát. Odamegyek a másikhoz és meglököm, figyelem, hogyan reagál rá. Finoman lököm, majd erősen. Mintha közlekednénk az utcán, véletlenül valaki hozzád ér, hátranézel, mit mondasz neki. Vagy egy balesetet modellezünk, abban kell elszenvedőként vagy nézőként jelen lenni. Ezek az alapok.

Vagyis Diderot és Brecht klasszikus balesetleírását gyakorlatként megcsináltátok. Volt-e célja ezeknek a csoportos gyakorlatoknak?

A Nemzeti Stúdió képzési struktúráját az iskolai oktatás és színpadi gyakorlat dualitása határozta meg, tehát az akadémiaira járó hallgatók életének része volt, hogy statisztáltak az előadásokban. Néha kiemelt statok voltak, kisebb feladatokat, mondatokat kaptak, és ott nekik tudni kellett megszólalni, jelen lenni. A képzés azért is volt, hogy ezt a feladatot ők minél jobban el tudják

látni. Közben a stúdióban olyan szakemberek dolgoztak, akik fel tudták készíteni a hallgatókat a főiskolás felvételire vagy más dolgokra, hétköznapi színházi interakciókra. Illetve, miként ez a tanterv is mutatja, a stúdió közben műhelyként, színészi „kutatóbázisként” tudott működni. Amikor Béres Ilonát rá tudtam venni, hogy beszédet tanítson a stúdiósoknak, különös erő szabadtalánálunk. Ili annyira személyesnek érezte a tanítást, és olyan komolyan is dolgozott velük, hogy amikor felkérték egy másik osztályhoz, azzal utasította el, hogy nem vállal több osztályt, mert annyira hozzánőnek ezek a gyerekek, nem bírja elengedni őket.

A gyakorlatok mellékterméke ez az érzelmi kötődés?

Igen. Ha átnézzük Erzsébet jegyzeteit, akkor tételenként tudunk róla beszélni. De ezek nem bonyolult gyakorlatok, inkább evidenciák. Abban az amatőr színházi létben, ahonnan mi jöttünk, ezek a tréningek magától értetődőek voltak.

Többen úgy fogalmazzuk, bár azért műhelyről műhelyre változónak látszik, hogy az egyetemista színházi műhelyek a hetvenes évektől nem a drámák elemzéséből indultak ki, mert a színészi képzettség és képesség fölött meghatározóbbnak tűnt a csoport fiatalsága, ebből adódó ereje. Egyetértesz azzal, hogy ezt használták többen, Paáltól Rusztig, Fodortól Gaálig?

Igen, a csoportban, a fiatalságban lévő erőt használták a műhelyek. Nem voltunk igazán képzettek, de ez az erő tehetségessé tett minket. Ha megnézzük, hogy a 70-es évek progresszív színházcsinálói hol kezdtek, akkor a legkomolyabb színházi forrást ezekben a műhelyekben találjuk meg. Paáltól kezdve Ács Janin keresztül Halászig, Szikorától Rusztig, Helyey Laciig, Jordánig, Fodorig. Szóval a későbbi profi színház jelentős része műhelyekben kezdett. Bálint András, Zsámbéki Gábor is megfordult az Egyetemi Színpadon. A fiatal, főiskolás vagy frissen végzett rendezők is oda jártak feltöltődni, inspirációt szerezni.

Meg gyakorolni.

Igen. De ne feledjük, hogy tulajdonképpen velünk, ambiciózus amatőrökkel lehetett tréningeket csinálni, miközben az akkori profi színházban praktikus produkció-létrehozás folyt, ott nem volt rákészség. Ott a többség hozott anyagból dolgozott. Amikor felvételiztem rendezőszakra (kicsit árulásnak is éreztem), azt hiszem a harmadik fordulóban el is sütöttem ezt. A bizottság rákérdezett, hogy mi a kapcsolódásom a profi és az amatőr gyakorlathoz. És mondtam, hogy hát bennünket a profi színház meghaladása motivál, hogy mi jobbak legyünk. És tényleg, akkor úgy is éreztük. Hogy az a konzervált, halott...

Szent színház...

...már semmi, de ami mellett ott van Grotowski, akinek például a magyarországi autentikus interpretálói mi lennénk. És felvettek, de valószínűleg nem ezért a mondatért.

Majd a Nemzetiben két évtized múlva Gaállal ilyesmi feladatokkal folytatod. Miközben ő a Médeiát rendezi.

Most így, visszagondolva látszik, mennyire különböző alkatok voltunk, mégis volt valami közös bennünk. Néha nem is értettem, mit kerestünk mi egymás mellett. A gyökereink azonosak voltak, de a habitusunk különbözött. Nekem például tetszett az, amikor azt mondta 1996-ban a frissen felvett fiúknak, hogy vágják le a hajukat. Erzsi ilyen magától értetődően, nem is erőszakosan, hanem határozottan mondta: ne bongyorkodjanak itt az izébe, vágja le mindenki a haját. És a fiúk szeptemberben így jöttek be, kopaszon, és büszkék voltak magukra, hogy így, egységesen ezt megtették. Ezek a gesztusok csodálatosak voltak Erzsitől. Ő kategorikusan gondolkodott. Azonosak voltak a gyökereink, de a színházeszményünk nem egészen volt azonos. De valahol mindig találkoztunk. Komolyan vettük a színházcsinálást, de máshová tettük a hangsúlyt. Amikor Szolnokon, a Spiró vezetésével működő színházban hozott létre előadásokat, izgalmas volt nézni azt a világot, amit én nem tudok létrehozni, vagy teljesen másképp közelítek meg.

Gaál fanatizmusáról legendák keringenek, ez lelkesítette a gyerekeket, azonban láthatóan elrettentette a kollégákat és hát mindenképpen a színházvezetőket. Te miként láttad?

Fanatikus volt, de ez imponáló fanatizmus volt. Léner Péter Nyíregyháza után a József Attila Színházban is ott tartotta, mert érezte, hogy Erzsi fanatizmusa kötőanyag tud lenni egy társulatban. Iglódi is valószínűleg ezért vette oda a Nemzetibe, miközben ő is egész más alkat volt.

Gaál hagyatékában a nemzetis évekről a képzési tervek találhatók, s rengeteg bosszantó napi ügy hordaléka. Feljelentések, idegőrlő viták a műszakkal. Lát-szik, hogy az igazgató, Ablonczy László minden támadástól véd benneteket, főleg Gaált.

Kemény stílusa volt Erzsinek, ha úgy érezte, valami nem megy. A kedvenc mondatom tőle, amikor a Béres csinált valamit a *Médeiában*, akkor azt mondta neki: „Ne csináld, mert azt hiszik majd a nézők, hogy ezt én kértem.” És ez megmaradt bennem, rendezői credóként: ne csináld, mert azt hiszik, hogy én kértem.

Beszélt-e arról, hogy ez a helyzet a női rendezők alaphelyzete? Rengeteg feljelentő papír maradt a hagyatékában olyan ügyekről, melyek természetesnek tűnnek minden férfi rendezőtől. Felemelte a hangját a műszakkal, nem megvalósítható technikai dolgot kért..., ilyesmik.

Szerintem nem a nőiségre vonatkozott mindez, hanem a határozottságára. Meg volt győződve, hogy igaza van, hogy a lehetetlent is meg lehet csinálni. Nem akarta megérteni a körülményeket, nem köntörfalazott, hanem azt mondta, ami van. S ebben volt valami imponáló is, mert csak látszólag kért lehetetlent, olyasmit, amit nagyon nehezen lehetett teljesíteni az akkori, nemzetis munkafegyelemben. De végül is lehetett.

A hagyatékában lévő anyagok közül kiviláglik, hogy a támadások arra is vonatkoztak, hogy nem végzett főiskolát. Vagyis nem elég, hogy nő, de ráadásul alternatív, amatőr; botrányai vannak a műszakkal stb. Viszonylag kevés interjú készült vele, viszonylag kevés cikk szól a bemutatóiáról. Abban az évben, amiről beszélgetni kezdtünk, tehát 1996-ban készült vele egy interjú arról, hogy a nyíregyházi bemutatói után ő botrányhős lett. Mintha ezt az amatőrséget húsz év után is viselte volna.

Igen, így volt, de ezt akkor sem értettem, és most sem értem. Mert nem a botrányhős szerep volt rá jellemző, hanem az, hogy mennyire határozott színházslátással bírt. Az is érdekes, hogy ezen problémák ellenére az akkori hivatásos színház tudott vele mit kezdeni, színészként és rendezőként is. Nyíregyházán nemcsak rendezett, játszott is több előadásban. Akkor sokkal befogadóbbnak tűnt a profi színház, mint most. Akkoriban egy rendezői kar úgy állt össze, hogy voltak a fontos mesteremberek, és volt, aki a furcsát csinálja az évadban. A Víg a legtipikusabb – a hetvenes évek második felében. Várkonyi, Horvai, Kapás, Marton és Valló. Ebben a felállásban Valló a furcsa, Marton a fiatal, zenés is, Kapás a stílus-ember, Horvai a klasszikus orosz vonal és Várkonyi az európeér. Ez tökéletes képlet arra az időszakra. Mi is így voltunk Szolnokon, és talán nem ilyen összetetten, de az első időszakom ilyen volt. Paál, Árkosi, Éry-Kovács meg én dolgoztunk együtt, aztán a Schwajda nevével jelzett időszakban¹ Ács, Szikora, Fodor meg én. Szóval az is hasonló felállítás volt. Négy rendező, akikre lehetett társulatot építeni. Erről az ideális szolnoki időszakról valamikor érdemes lenne beszélni. Akkor dramaturgként ott dolgozott velünk Kornis, Balassa, Magyar Fruzsina, Morcsányi – kicsit eltolva időben, de nagy átfedéssel. Innen nézve természetesnek tűnt, hogy Erzsi állásban lehetett Nyíregyházán. Évi két rendezés volt akkor a rendezők

¹ Schwajda 1985–1992 között volt igazgatója a szolnoki Szigligeti Színháznak (előtte 1978-ban három hónapig, majd 1995–2000 közt szintén ő vezette a színházat).

feladata. Ő volt a lendület, az az ember, aki a progresszivitást képviselte, miközben ott is meg kellett rendezni az aktuális operettet, évfordulós darabot, a baráti országok szerzőinek drámáit.

Úgy látszik, hogy Gaál Erzsébet pályakezdése a színházi szakmai közösségben erős nyomokat hagyott. S ő maga megmaradt fiatal, amatőr lendületű nőnek, miként az Orfeóban kezdett.

Igen, az a Woyczek-előadás kitörölhetetlen.

Főleg, hogy Gothár készített felvételt róla.

Nekem mégis a *Patyolat* volt a kedvencem.² Erzsi volt az a nő benne, aki beveszi és kiadja a tisztításra hozott ruhadarabokat. A Fővárosi Művelődési Házban, a Fehérvári úton láttam. Ez egy kvázi improvizációs történet. A nézők beadták az előcsarnokban a ruhatárba a kabátjukat, és beültek a nézőtérre, de egyszer csak azt látták, hogy valaki hozza a kabátjukat és adja be a patyolatossnak, aki véleményt mond róla: itt kicsit szakadt a bélés, kilóg a nem tudom én micsoda, a zseb leszakadt, foltos itt, foltos ott, ennyi. És ez ment. És a néző a ruhája állapotán keresztül a saját életét, a személyiségét láthatta meg ebben a provokatív előadásban.

De mindezt megelőzte a Temetés, az első, amit Székely B. Miklóssal csinált. Ment vagy tizenöt-ször 1982-ben, de arról nem jelent meg elemző írás, kis visszaemlékezések tartják életben az egészet. És pár kritikus, akik valahol néhány mondatot elsütnek, kiemelve, hogy az előadás személyes szakításuk volt egy mástól is, meg Fodor Tamástól, tehát a Stúdió K-tól is.

Igen. Én nem emlékszem a háttértörténetre, nem láttam azt az előadást, hallottam róla, de nem láttam. Nyíregyházán viszont megrendezte Varjú Olgával és Földi Lászlóval. Azt láttam.

Éppen a közös színészképzések miatt érdemes visszatérni erre. A színész személyes, szinte magántörténete felől könnyebben megőrzi a legendárium az előadásokat. Gaál szakít régi szerelmével, ez a Temetés, ez rendben. De az kevésbé látható vagy inkább hallható, amikor Gaál nagyon sok nyilatkozatban elmondja, hogy ő realista színházat csinál. Tehát, amit ő csinál, az a realista színház, mert valós állapotok vannak a színpadon és valós helyzetek.

Azért, mert azt mondta, hogy semmi furcsa nincs abban, amit a színházban csinál, hiszen az élet ilyen furcsa, ha már furcsa. Mindenesetre így, ilyen „furcsán” tanítottunk mi együtt.

² Fodor Tamás: *Patyolat*, 1976 (HVD SZ Jókai Művelődési Ház).

Ablonczy László (1945) újságíró, kritikus, 1991–1999 között a Nemzeti Színház igazgatója. CSIZMADIA 300, 303

Aczél György (1917–1991) kommunista politikus, a kulturális élet egyik legfőbb ideológusa és irányítója a Kádár-korszakban. 1936-ban elvégezte az őszi félévet a Színművészeti Akadémián. Ezután amatőr színészként és előadóként működött. Az életbelépő zsidótörvények őt is letiltották színpadról. 1958-tól a művelődésügyi miniszter első helyettese volt egészen 1967-ig. Ez idő alatt vált fokozatosan a Kádár-rendszer vezető kultúrpolitikusává, gúnyosan a kulturális miniszter első fellettesének nevezték. A politikai bizottságnak írt levelében már 1957 nyarán felvette a később hírhedtté vált „három T” (tiltás, túrés, támogatás) irányelvét, de ez csak a 60-as, 70-es években vált tényleges, bevett gyakorlattá. BÍRÓ 31, BALOGH 111, 113

Ady Endre (1887–1919) költő. SÜVEGES 37, MONORI 150, 152, ILLÉS 291

Ajtony Árpád (1944–2013), író, dramaturg, 1973-ban Párizsba emigrált. MONORI 156

Albee, Edward (1928–2016) amerikai drámaíró és színházi rendező. A modern amerikai drámairodalom egyik legkiemelkedőbb alakja. A világsikert a *Nem félünk a farkastól* (1962) című dráma és a belőle készült film (rend. Mike Nichols, 1966) hozta meg számára. VENCZEL 266

Andai Katalin (1948) Déryné-díjas színésznő. KORCSMÁROS 130, 144

Anderson, Bibi (1935–2019) Ezüst Medve-díjas svéd színésznő, több mint tíz Bergman-filmben játszott. MONORI 168

Angelus Iván (1953) Lábán Rudolf-díjas, Hevesi-díjas táncos, színész, koreográfus, rendező. Történelem–spanyol szakon végzett az Eötvös Loránd Tudományegyetemen. A 70-es években az Orfeo együttes, majd a Stúdió K tagja. Filmekben szerepel, maga is készít filmet (például *Kémhatás*). 1979 óta foglalkozik táncszínházzal. A Kreatív Mozgás Stúdió (1983), a Budapest Tánciskola (1990) és a Budapest Kortánc Főiskola alapítója (2004), rektora. *Táncoskönyv* című munkáját 1998-ban adták ki. MÁNDY 63, BOCSÁRDI 95, PÁLFFY 106. NAGY 228, ILLÉS 291

Antal Miklós (?) tánctanár, a Hargita Állami Székely Néptáncegyüttes Posztumusz Életmű-díjjal kitüntetett volt vezetője, emellett a csíkszeredai amatőr sporttáncmozgalom vezetője. ANDRÁS 238

Antonioni, Michelangelo (1912–2007) Oscar-díjas olasz filmrendező. MONORI 168

Ascher Oszkár (1897–1965) Kossuth-díjas színész, előadóművész, színészpédagógus, színházigazgató. 1946–1950 között a Színház- és Filmművészeti Főiskolán beszédművelést tanított. BALOGH 118

Ascher Tamás (1949) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színházrendező. 1969–1973 között végezte a Színház- és Filmművészeti Egyetem rendező szakát. 1973-tól a kaposvári Csiky Gergely Színház, 1978–1981 között a Nemzeti Színház, 1982 óta a budapesti Katona József Színház rendezője. URAY 74, MONORI 156, 166, CSIZMADIA 254

Aszalós Károly (1929–1989) koreográfus, tanár, az Állami Artistaképző Intézet igazgatója. URAY 74

Aubier, Pascal (1943) francia színész, filmrendező, forgatókönyvíró. MONORI 170

Ábrahám Erzsébet (1957): pantomim előadóművész, pedagógus, a Corpus Pantomim tagja (1981–1985), az Artus alapítója és tagja (1985–1987). Goda Gáborral készített első darabjuk (*Deja vu*) közönségdíjas lett az I. Budapest Új Táncversenyen (1984). A 80-as években Malgot Istvánnal, Bernáth(y) Sándorral és Szkárosi Endrével dolgozott. 1987 óta Bécsben él, gyermekszínjátszással foglalkozott (1987–2009). Beceneve: Tücsi. MÁNDY 63

Ábrahám Irén (1949–2023) színésznő. Műkedvelő színészgyakornok volt a szabadkai Népszínházban, amikor beiratkozott a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetbe, ahol Gergely Géza és Csorba András osztályában szerzett oklevelet 1975-ben. Ekkor visszatért Szabadkára, majd 1977-től az Újvidéki Színház tagja volt. Néhányszor fellépett a Tanyaszínház előadásaiiban is. Az újvidéki Színes Szilánkok Diákszínpad alapító tagja. VENCZEL 261

Ács János (1949–2015) Jászai Mari-díjas színházrendező, a 70-es években Paál István mellett a szegedi Egyetemi Színpad rendezője. URAY 74, KORCSMÁROS 132, LŐRINCZY 180, CSIZMADIA 302, 304

Árkosi Árpád (1948) színházrendező, 1980–1985 közt a szolnoki Szigligeti Színház rendezője. CSIZMADIA 250, 304

Árok Ferenc (1946) színész, társulatigazgató. A szabadkai Népszínház Színész-képző Stúdiójának elvégzése után a színházhoz szerződött. Első kisebb szerepei után gyorsan a társulat egyik meghatározó egyénisége lett, mind drámai, mind

komikus szerepekben kiemelkedő alakításai voltak. Sokszor érvényesült sajátos, fanyar humora. Időközben a Kísérleti Színpad egyik létrehozója volt, az ott bemutatott darabok legtöbbszörben szerepelt. 1982-től 1985-ig a szabadkai Népszínház Magyar Társulatának igazgatója volt. 1990-ben elhagyta a színházat és a színészi pályát. Németországba emigrált. SÜVEGES 52, 53

Árokszállási S. Márta (1960) színésznő, bábszínésznő. Az 1980-as évek közepén került a szabadkai Gyermekszínházhoz, ahol eleinte inkább a szerbhorvát nyelvű előadásokban szerepelt, de magyar nyelvű darabokban is játszik. SÜVEGES 56

Bács Miklós (1964) UNITER-díjas színész. 1988-tól a Kolozsvári Állami Magyar Színház színésze, a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színház és Televízió Karán egyetemi tanár. ANDRÁS 239

Bacsó Péter (1928–2009) Kossuth- és Balázs Béla-díjas filmrendező. MONORI 167

Bagossy László id. (1948) rendező, népművelő, a Mágocsi Irodalmi Színpad létrehozója. A Pécsi Amatőr (Városi) Színházat előbb dr. Németh Antal, aztán dr. Bécsy Tamás vezette, majd 1973-ban dr. Szódy Szilárdtól Bagossy vette át. A színpad 1977-től Központi Amatőr Színpad néven működött tovább. SZÓDY 216

Bajza Viktória (1954) színésznő. 1977-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Ádám Ottó osztályában. 1977–1979 között az Újvidéki Színház, 1979–1982 között a debreceni Csokonai Színház, 1982 és 1983 között pedig a kecskeméti Katona József Színház tagja. 1983-tól a Madách Színházban játszott. VENCZEL 269

Balajthy Andor (1919–1975) Jászai Mari-díjas színész, bábszínész. Az Országos Színészegyesületi Iskolában 1940-ben kapta meg színészi oklevelét. 1948-tól a Me-sebarlang Bábszínház alapító tagja, majd haláláig a jogutód Állami Bábszínház társulatának egyik vezető művésze volt. Bábszínészként sikereit leginkább a felnőtteknek szóló darabokban aratta. BALOGH 117, 120

Balassa Péter (1947–2003) József Attila-díjas esztéta, irodalomtörténész, kritikus. A 80-as évek elején a szolnoki Szigligeti Színházban dramaturg. CSIZMADIA 304

Balázs Mária (?) koreográfus, táncos, rendező, szinkron-dramaturg. Angelus Iván moderntánc csoportjának (1979–1980), majd a Corpus Együttesnek a tagja (1982–1984). Ezt követően Marcel Marceau Nemzetközi Pantomimiskolájába járt Párizsban (1982–1984), majd Ladislav Fialka Nemzetközi Pantomimiskolájába Prágában (1984–1985). Később a Magyar Táncművészeti Főiskola szakíró- és koreográfus

szakát is elvégezte (2003 és 2005), illetve szinkron dramaturg képesítést is szerzett. Rendezőként és koreográfusként dolgozott a Merlin Színház és a Nemzeti Táncszínház számos előadásában. MÁNDY 62

Balázs Piri Zoltán (1949) színész. A budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán szerzett diplomát 1973-ban, Kazimir Károly osztályában. Még ebben az évben szerződött a szabadkai Népszínház. Innen 1977-ben átszerződött az Újvidéki Rádió együtteséhez, de az Újvidéki Színház előadásaiban is fellépett. Kezdetben néhány főszerepet, köztük énekes szerepeket is játszott, majd elsősorban epizód-szerepeket alakított. VENCZEL 269

Bálint András (1943) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, színházigazgató, érdemes művész. Az Egyetemi Színpadon kezdte a pályáját, majd 1961–1965 között járt Szinetár Miklós osztályába. 1969-től a Madách Színház, 1980-tól a MAFILM társulatának a tagja, 1985–2016 között a Radnóti Színház igazgatója. CSIZMADIA 302

Balogh Klári (1913–1999?) színész, bábszínész. 1939–1942 között volt a Vígszínház színésznője, majd 1951-től 1973-ig, nyugdíjba vonulásáig az Állami Bábszínház társulatának tagja. BALOGH 120

Balzac, Honoré de (1799–1850) francia regényíró, a francia realista regény megteremtőinek egyike. Műveit még élete során elkezdték magyar fordításban terjeszteni. Népszerűsége a második világháborút követő társadalmi átrendeződés után is töretlen maradt. BÍRÓ 16

Bán János (1955) Jászai Mari-díjas színész. 1983-tól a budapesti Katona József Színház társulatának a tagja. SZÓDY 209

Bánky Róbert (1930–1991) színész, bábszínész, rendező, eszperantista. A Bábszínészképző Tanfolyamot 1962-ben végezte el, később árnyjátékot tanított a hallgatóknak. Keleti és európai árnytechnikák adaptálásával és továbbfejlesztésével, valamint bábtervezéssel is foglalkozott. BALOGH 115

Barabás Árpád (1978) színész, rendező. Pályafutását a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színháznál kezdte 1994-ben. Jelenleg a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház tagja. Beceneve: Freddy. ANDRÁS 241, 243, 244, 245

Barabás Olga (1969) rendező. Tompa Gábor tanítványaként szerzett diplomát Marosvásárhelyen, majd a sepsiszentgyörgyi színházban kezdett dolgozni. Jelenleg a marosvásárhelyi Ariel Színház rendezője. BOCSÁRDI 95

Barácius Zoltán (1931–2011) színész, rendező, újságíró. 1953-ban a nagybecskereki Madách Színháznál kezdte pályáját színészként, 1956-tól a topolyai Járási Magyar Népszínház színésze volt, majd a színház megszűnése után a szabadkai Népszínházhoz szerződött, amelynek huszonöt évig volt a tagja. Jellemzően intellektuális karakterszerepeket formált meg. Közben szerepelt az Újvidéki Rádióban, az Újvidéki Színházban, különböző színházakban, művelődési egyesületekben rendezett. 1968-ban Szabadkán hivatásos színészek egy csoportja létrehozta a Kísérleti Színpadot, amelynek hét bemutatója közül ötöt Barácius rendezett. Évtizedekig rendszeresen tudósított az akkori jugoszláviai magyar sajtóban színházi eseményekről. Több darabot is írt. SÜVEGES 36, 40, 51, 52

Baranyai Ibolya (1943–2020) Jászai Mari-díjas színésznő. Az Állami Déryné Színházban kezdte a pályáját, majd a szolnoki Szigligeti Színház tagja (1967–1972 és 1974–1978). 1978-tól játszott Győrben, a Győri Nemzeti Színház Örökös Tagja. JANCSÓ 193

Barba, Eugenio (1936) olasz rendező és elméletíró. 1961-ben Lengyelországban tanult rendezést a Varsói Állami Színiiskolában, majd egy év elteltével csatlakozott Jerzy Grotowski Laboratórium Színházához. Három évet töltött Grotowski mellett, majd 1963-ban Indiába utazott, hogy a kathakalít tanulmányozza. 1964-ben hozta létre később világhírűvé váló multikulturális együttesét, az Odin Teatretet a dániai Holstebroban, melynek máig a vezetője. VENCZEL 264

Baroncelli, Jean de (1914–1998) francia író, filmkritikus, 1953–1983 között a *Le Monde* publicistája. MONORI 161

Barta Lajos (1878–1964) Kossuth-díjas író, újságíró. Leggyakrabban játszott drámája a *Szerelem*. PÁLFFY 102, ILLÉS 290

Bártfai Miklós (?) játszott a Gyerekjátékszín előadásaiban. ILLÉS 274, 277

Bató László (1912–1982) színész, bábszínész. 1938-ban végzett a Színművészeti Akadémián, 1941-ben a Nemzeti Bábszínház tagja lett. 1951-ben szerződött az Állami Bábszínházhoz, amelynek nyugdíjazásáig volt tagja. Kemény Henriknek sokáig utazó társa és segítője volt a Vitéz László-játékokban. BALOGH 120

Bausch, Pina (Phillipine) (1940–2009) német moderntánc-koreográfus, a világhírű Wuppertali Táncszínház megalapítója. NAGY 225

Beckett, Samuel (1906–1989) ír drámaíró, költő, író. Magyarul kötetben először 1970-ben adták ki a drámáit. A Thália Színház stúdiójában 1965-ben mutatták be

először a *Godot-ra várva*t, Léner Péter rendezésében. BOCSÁRDI 96, PÁLFFY 105, BALOGH 110, 111, 112, 116, MONORI 154, SZŐDY 218, ANDRÁS 242

Békés András (1927–2015) Kossuth- és Erkel Ferenc-díjas színházrendező. 1958-tól tanított a Színművészeti Főiskolán. MONORI 156

Beleznay Éva (?) amatőr színész a Csiliben. SZŐDY 202, 208, 212, 216

Benedek Árpád (1925–2008) Jászai Mari-díjas színész, rendező, műfordító. 1948–1954 között a leningrádi Osztrovskij Színművészeti Főiskola rendező szakán tanult. BÍRÓ 30, KORCSMÁROS 143

Bérczes László (1951) Jászai Mari-díjas rendező, szerkesztő, dramaturg, fesztivál-szervező. CSIZMADIA 251, 255

Berek Katalin (1930–2017) Jászai Mari-díjas színésznő, a Nemzet Színésze. 1970-ben a Huszonötödik Színház egyik alapítója. KORCSMÁROS 127

Bereményi Géza (1946) Kossuth-, József Attila-, Balázs Béla-, Prima Prémium-díjas író, forgatókönyvíró, filmrendező, a Nemzet Művésze. Az ELTE BTK olasz–magyar szakán végzett, ezután a Pannónia Filmstúdióban dolgozott szinkron-dramaturgként. A 70-es években novellákat, drámákat, regényt publikált, forgatókönyveket írt. 1970-ben ismerkedtek meg és lettek alkotótársak Cseh Tamással, aki megzenésítette és énekelte a szövegeit: ezeket a nagyközönség kettejük dalaiként ismeri (első lemezük: *Levél nővéremnek*, 1977). A 80-as években kezdett filmeket rendezni (*A tanítványok*, *Eldorádó*). A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház művészeti vezetője (1997–2006), később a Thália Színház főigazgatója (2012–2017). MÁNDY 60

Berényi Gábor (1927–2014) Jászai Mari-díjas színházrendező, színházigazgató. 1959–1971 között a szolnoki Szigligeti Színház igazgatója-főrendezője, ő szerződtette vizsgarendezése után Székely Gábort Szolnokra. 1971–1982 között a József Attila Színház főrendezője, 1982–1992 között a Játékszín igazgatója. Debrecenben számos alkalommal rendezett. JANCÓS 192, 194

Béres Ilona (1942) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színésznő, a Nemzet Művésze, érdemes és kiváló művész. 1964-ben végzett Pártos Géza osztályában. A debreceni Csokonai Színház (1964–1968), a Madách Színház (1966–1967), a Nemzeti Színház (1967–1969), a Vígszínház (1969–1984), majd ismét a Nemzeti Színház (később Pesti Magyar Színház) tagja (1984–2012). Gaál Erzsébet rendezésében 1996-ban játszotta el Médeiát. CSIZMADIA 302

Berger Gyula (1958) táncos, koreográfus, pedagógus. Külföldi és hazai kurzusokon különböző moderntánc-technikákat sajátított el, majd 1984-ben megalapította független táncgyűttesét, a Berger Együttest. URAY 74

Bergman, Ingmar (1918–2007) Arany Pálma-, Arany Medve-díjas svéd filmrendező. MONORI 168, VENCZEL 264

Bicskei István (1950) színész. Pályáját 1971-ben kezdte a szabadkai Gyermekszínházban. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben végzett 1976-ban, Lohinszky Loránd és Kovács Levente osztályában, utána Szabadkára szerződött. 1979-től az Újvidéki Színház tagja, 1985-ben visszatért Szabadkára, 1986-tól pedig az Újvidéki Rádió együttesében játszott. Egy évig tanársegéd volt az Újvidéki Művészeti Akadémián, egyik alapítója a H-csoport nevű alkalmi színésztársulásnak. 1991-ben a háború elől Magyarországra menekült. 1992-ben csatlakozott a szintén vajdasági származású Nagy József (Josef Nadj) párizsi JEL Színházához, melynek húsz éven át volt tagja. VENCZEL 261, 269, 270

Bíró József (1960) Jászai Mari-díjas színész, 1986 és 2000 között a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja. 1992-től óraadó, osztályvezető tanár a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Színházművészeti Tanszékén. 2000-től szabadúszó, 2016-tól a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház tagja. 2021-ben visszaszerződött a Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz. Beceneve: Ló. PÁLFFY 102, ANDRÁS 239, 240

Bizó Gyula (1916–?) a Munka Érdemrend arany fokozatával kitüntetett politikus, pedagógus, igazgató, szerkesztő. 1930–1934 között a debreceni Református Kollégium tanítóképző-intézetébe járt. A második világháborúban szovjet hadifogságba került, 1948-ban tért vissza Magyarországra. Az ötvenes évek második felében az Oktatásügyi Minisztériumnál töltött be pozíciót, nyilvános pedagógiai előadásokat tartott, 1960–1961-ben *Nem rólam beszélnek?* címmel televíziós riportműsort vezetett. Az 1957-ben létrehozott Művelődésügyi Minisztériumban először a Pedagógusképző Osztály osztályvezetője volt, majd a Színházi Főosztály vezetője lett. 1969-ben, Hont Ferenc nyugdíjazása után vette át a Színházstudományi Intézet vezetését. 1976-ban vonult nyugállományba. BALOGH 110, 111, 113

Bocsárdi Angi Gabriella (1961–2003) színésznő. 1984-ben a gyergyószentmiklósi Figura színjátszó csoport alapító tagja, 1995-től haláláig a sepsiszentgyörgyi színház művésze. BOCSÁRDI 88, 96

Bod László (1920–2001) festő. Pályáját rajztanárként kezdte, majd 1949–1954 között az Állami Bábszínház igazgatója volt. Igazgatásának öt éve alatt számos pro-

dukció bábjaait tervezte, néhányszor rendezőként is közreműködött. 1954-től viszatért a festészethez. BALOGH 121, 122

Bodnár Erika (1948) Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes és kiváló művész. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán Várkonyi Zoltán osztályába járt 1966-1970 között. 1970-től a szolnoki színházban, 1972-től a József Attila Színházban, 1974-től a Nemzeti Színházban játszott. 1982-ben a Katona József Színház alapító tagja lett. MONORI 165, JANCSÓ 197

Bódy Gábor (1946–1985) filmrendező. A főiskola előtt történelem–filozófia szakot végzett, nyelvészettel és filmelmélettel is foglalkozott. Játszott Magyar Dezső *Agitátorok* című filmjében, amit betiltottak. 1971-től a Balázs Béla Stúdió tagja, első önálló filmje *A harmadik*. Diplomafilme az *Amerikai anizs*. Színházban is rendezett, például *Cselédek* (1973), *Hamlet* (1981). MONORI 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 167, 170, JANCSÓ 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 195, 196, 199

Bogdán Zsolt (1964) Jászai Mari-díjas színész, kiváló és érdemes művész, 1994-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja. BOCSÁRDI 89, PÁLFFY 103

Boldizsár Miklós (1945–2003) drámaíró, dramaturg. MONORI 159

Boldizsár Péter (?–2017) 1973-ban Csaba Judittal megalapították a budakeszi KE-SZÍN-HÁZ-at. A hetvenes évek közepétől a székesfehérvári Videoton Színpad (ma: Szabad Színház) rendezője. A színház mellett régészeti ásatásokon, múzeumokban dolgozott. SZÓDY 202, 212

Borbély László (1962) színész, 1985-ben végezte el a Színház- és Filmművészeti Főiskolát, majd a József Attila Színházba szerződött. 1990 óta szabadfoglalkozású művész. ILLÉS 284

Boross Martin (1988) Junior Prima-díjas rendező, dramaturg. 2013 óta a Stereo Akt művészeti vezetője. LŐRINCZY 180

Brandauer, Klaus Maria (1943) osztrák színész, rendező. Eredeti neve Klaus Georg Steng; Maria Brandauer az édesanyja leánykori neve. Pályáját színpadi színészként kezdte. Filmes pályafutása 1981-ben kezdődött, amikor Szabó István *Mephisto* című alkotásában kapott főszerepet. Az Oscar-díjjal jutalmazott film nemzetközi hírnevet hozott számára. VENCZEL 268

Brecht, Bertolt (1898–1956) német drámaíró, költő, rendező, a 20. századi színház egyik megújítója. Kommunistának vallotta magát és művészetét a proletariátus szolgálatába kívánta állítani, ugyanakkor élesen kritizálta a sztálinista hatalomgyakorlást. Művei csak 1945 után jelentek meg magyar nyelven. Színházelméleti szövegeit először 1960-ban vehették kézbe anyanyelvükön a magyar olvasók. Előszó 7, BÍRÓ 16, KORCSMÁROS 130, 136, 139, JANCÓS 192, CSIZMADIA 301

Bretter György (1932–1977) esszéíró, kritikus, filozófus. Egyetemi tanulmányait Kolozsváron a Bolyai Tudományegyetem Filozófia Karán végezte. Filozófiai törekvéseinek középpontjában a tényleges változtatás igénye állt, írásai 1966-tól új irányt hoztak a romániai magyar bölcseleti irodalomba. BOCSÁRDI 94

Breyer Zoltán (1963–2009) színész, szinkronszínész, gyártásvezető, az Országos Diákszínházi Egyesület egyik alapítója. ILLÉS 296

Brezsnyev, Leonyid Iljics (1906–1982) szovjet politikus. 1964–1982 között a Szovjetunió vezetője, az SZKP (Szovjet Kommunista Párt) főtitkára. 1960–1964 és 1977–1982 között államfő. MONORI 171

Bródy Sándor (1863–1924) drámaíró, író. Legtöbbet játszott színdarabja *A tanítónő*, melyet 1908-ban mutatott be először a Vígszínház, és melyet rögtön ezután Max Reinhardt is megrendezett Berlinben. 1952-ben a nagybecskereki Madách Amatőr Színház első bemutatója is *A tanítónő* színrevitele volt. SÜVEGES 53, VENCEL 261

Bródy Vera (1924–2020) Jászai Mari-díjas báb- és díszlettervező. 1948–1951 között Győrött játszott. 1951-től az Állami Bábszínház bábkészítője és díszlettervezője volt. 1968-ban Párizsba költözött. BALOGH 113, 116, 118, 120

Brook, Peter (1925–2022) angol színházi és filmrendező, elméletíró, a 20. század egyik legnagyobb hatású színházcsinálója, a látvány, a színpadtér és a fénydramaturgia megújítója. Úttörő Shakespeare-rendezéseivel vált ismertté a második világháborút követő években. A Royal Shakespeare Company társulatával létrehozott *Lear király*-rendezése 1964-ben Budapesten is vendégszerepelt, és jelentős hatást gyakorolt a magyarországi színjátszásra. A 70-es évek folyamán a *Szentivánéji álom*, a 2000-es években pedig *Egy varázsfuvola* és a *Csatamező* című előadásai is láthatók voltak Magyarországon. 1970-ben alapította meg a Nemzetközi Színházkutató Központot Párizsban, 1974-ben pedig megnyitotta színházát a Bouffes du Nord épületében, ahol különböző kultúrákból érkező színészekkel és alkotótársakkal hozott létre előadásokat szinte élete végéig. URAY 74, BOCSÁRDI 90, JANCÓS 198, NAGY 226, VENCZEL 264, 268

Brown, Trisha (1936–2017) posztmodern amerikai táncos és koreográfus, akinek képzőművészeti munkássága is jelentős. 1970-ben a Grand Union kísérletező tánc-kollektíva alapító tagja volt, és saját együttesét, a Trisha Brown Dance Companyt is ebben az évben alapította. Kísérletező látásmódjával úttörő módon forradalmasította a modern táncot. NAGY 225

Bucz Hunor (1942–2022) Jászai Mari-díjas színházi rendező, a Térszínház alapítója (1969), rendezője, igazgatója. 1969–1971 között a budapesti József Attila Művelődési Központban, 1971–1973 között a Csepel Művek Munkásotthonban népművelő, 1973–1976 között a Pest Megyei Gyermek- és Ifjúságvédő Intézetben kriminálpedagógus. 1978-ban elvégezte a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházelmélet szakát. ILLÉS 294

C. Nagy István (1956) Arany Évszázad-díjas rendező, drámaíró, koreográfus. A Domino Együttes pantomimművésze, majd koreográfusa. Dolgozott M. Kecskés Andrással, Jeles Andrással, Fodor Tamással. Saját társulata az Utolsó Vonal (1989-től), majd a független, bolgár nemzetiségi színház, a Malko Teatro (1996-tól). Drámákat is írt (például *Határeset*). MÁNDY 62, 63

Călin, Orza (1967) rendező-koreográfus, a Háromszék Táncegyüttes alapító tagja, néptáncgyűjtő, oktató. BOCSÁRDI 98

Chaplin, Charlie (1889–1977) Oscar-díjas angol filmrendező, forgatókönyvíró, színész, filmproducer. Széles körben hangoztatta liberális és baloldali nézeteit, az amerikai kormány által többször felajánlott állampolgárságot minden alkalommal visszautasította. Az FBI rágalomhadjáratot indított ellene, kommunista szimpátiával vádolták meg. 1952-ben erkölcsi és politikai nézeteire hivatkozva nem kapott amerikai vízumot. 1953-ban a Színház- és Filmművészeti Főiskola néhány diákja egy erősen szatirikus hangvételű, botrányt okozó pamfletet írt és adott elő, melyben Chaplin a főiskolára látogatott, és szemügyre vette az ott folyó oktatási tevékenységet. BÍRÓ 23, 25, MONORI 169

Ciáki István (?) akrobatikatanár a Domino Pantomimstúdióban a 70-es években. MÁNDY 61

Cieślak, Ryszard (1936–1990) a krakkói Állami Színiakadémia (PWST) bábszínész szakán ismerkedett meg Grotowskival, aki 1961-ben szerződtette Laboratórium Színházába, az opolei Teatr 13 Rzędówba. Cieślak a csoport 1984-es feloszlásáig dolgozott a társulattal. A 60-as évek közepétől Grotowski rendezőasszisztense, majd szoros együttműködő társa lett. A legendás *Az állhatatos herceg* (1964) ame-

rikai turnéjának előadásai után Cieślak a kortárs színházi műfajban nemzetközi hírnevet és ikonikus státuszt szerzett magának. 1982-től elsősorban külföldön vezetett színházi tanfolyamokat, projekteket, és rendezőként is tevékenykedett. 1984 őszétől Peter Brook felkérésére az ő nemzetközi társulatával dolgozott. 1989 szeptemberétől vendégprofesszor volt a New York-i Egyetem Tisch School of Arts-ban. NAGY 226

Cunningham, Merce (1919–2009) amerikai táncos, koreográfus. A 20. századi táncművészet egyik legmeghatározóbb személyisége, több mint ötven éven át alkotott koreográfiákat. Képzőművészekkel (Robert Rauschenberg, Andy Warhol és Jasper Johns), zeneszerzőkkel (John Cage, Brian Eno) és Kavakubó Rej divattervezővel dolgozott együtt. Kompozíciós és előadói munkájában a véletlen bevezetésével, majd a tér decentralizálásával és a táncalkotás összetevőinek elkülönítésével kísérletezett. Foglalkoztatta a tánc és a film, illetve a videó linearitástól független használata. Avantgárd művészete túlmutat a táncművészet keretein. NAGY 225

Csaba Judit (?) amatőr színész a Csiliben, a Gerilla együttes énekese, a *Válás Veronában* című előadás Júliája. SZŐDY 202, 212

Csák Zsolt (1960) színész, bábszínész, pantomimművész. 1987-től a Kolozsvári Bábszínház tagja, 1990-ben a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház színésze volt. A 90-es években Magyarországra költözött. A Stúdió K-ban és a Budapest Báb-színházban játszik. BOCSÁRDI 94, PÁLFFY 103, 104, ANDRÁS 240

Csanádi Judit (1953) magyar díszlettervező, építészmérnök, egyetemi tanár. 1978–1980 között az Állami Bábszínház scenikusa. 1985–1991 között az Arany János Színház díszlettervezője volt. ILLÉS 278

Csányi Miklós (1940–1997) filmrendező. MONORI 166

Csapi Sándor (?) tanító, pedagógus, játszott a Gyerekjátékszín előadásaiban. ILLÉS 274, 276

Cseh Tamás (1943–2009) Kossuth- és Liszt Ferenc-díjas zeneszerző, előadóművész, énekes. Rajztanárként dolgozott egy kőbányai általános iskolában, amikor megismerkedett Bereményi Gézával, és közös dalokat kezdtek írni (1970). Jancsó Miklós *Még kér a nép* című filmjében szerepelt először, majd a Huszonötödik Színházban az Ad Libitum együttesrel adta első koncertjét (1973. március 1.). Előbb színházi esteken játszotta el későbbi lemezeik anyagát (*Levél nővéremnek*, *Antoine és Désiré*, *Fehér babák takarodója* stb.). A Huszonötödik Színház után a Népszínház tagja,

majd a Katona József Színház alapító tagja, 1998-tól a Bárka Színház tagja lett. MÁNDY 60

Csépe Imre (1914–1972) 1945 előtt kubikos, gyári munkás, iskolaszolga volt, később könyvtárosként, színészként, majd újságíróként és művelődésszervezőként tevékenykedett a Vajdaságban. SÜVEGES 37, 38

Cserhalmi György (1948) Kossuth- és Balázs Béla-díjas színész, a Nemzet Színésze, érdemes művész. Több, mint kétszáz filmben játszott, az elsők között Bódy Gábor és Jancsó Miklós filmjeiben. A debreceni Csokonai Színház (1971–1972 és 1975–1977), a Veszprémi Petőfi Színház (1972–1975), a Nemzeti Színház (1977–1979 és 1989–1991), a Katona József Színház (1983–1989), az Új Színház (1994–1998), a Radnóti Színház (1999–2003) vezető színésze. Beceneve Tyutyu. MONORI 158, 167

Csikós Gábor (1939–1996) színész, 1970–1974 között a Thália Színház tagja. MONORI 159

Csiky András (1930–2024) Kossuth-, Jászai Mari-, és UNITER-díjas színész, 1977-től a Kolozsvári Magyar Állami Színház tagja. 1990 után a kolozsvári magyar nyelvű színészképzés egyik újraindítója, éveken át a Babeş–Bolyai Tudományegyetem Színházi Tanszékének tanára. ANDRÁS 239

Csillag Ilona (1912–?) szül. Halmos Ilonka, színház- és drámatörténész. Színház-rendezőként indult, 1935-ben Németh Antal tanítványainak az Országos Színészegyesületben Molière *A kényeskedők* című darabját rendezte vizsgaelőadásként. Egyik alapítója és vezetője az 1934–1936 közt működő Magyar Játékszín nevű társulásnak, az ő rendezésében mutatták be 1936. február 7-én Bessenyei György *A filozófus* című darabját a Zeneakadémián. A társulást a rendőrség a második előadást követően indoklás nélkül betiltotta. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán már Csillag Ilona néven tanított elméleti tárgyakat, ő szerkesztette 1964-ben a főiskola addigi történetét bemutató kötetet (*A százéves színésziskola*). Több dráma- és színháztörténeti munkát publikált: *A magyar dramaturgia haladó hagyományai* (szerk. Hegedüs Gézával közösen, 1953), *100 éves a Színművészeti Főiskola* (szerk., 1964); *Ódry Árpád* (1982), *Blaha Lujza naplója* (1987). BÍRÓ 13

Csurka István (1934–2012) József Attila-díjas író, dramaturg és politikus. 1952–1957 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakára. Számos színdarab szerzője (például *Döglött aknák*, *Ki lesz a bálanya*). A rendszerváltás utáni, szélsőjobboldali politikai tevékenységének köszönhetően személye nagyon megosztóvá vált a magyar közösségi emlékezetben. BÍRÓ 21, 26, 28, 32

D. Albu Annamária (1965) erdélyi magyar színésznő. 1990 és 1995 között a Figura Stúdió Színház, majd 1995-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház tagja. 2022-ben EMKE Poór Lili-díjjal tüntették ki. PÁLFFY 107

Dajka Margit (1907–1986) Kossuth-díjas színésznő, 1963–1968 között a Thália Színház tagja. MONORI 155

Darvas Ferenc (1946) magyar zeneszerző, zongorista. Munkássága fontos részét képezik a színházi dalok. ILLÉS 276, 281, 288

Darvas Iván (1925–2007) Kétszeres Kossuth- és Jászai-díjas színész, 1949–1956 között a Madách Színház tagja. 1956 után börtönbüntetést kapott, segédmunkásként kellett dolgoznia, majd Miskolcon és a József Attila Színházban játszott. 1965-től a Vígszínház tagja volt. BALOGH 115

Darvas Szilárd (1909–1961) költő, humorista, konferanszié. A második világháború előtt Szarvas Dénes álnéven jelentek meg humoros írásai. Több száz humorreszk mellett írt forgatókönyvet, színdarabot, bábjátékot, kabaréjelenetet, sanzont, táncdalt és nem utolsósorban konferanszokat. Ez utóbbi tevékenységével lett az ország egyik legnépszerűbb művésze. Állandó szereplője volt a rádiónak. BALOGH 113, 117, 118

Dávid Attila Péter (1982) színész, koreográfus. 2005–2011 között a sepsiszentgyörgyi M Studio tagja, jelenleg szabadúszó művész. URAY 80

Deák Gyula Levente (1959–2022) 1990-től a Háromszék Táncegyüttes igazgatója. 2004-től a Romániai Magyar Néptánc Egyesület elnöke. 2017-ben a Magyar Arany Érdemkereszttel tüntették ki. URAY 80

Dean, James (1931–1955) amerikai színész Legismertebb filmjei: *Édentől keletre; Haragban a világgal*. MONORI 169

Decroux, Étienne (1898–1991) francia színész, aki saját mozgásstílust alakított ki, amely „corporeal mime” néven nemzetközi szinten terjedt el. URAY 75, NAGY 223, 224, 228

Delon, Alain (1935) César-díjas francia filmszínész. MONORI 167

Déry Tibor (1894–1977) Kossuth- és Baumgarten-díjas író. 1957-ben politikai okokból elítélték, 1961-ben szabadult. KORCSMÁROS 139

Déryné Széppataki Róza (1793–1872) színésznő. Naplói teljes kiadásban először 1930-ban jelentek meg. Az Állami Faluszínház, mely 1951-től működött, 1955-től vette fel az Állami Déryné Színház nevet. Feladata a tájolás volt: olyan kistelepülésekre is eljuttatni előadásokat, ahová a vidéki színházak sem érnek el. 1978-ban szűnt meg. MONORI 152, ILLÉS 274, 280, 289, 290

Dévai László (?) játszott a Gyerekjátékszín előadásaiban. ILLÉS 274, 277, 284

Dévavári (Dér) Zoltán, id. (1928–2007) költő, szerkesztő, kritikus. A Belgrádi Egyetem Jogtudományi Karának hallgatója (1947–1949), majd az Újvidéki Tanárképző Főiskola növendéke (1952–1953) volt. 1947–1949 között a Jugoszláviai Magyar Kultúrszövetség munkatársa, a Belgrádi Rádió magyar osztályának fordítója, bemondója, lektora és szerkesztője. 1949-ben politikai koncepciók perbe fogták, majd ítélet nélkül száműzték Goli otokra, a hírhedt adriai büntetőszigetre (1949–1952). Hazatérése után a *7 Nap* című hetilap munkatársa (1959–1991), az *Életjel* irodalmi élőlítség egyik létrehozója (1958), az *Életjel* Könyveknek és *Életjel* Miniaturáknek a szerkesztője volt, továbbá az *Üzenet* című irodalmi folyóirat alapító szerkesztője (1971), majd fő- és felelős szerkesztője (1990–1998). SÜVEGES 52

Dévényi Róbert (1931–1987): operarendező, dramaturg, író, tanár. 1951–1956 között a budapesti Zeneművészeti Főiskolán Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv tanítványa operarendező szakon. 1969-től a pesti Csili Soós Imre Színházának, 1975-től a KISZ Központi Művészegyüttes Irodalmi Színházának a rendezője. KORCSMÁROS 126, 144 SZÓDY 202, 205, 206, 208, 214, 216

Dévits Imre (1922–1971) színházigazgató, tanár és politikus. 1960-tól 1968-ig a szabadkai Népszínház magyar társulatának igazgatója volt. 1968-tól 1970-ig minisztériumi előadó a szerb kulturális minisztériumban, majd 1970-től haláláig a Népszínház főigazgatója. Kiváló szervezői érdeme, hogy modern stílusú, korszerű műsort játszó együttest alakított ki. Az operett mellett meghonosította a musicalt, segítette a rendezői-írói műhelymunkát. A sikerek nyomán a szabadkai magyar előadásokat beválogatták a jugoszláv színházi fesztiválok műsorába. A színházban színészképző stúdiót szervezett, majd elérte, hogy a jugoszláviai magyar fiatalok a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanulhassanak. Igazgatása alatt ismert magyarországi színészek (Latinovits Zoltán, Sinkovits Imre, Mezei Mária, Psota Irén, Kiss Manyi stb.) vendégszerepeltek a szabadkai előadásokban, és magyarországi rendezőket is foglalkoztattak. SÜVEGES 40, 45

Diba, Farah (1938) Irán első császárnéja, Mohammed Reza Pahlavi iráni sah harmadik felesége. Párizsban tanult, később hazájában a művészeteket támogatta. 1979-től száműzetésben élt Egyiptomban, majd Amerikában. MONORI 168

Dibusz Éva (1953) rádióbemondó, műsorvezető, beszédtechnika-tanár. Az Egyetemi Színpadon versmondóként kezdte a pályáját, 1979-től a Magyar Rádió bemondója, majd műsorvezetője volt. 2008-ban a Magyar Köztársasági Érdemrend lovagkeresztjével tüntették ki. ILLÉS 291

Diderot, Denis (1713–1784) francia filozófus, író, többek között a magyarul *Színész-paradoxon* és *A drámaköltészetéről* címmel megjelent írások szerője. CSIZMADIA 301

Dimitrijević (szül. Lustig) Mara (1913–1992) színházigazgató, rendező, színésznő. A topolyai Járási Magyar Népszínház alapítója és irányítója 1949 és 1959 között. Ma az ő nevét viseli a helyi amatőrszínház. SÜVEGES 37, 38, 41

Dóczi Kriszta (?) a Domino Pantomimstúdióban tanított pantomimtechnikát. MÁNDY 61

Dóra Attila (1961) szaxofonos (alt, tenor, bariton), zeneszerző, kurátor. Rendszeresen együttműködik táncosokkal, performerekkel, képzőművészekkel, színházi előadások létrehozásában vesz részt. PÁLFFY 107

Dorner, Willi (1959) osztrák koreográfus, performer, képzőművész, fényképész- és vizuális művész. 1999-ben alapította meg saját társulatát. MÁNDY 64

Dölle Zsolt (1946) pantomim- és mozgásművész. SZŐDY 212

Drahota Andrea (1941) Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes művész. 1966–1991 között volt a Thália Színház tagja. MONORI 161

Duró Győző (1953) dramaturg, a budapesti Katona József Színház alapító tagja, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Látványtervező Tanszékének tanára, egyetemi docens. 1973–1976 között a Szegedi Egyetemi Színpad tagja. A Katona József Színház mellett dramaturgként dolgozott a veszprémi Petőfi Színházban, a debreceni Csokonai Színházban és a budapesti Nemzeti Színházban. BOCSÁRDI 95

El Kazovszkij (1948–2008) Kossuth-díjas festőművész, grafikus, díszlet- és jelmeztervező. A Csizmadia Tibor által rendezett *Hovámész* című előadás jelmeztervezője. CSIZMADIA 251, 253, 254, 256

Eörsi István (1931–2005) Kossuth- és József Attila-díjas író, költő, drámaíró, műfordító. 1956-ban nyolc év börtönre ítélték, 1960-ban szabadult. 1977–1982 között a kaposvári színház dramaturgja. KORCSMÁROS 138, 141, SZÓDY 213

Eötvös Gábor (1921–2002) artista, zenebohóc. SZÓDY 219

Erdély Miklós (1928–1986) építész, író, képzőművész, teoretikus, a magyar neo-avantgárd meghatározó alakja, az akcióművészet, environment és koncept art jelentős képviselője. MONORI 163

Erdős István (1940–2019) Kossuth- és Jászai Mari-díjas bábművész. 1962-ben szerződött az Állami Bábszínházhoz a Bábszínészképző Stúdió elvégzése után. BALOGH 112

Éry-Kovács András (1951) színházrendező, dramaturg, jelenleg az egri Harlekin Bábszínház igazgatója. CSIZMADIA 250, 304

Fábián Zoltán (?) népművelő, a 70-es években Csili igazgatója (1970–1981). Az amatőr csoportok működésére nagy hangsúlyt fektetett. Igazgatása alatt a Dévényi Róbert vezette Soós Imre Irodalmi Színpad 1975-ig működött. SZÓDY 203

Fábri Péter (1953) író, költő, dalszövegíró, műfordító. ILLÉS 291

Faragó Árpád (1931–2023) színész, színházigazgató. Pályáját a zombori Népszínház magyar tagozatánál kezdte 1953-ban, ennek megszűnése után Szabadkára szerződött, ahonnan 1959-ben került az Újvidéki Rádió színészegyüttesébe. 1978–1983 között a Vajdasági Amatőrszínházak Szövetségének elnöke, 1983-tól 1985-ig a vajdasági, 1985-től 1987-ig pedig a Jugoszláv Színművészek Szövetségének elnöke volt. 1985-től 1995-ig az Újvidéki Színház igazgatójaként dolgozott. Évtizedeken át jelentetett meg színházi tárgyú írásokat és kiadványokat. SÜVEGES 56, VENCZEL 267

Faragó Klári (1922–1981) amatőr színésznő. 1950-től műkedvelőként lépett fel a topolyai Járási Magyar Népszínházban. Alkatához illő komikus szerepekben játszott. SÜVEGES 43

Fassbinder, Rainer Werner (1945–1982) Arany Medve-díjas német filmrendező, színműíró. MONORI 163

Fehér Miklós (1929–1994) a budapesti Képzőművészeti Főiskolán végezte tanulmányait, ahol 1954-ben szerzett diplomát. Négy évig mint rajztanár működött.

1958–59-ben a Békés Megyei Jókai Színházban, 1959 és 1967 között a szolnoki Szigligeti Színházban, 1967 és 1970 között a Veszprémi Petőfi Színházban dolgozott. 1970-től haláláig a Vígyszínház díszlettervezője volt. KORCSMÁROS 131

Fejes Endre (1923–2015) Kossuth- és József Attila-díjas író. MONORI 167

Fejes György (1927–2008) színész, a jugoszláviai magyar színjátszás egyik vezető egyénisége. A Népszínház megalakulásakor, 1945-ben műkedvelőként került Szabadkára. 1966-ban átszereződött az Újvidéki Rádió együtteséhez, és rendszeresen fellépett az Újvidéki Színházban is. 1987-től az Újvidéki Színház tagja. 1988-ban nyugdíjba vonult, de ennek ellenére egy ideig még vállalt szerepeket a színházban. VENCZEL 267

Feldenkrais, Moshe (1904–1984) ukrán származású, izraeli fizikus, cselgáncsozó, mérnök, egyetemi oktató. Villamosmérnöki diplomát és doktorátust szerzett Párizsban, a Curie Intézetben dolgozott, miközben dzsúdót tanult és oktatott. A róla elnevezett módszert saját térsérülése kezelésére fejlesztette ki, erről könyvet írt (*Body and Mature Behavior*, 1949), a módszert előbb Izraelben, majd Európában és Amerikában tanította. MÁNDY 67

Fenyves Márk (1973–2018) mozdulatművész, koreográfus, kutató, szervező, látványtervező. Pedagógusként 1992-től orkesztikát, mozdulatművészetet, táncelméletet és tánc történetet, művészettörténetet és képzőművészetet tanított Magyarországon és külföldön. A Még 1 Mozdulatszínház (1995) és a Magyar Mozdulatművészeti Társulat (1998) megalapítója. Pálosi István mellett a magyar mozdulatművészet jelenkori képviselőinek egyike volt. MÁNDY 70

Ferenczes István (1945) Kossuth-díjas költő, író, újságíró, 1990-ben a Hargita Megyei Művelődési Felügyelőség főtanácsosa, az 1997-től működő csíkszeredai *Székelőföld* című kulturális folyóirat megalapítója. PÁLFFY 103

Ferenczi Jenő (1930–2013) színész. 1947-ben az újvidéki József Attila Kultúrkörben amatőrként kezdte színészi pályafutását, 1949-ben rendezői tanfolyamon vett részt, egy ideig a szabadkai Népszínházban játszott, majd 1955-ben az Újvidéki Rádió színésze lett, innen ment nyugdíjba 1990-ben. Gyakran kapott szerepet az Újvidéki Színházban is. Elsősorban komikus és karakterszínész volt. SÜVEGES 44, VENCZEL 266

Ferrari Violetta (1930–2014) színésznő. 1956-ban Bécsbe emigrált, később Nyugat-Németországban élt. MONORI 163

Fischer Károly (1942–2018) színész, rendező. A nagybecskereki Madách Amatőr-színház tagja volt, majd a belgrádi Drámaművészeti Karon tanult 1966-ig, ezt követően pedig a szabadkai Népszínházhoz szerződött. 1967-ben az Újvidéki Rádió együttesének tagja lett. Az Újvidéki Színház magyar és a nagybecskereki Toša Jovanović Népszínház szerb nyelvű előadásában játszott. 1983-tól Fischer Várady Hajnalka asszisztense volt az Újvidéki Művészeti Akadémián. VENCZEL 262

Fischer Várady Hajnalka (1947–2003) színésznő. Színészdiplomát a Belgrádi Egyetem Drámaművészeti Karán szerzett 1966-ban, majd az Újvidéki Rádió együttesének tagja lett. Vendégként játszott az Újvidéki Színházban és a szabadkai Népszínházban is. Rádiós és színházi szerepeiért többször díjazták. 1983-tól tanított színészmesterséget az Újvidéki Művészeti Akadémián. Gyakran forgatott az Újvidéki Televízióban. VENCZEL 262

Fodor Antal (1941–2020) Erkel Ferenc-díjas balett-táncos, koreográfus, rendező, egyetemi tanár. 1969-től a budapesti Operaház koreográfusa, később művészeti vezetője, balettigazgatója. A Magyar Táncművészeti Egyetemen a Koreográfus- és Táncpedagógusképző Intézet megszervezője, első igazgatója. MÁNDY 67

Fodor Tamás (1942) Jászai Mari-díjas rendező. Pályáját a Pinceszínházban és az Universitasban kezdte. 1971-től az Orfeo Stúdió, az Orfeo együttes színházi csoportjának a vezetője, 1974-től a Stúdió K vezetője, rendezője. KORCSMÁROS 129, 132, LŐRINCZY 177, 180, SZŐDY 218, ILLÉS 291, CSIZMADIA 302, 304

Föld Ottó (1924–2002) 1948–1960 között a MAFILM gyártásvezetője, 1961–1972 között a főgyártásvezetője, 1978–1985 között az igazgatója volt. Édesapja Feld Mátyás, nagyapja Feld Zsigmond, színészek és színházigazgatók. MONORI 170

Földi László (1956) színész. A Tanyaszínház egyik alapítója (1978), 1979–1980 között a szabadkai Népszínház tagja. 1980-tól öt évig az Újvidéki Színházban, majd 1985-től magyarországi színházakban (Nyíregyháza, Szolnok, Miskolc, Vígyszínház) lépett fel. CSIZMADIA 305

Frank Erika (?) amatőr színész a Pinceszínházban. KORCSMÁROS 134

Freud, Sigmund (1856–1939) osztrák pszichiáter, a pszichoanalitikus iskola alapítója. Tanai a 20. század elején óriási hatással voltak a művészetekre, az európai kultúrára. MONORI 151

Fuchs Lehel (1959) fotográfus, festő, rendező, operatőr; a Szellemkép Szabadiskola alapítója. LŐRINCZY 179

Gaal Erzsébet (1951–1998) színésznő, rendező. Az Orfeo, majd a Stúdió K együttesének tagja, legendás *Woyzeck* előadásukban ő Marie. 1980-ban létrehozta a Gödöllői Amatőrszínész Stúdiót. 1985-től a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház tagja, 1989-től rendezője, 1992-től a József Attila Színház rendezője. LŐRINCZY 174, 176, 178, 179, CSIZMADIA 249, 291, 298, 300, 302, 303, 305

Gabnai Katalin (1948) színműíró, kritikus, drámapedagógus. 1970–1988 között a Népművelési Intézet előadója és főmunkatársa volt. 1993–2010 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára. 1993-tól az Országos Köznevelési Tanács tagja. 1993–2001 között az Apor Vilmos Katolikus Főiskola Dráma- és Médiapedagógiai tanszékének vezetője. ILLÉS 275, 280

Gábor Andor (1884–1953) Kossuth-díjas író, humorista, publicista. MONORI 150

Gáli József (1930–1981) József Attila-díjas író és műfordító. 1955-ben diplomázott a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakán. A József Attila Színház 1956. október 6-án (Rajk László újratemetésének napján) mutatta be *Szabadság-hegy* című, Rákosi személyi kultuszát bíráló drámáját (Benedek Árpád rendezésében), amelyet ekkor mindössze csak egyszer játszottak, a magyar színházi emlékezetben mégis nagyon fontossá vált. 1956 után Gálit halálra ítélték, majd büntetését tizenöt évi fegyházra módosították. Amnesztiával 1961-ben szabadult. Darabjait betiltották. BÍRÓ 29, 30, SZŐDY 212, 213, 214

Gálik Éva (1964) előadóművész, modern- és kortárstánc pedagógus, koreográfus. Eredetileg szertornász és ritmikusgimnasztika-versenyző volt. 1982-től kezdett táncsal foglalkozni. URAY 74

Galkó Balázs (1949) színész, előadóművész. 1970-ben kapott diplomát, ezután a Nemzeti Színház, a Huszonötödik Színház, a szolnoki Szigligeti Színház, a Miskolci Nemzeti Színház, a kecskeméti Katona József Színház, az Új Színház tagja. 1975-ben a tanyaszínház-mozgalom alapítója. 1986-tól alkalmi társulásokban vagy egyedül alternatív előadásokat készít. 2015-ig a Művészetek Völgyének művészeti vezetője. SZŐDY 202

Garay Béla (1897–1987) színész, rendező, színiigazgató, színházi történetíró, szerkesztő. 1913-ban Szabadkán, Nádassy József társulatában játszotta első szerepét. 1918-ban az alföldi színikerülethez, Heltai Nándor igazgatóhoz szerződött. Ekkor

tette le a rendezői vizsgát is. Amikor ez a társulat feloszlott, átvette a dunántúli színikerület vezetését. Harminctagú társulatával Zalaegerszegen, majd Zalaszentgróton játszott. Közben kiadta és szerkesztette a zalaegerszegi *Színházi Újságot*. 1920 áprilisától abbahagyta vállalkozását és Radó Bélához szerződött, majd még ugyanazon év őszén ismét a dunántúli színikerületben, ezúttal Halmi Jenő társulatánál játszott. Közben szerkesztette a dombóvári *Színház* című újságot. 1921-től 1924-ig a pécsi színház tagja volt. 1927-től 1941-ig a szabadkai Népkör rendezője és színésze lett. 1945-től a szabadkai Népszínház tiszteletbeli főrendezője. 1954-ben vonult nyugállományba. Rendezett a topolyai Járasi Magyar Színházban, az Újvidéki Rádió Ifjúsági- és Rádiószínházában, a szabadkai Gyermekszínházban, továbbá operettet rendezett Belgrádban. Ő vezette a szabadkai Népszínház színészképző stúdióját. Több mint 75 színjátszással kapcsolatos cikke, kiadványa jelent meg. Színdarabokat fordított magyarra szerbhorvát nyelvből. SÜVEGES 37

Gáspár Sándor (1956) Kossuth- és Jászai Mari-díjas magyar színész, érdemes művész. 1975–1979 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára. Először a Víg-színházhoz szerződött, majd 1982-ben a budapesti Katona József Színház alapító tagja lett. 2000-től 2011-ig az Új Színház, majd 2011–2013 között a Nemzeti Színház művésze. 2013-tól a székesfehérvári Vörösmarty Színház tagja. VENCZEL 265

Genet, Jean (1910–1986) francia író, drámaíró. *Cselédek* című drámáját 1947-ben írta, a szöveg magyarul 1965 őszén jelent meg először a *Nagyvilágban*, Nagy Péter fordításában. 1967-ben a darab az Universitas műsorán szerepelt, Ruszt József rendezésében a cselédlányokat Cserhalmi Anna és Sólyom Katalin játszották. Bódy Gábor 1972-ben tévéjátékot, majd 1973-ban színházi előadást rendezett belőle. SÜVEGES 52, MONORI 158, JANCSÓ 183, 184

Gerber, Anke (1952) Berlinben élő koreográfus, rendező, pantomimművész, a Prenzlauer Berg Pantomim Színház tagja, a Clemils Bohóc Cirkusz társalapítója. ANDRÁS 239

Gieler Éva (1946–2022) amatőr színész a Csiliben, majd a KISZ Központi Művészegyüttesben. 1986–2017 között a Radnóti Színház szervezésvezetője. SZŐDY 204, 211

Gieler Ferenc (1945) amatőr színész Dévényi Róbert csoportjában a Csiliben, majd a KISZ Központi Művészegyüttesben. SZŐDY 202, 204, 208

Gobbi Hilda (1913–1988) Kossuth-díjas színésznő. A Horváth Árpád Kollégium, a Jászai Mari Színészotthon, a Bajor Gizi Színészmúzeum és az Ódry Árpád Idős-

otthon létrehozója. 1982-ben alapítója, haláláig tagja a budapesti Katona József Színháznak, itt játszotta Spiró György *Csirkefej* című drámájának főszerepét. BÍRÓ 31, MONORI 157, JANCSÓ 199

Goda Gábor (1960) rendező, koreográfus, a Corpus Pantomim (1981–1985) tagja, Kárpáthy Zoltán, Malgot István tanítványa. Saját társulatát Artus Tánc és Ugrószínház néven 1985-ben alapította. 1997-től az Artus Kortárs Művészeti Stúdió vezetője. Kontaktimprovizációt 1986 óta tanít, majd 2006-ban kidolgozza saját módszerét, a Weight-flow kontaktot. MÁNDY 59, 62, 63, 68, URAY 74, 84, PÁLFFY 107, NAGY 228

Godard, Jean-Luc (1930–2022) Arany Palma-díjas, tiszteletbeli César-díjas svájci-francia filmrendező, az új hullám nagy alakja. MONORI 169

Gombás Erzsébet (?) képzőművész, Bódy Gábor *A harmadik* című filmjében szerepelt. MONORI 164

Gombrowicz, Witold (1904–1969) lengyel író, drámaíró. *Esküvő* című drámáját (lengyelül 1953-ben jelent meg) Spiró György fordította magyarra, először Ács János rendezte Kaposváron, 1979-ben. LŐRINCZY 179

Gór Nagy Mária (1947) színésznő, Szinetár Miklós osztályában diplomázott 1969-ben, a Nemzeti (1969–1970), majd a Thália Színház tagja (1970–1992) volt. 1984–2022 között saját színitanodát működtetett. MONORI 157, 158, 165

Gosztonyi János (1926–2014) Jászai Mari-díjas színész, rendező, drámaíró, dramaturg, tanár, érdemes művész. 1950-től tanított beszédet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1962–1976 között a Thália Színház rendezője volt. MONORI 157, 158, 165

Gothár Péter (1947) Kossuth- és Balázs Béla-díjas film- és színházrendező, forgatókönyvíró, díszlet- és jelmeztervező, érdemes művész. CSIZMADIA 305

Gourdot, Gérard (1953) táncművész, koreográfus. 1983 és 1987 között Mark Tompkins társulatának tagja. Az *Empty Holes (Üres lyukak)* című Tompkins-szóló dramaturgia és díszlettervezője. 1986 és 1988 között Nagy József JEL Színházának tagja. NAGY 227, 229

Göncz Árpád (1922–2015) József Attila-díjas író, műfordító és politikus, 1990 és 2000 között a Magyar Köztársaság elnöke. JANCSÓ 193

Groat, Andy de (1947–2019) amerikai koreográfus, leginkább Robert Wilson interdiszciplináris művésszel való együttműködéséről ismert. NAGY 225

Groszmann Péter (?–1996) színész. A címszerepet játszotta a Gaál Erzsébet által rendezett szolnoki *Don Carlos*-előadásban, 1994-ben. Néhány további szerepe: Oresztész (Silló Sándor: *Oreszteia*, R.S.9. Stúdiószínház, 1990; Aljoska (Gaál Erzsébet: *Éjjeli menedékhely*, József Attila Színház Aluljáró, 1992); Féreg (Gaál Erzsébet: *A városok sűrűjében*, József Attila Színház Aluljáró, 1993); Oro, fűzfapoéta és informátor (Zsótér Sándor: *Mizantróp*, Szkéné Színház, 1996). LŐRINCZY 177

Grotowski, Jerzy (1933–1999) lengyel színházrendező, teoretikus, kutató. 1959-ben Opole-ban megalapította a Laboratórium Színházat, mely 1965-től Wrocławban működött, és a 20. század egyik legnagyobb hatású színházi műhelye lett. 1968-ban angolul jelent meg Eugenio Barba szerkesztésében, Peter Brook előszavával írásainak gyűjteménye: *Towards a Poor Theatre (A szegény színház felé)*. Bár a mű egészében nem jelent meg magyarul, egy részlet 1969-ben olvasható volt belőle a *Vigiliában* Pályi András fordításában, illetve kézen-közön eljutott a magyar avantgárdhoz. Két évvel korábban, 1967-ben Ruszt József, Paál István és Ács János is részt vett a wrocławai színházi fesztiválon és látta *Az állhatatos herceg* című előadást; ők saját használatra fordították a szövegeket. *Színház és rituálé* címmel végül 1999-ben jelent meg magyarul Grotowski-kötet. MÁNDY 60, BOCSÁRDI 90, PÁLFFY 107, BALOGH 111, URAY, KORCSMÁROS 135, NAGY 226, VENCZEL 264, CSIZMADIA 303

Gyabronka József (1953) Jászai Mari-díjas színész. 1969–1971 között játszott a Pincészínházban, 1971-ben vették föl az Színház- és Filmművészeti Főiskolára, Békés András osztályába. KORCSMÁROS 128, 134

Gyárfás Miklós (1915–1992) József Attila-díjas író, költő, dramaturg, egyetemi tanár, forgatókönyvíró. A Színház- és Filmművészeti Főiskola legendás tanára, ahol 1953–1977 között oktatott, emellett nagyon termékeny szerző is volt, számos színdarabot, forgatókönyvet, hangjátékot és prózakötetet írt. BÍRÓ 29, 30

Györfalvy Katalin (1937–2012) Erkel Ferenc-díjas táncművész, néptánc-koreográfus, pedagógus. 1957–1962 között a Bihari János Táncegyüttes asszisztense. 1962-től a Vasas Táncegyüttes, 1978-tól a Népszínház Táncegyüttes vezetője és koreográfusa. 1971-től az Állami Balettintézet néptánctagozatának vezető tanára. MÁNDY 60

Györfi Csaba (1988) táncos, koreográfus. 2007–2014 között a székelyudvarhelyi Udvarhely Táncműhely, 2014–2016 között az András Lóránt Társulat tagja, jelenleg a Nagyvárad Táncegyüttes koreográfusa. URAY 83

Györgyjakab Enikő (1982) színésznő. 2005-től a Kolozsvári Magyar Állami Színház tagja. URAY 78, 80

Gyurkó Henrik (1935) színész, bábszínész. 1950–1960 között Miskolcon játszott amatőr bábművészként. 1960-tól nyugdíjazásáig az Állami Bábszínház tagja. 1962-ben végezte el a bábszínészképző tanfolyamot. BALOGH 112, 116, 119,

Gyurkó László (1930–2007) író, a Huszonötödik Színház alapítója, KORCSMÁROS 127, ILLÉS 275

Gyurkovics Tibor (1931–2008) Kossuth- és József Attila-díjas költő, író, drámaíró, pszichológus. MONORI 165, JANCsó 197

Halász Péter (1943–2006) avantgárd rendező, színész, író. 1962–1969 között az Universitas Együttesben kezdte a pályáját, majd 1969-ben megalapította a Kassák Ház Stúdiót. 1972-ben megvonták működési engedélyüket, ettől kezdve Dohány utcai lakásukban (Dohány utca, 20., IV. em. 25.) játszottak. 1976-ban a társulat emigrált, előbb Párizsban, majd New Yorkban folytatták a működést, Squat Theatre néven lettek világhírűek (1977–1991). 1984-ben létrehozta a Love Theatre-t. 1991-ben visszatért Magyarországra. MÁNDY 61, CSIZMADIA 302

Harag György (1925–1985) színházrendező, Tompa Miklós tanítványa. Nagybanynán, Szatmárnémetiben, Marosvásárhelyen vezetett társulatot, majd 1975-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház főrendezője volt. Magyarországon és Jugoszláviában is rendezett. SÜVEGES 37, 42, BOCSÁRDI 88, MONORI 166, JANCsó 190

Harkányi Endre (1934) Kossuth és Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész, a Halhatatlanok Társulatának tagja. 1953–1957 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola színész szakára. Pályája legerősebben a Vígszínházhoz kötődik, ahol három különböző időszakban volt társulati tag (1963–1968, 1984–1993, majd 1994–2015). BÍRÓ 25

Harsányi Gábor (1945) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színész. 1964–1968 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, utána 1979-ig a Thália Színház tagja volt. MONORI 160

Haumann Péter (1941–2022) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színész, érdemes művész, a Nemzet Színésze. 1970–1972 között a Huszonötödik Színház tagja, itt játszotta először a *Szókratész védőbeszédét*. KORCSMÁROS 141

Háy Gyula (1900–1975) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító, forgatókönyvíró. Fiatalon illegális kommunista lett, majd a Tanácsköztársaság bukása után Drezdába és Berlinbe emigrált, itt díszletfestőként és -tervezőként dolgozott. Az S. Fischer Verlagnak elküldött kéziratai indították el drámaírói pályáját. Berlinben megismerkedett Bertolt Brechtel. 1932-ben a berlini Deutsches Theaterben (amelynek Max Reinhardt volt akkor az igazgatója) tartották az *Isten, császár, paraszt* ősbemutatóját, amelyet végül a szélsőjobboldali sajtó tiltakozása miatt betiltottak. 1935-ben a Szovjetunióba, Moszkvába emigrált, ahol forgatókönyvíróként működött a „Mezsrabpom” filmgyárban, amely agitprop filmek gyártásával foglalkozott. Többek között Pudovkinnal és Eizensteinnel dolgozott együtt (bár a velük tervezett filmek végül nem valósultak meg), és a moszkvai emigrációban lévő kommunista elit hálójával került élő kapcsolatba: Rákossal, Révai Józseffel, Nagy Imrével és Lukács Györggyel. 1945-ben tért vissza Budapestre, ahol azonnal ünnepelt drámaíró lett, sorra mutatták be magyar színpadokon korábban nem játszott műveit, köztük *Az élet hídját*, amelyért Kossuth-díjat kapott. 1948-tól a Hunnia (1964-től MAFILM) filmgyár fődramaturgja volt, majd 1951-től a Színház- és Filmművészeti Főiskola újonnan megalakult dramaturg tanszakának vezetője. A nyilvánosság előtt fokozatosan a párt ellen fordult, amelynek egyik legerősebb megnyilatkozása a híres *Miért nem szeretem Kucsera elvtársat?* című cikk volt, majd az 56-os forradalom leverésének napján, november 4-én feleségével együtt ő olvasta be a Kossuth Rádióban a nemzetközi közvéleménynek szánt híres segélykérést (*Segítsetek! Segítsetek! Segítsetek!*). 1957-ben hat évi börtönre ítélték. 1960-ban szabadult amnesztiával. 1964-ben Svájcban, Asconában telepedett le és 1975-ig, élete végéig ott élt. BÍRÓ 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 34

Háy Micky (1903–2002), írói nevén Gábor Anna, Németországban született, ott ismerkedett meg Hájjal, akit a moszkvai emigrációba is követett, majd 1945 után Magyarországra költöztek. 1951-es válásuk után Micky nem hagyta el az országot, itt nevelte fel közös gyerekeiket. A Magyar Rádió német nyelvű adását vezette, majd a *Neue Zeitung*, az *Ungarische Rundschau* és a *Budapester Zeitung* szerkesztője volt. 1969-ben nyugdíjba vonult. BÍRÓ 27

Háy Péter (1944) író, egyetemi tanár, dramaturg. Angliában tanult, 1967-ben Kanadába emigrált, majd 1980-ban Kaliforniába költözött. Egyetemi tanárként, könyvkiadóként, színházaknál dramaturgként dolgozott. Angolul publikált könyveket, főleg film- és színház történeti témákban. Háy Gyulának nem volt vér szerinti fia: Majoros Éva első házasságából származott, de Háy öröke fogadta. BÍRÓ 27

Heck Paula (1925–2014) színésznő. Amatőrként kezdte pályáját Zomborban, majd 1953-tól a Zombori Népszínház tagja lett, 1955-ben pedig a szabadkai Népszínház

magyar társulatához szerződött. 1975-ben ment nyugdíjba. Szép énekhangja miatt elsősorban operettek primadonnaszerepeit játszotta, de drámai alakításai is sikeresek voltak. Utolsó színházi szerepében 2011-ben a Kosztolányi Dezső Színházban, Tolnai Szabolcs *Éljen a szerelem!* című előadásában láthatta a közönség. SÜVEGES 56

Hegedüs Géza (1912–1999) háromszoros József Attila-díjas magyar író, újságíró, költő, színházi szakíró, kritikus, egyetemi tanár. 1945–1973 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola művészetelméleti tanszékvezetője. Számos tanulmánykötete és szépirodalmi írása jelent meg. BÍRÓ 32, BALOGH 112

Helyey László (1948–2014) Jászai Mari-díjas színész. CSIZMADIA 302

Hernádi Judit (1956) Jászai Mari-díjas színésznő, énekesnő. 1974-ben vették fel az Színház- és Filmművészeti Egyetemre, Várkonyi Zoltán osztályába. KORCSMÁROS 128, 136

Hernyák György (1952) rendező. Előbb zenepedagógiai főiskolát végzett, majd az Újvidéki Művészeti Akadémián szerzett rendezői diplomát Boro Drašković osztályában (1976–1980). Kezdetben az Újvidéki Rádió rendezője volt. 1978-ban a Tanyaszínház, 1988-ban a H-csoport egyik alapítója. 1992 óta az Újvidéki Művészeti Akadémia osztályvezető tanára. 1997-től a szabadkai Népszínház főrendezője. SÜVEGES 57

Hont Ferenc (1907–1979) Kossuth-díjas rendező, színházesztéta, színházigazgató, az irodalomtudományok kandidátusa. Bécsben és Berlinben színésznek, Párizsban rendezőnek tanult. 1928–1937 között a szegedi színház rendezője volt, de közben budapesti színházakban is rendezett. 1933-ban megalapította a Szegedi Szabadtéri Játékokat. 1935–1938 között az Országos Színészegyesület Színész-képző Iskolájában tanított. A háború alatt munkaszolgálatosként került a frontra, majd átszökve a szovjet csapatokhoz, hadifogoly lett. 1945–1949 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgatója, a Madách Színház igazgatója, 1948–1949-ben az Állami Filmgyártó Vállalat művészeti vezetője, 1950–1951-ben az Ifjúsági Színház igazgatója, 1951–1952-ben a Madách Színház rendezője volt. 1952-ben alapító igazgatója az Országos Színháztörténeti Múzeumnak, majd 1957-ben történt átszervezésekor elnöke a Színháztudományi és Filmtudományi Intézetnek, 1959-től 1969-es nyugdíjazásáig a Színháztudományi Intézet igazgatója és az ITI (Nemzetközi Színházi Intézet) magyarországi elnöke. BALOGH 110, 112

Horineczky Erika (1955–2010) színésznő. Amatőrként a Pinceszínházban kezdett színészetrel foglalkozni. Tizenhat évesen szerepet kapott Bacsó Péter *Forró vizet a kopaszra* című filmjében. 1974–1978 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, Várkonyi Zoltán osztályába. Később a Pécsi Nemzeti Színház, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, majd a MAFILM társulatának a tagja. KORCSMÁROS 137

Horvai István (1922–2004) kétszeres Kossuth-díjas színházrendező. Szegeden Both Béla mellett tanult rendezést, majd a Magyar Színházban és a Nemzeti Színházban is dolgozott. 1948–1949-ben a leningrádi színházi intézet aspiránsa. Ezt követően az Úttörő Színház rendezője, majd igazgatója, 1951–1956 között a Madách Színház igazgatója. 1962–1979 között a Vígszínház rendezője, 1979–1985 között az igazgatója. 1971–1999 között tanított a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. CSIZMADIA 250, 264, 304

Horváth Csaba (1968) rendező, koreográfus, a Forte Társulat alapítója és vezetője. LŐRINCZY 177, 178

Horváth Péter (1951) író, rendező, Monori Lili fiának édesapja. MONORI 166

Hubay Miklós (1918–2011) Kossuth-díjas író, drámaíró, műfordító. 1949–1957, illetve 1987–1996 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola tanára, emellett 1955–1957 között a Nemzeti Színház dramaturgia. 1981-től öt éven át a Magyar Írószövetség elnöke, ekkor kezdeményezte a Magyar Dráma Napjának megünneplését. BÍRÓ 22, BALOGH 111, MONORI 161

Hudi László (1960) rendező, koreográfus. A Corpus Pantomim, majd Nagy József JEL Színház nevű társulatának tagja az alapításától 1992-ig. 1994-ben megalapította saját társulatát, a Mozgó Ház Társulást, és 2002-ig évi közel ötven előadását főleg külföldön játszotta, többek között az avignoni fesztiválon. Több éven át volt a Flórián Műhely vezetője és a Független Színházak Szövetségének elnöke. NAGY 227, 229

Hules Endre (1954) író, rendező, producer, színész. Amatőr színészként kezdte pályafutását a Pinceszínházban, utána vették fel a Színház- és Filmművészeti Főiskola rendező szakára. Később Amerikába emigrált. KORCSMÁROS 138, ILLÉS 288

Huppert, Isabelle (1953) César-, Golden Globe- és Arany Medve életműdíjas francia színésznő. A hyères-i filmfesztiválon látta Kézdi-Kovács Zsolt *Ha megjön József* (1975) című filmjét, és eldöntötte, hogy Monori Lilivel akar dolgozni. Mészáros Márta *Örökség* című filmjét forgatták együtt (1980). MONORI 167, 169, 170

Huszka Ica (?–?) színésznő. Eredeti neve: Hutyka Ilona. 1955-ben szerződött a topolyai Járási Magyar Népszínház társulatához. 1960 és 1964 között a szabadkai Népszínház előadásában játszott. Temperamentuma, könnyed mozgása hatásos volt a szubrett-szerepekben. SÜVEGES 41

Iglódi István (1944–2009) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, rendező, színikazgató. A Nemzeti Színház főrendezője 1996–1999 között. KORCSMÁROS 127, MONORI 161, JANCÓS 192, CSIZMADIA 300, 303

Illyés Gyula (1902–1983) háromszoros Kossuth-díjas magyar költő, író, drámaíró, szerkesztő. MONORI 162

Ioszeliani, Otar (1934), grúz-francia filmrendező. MONORI 170

Iván Edit (?) amatőr színész a Pincészházban, a *Késői kísérlet* című előadás egyik Júliája. KORCSMÁROS 126

Jakovits József (1909–1994) festő, grafikus, szobrász. 1950-től tagja az Állami Báb-színháznak. Bod László, az akkori igazgató egy kis műtermet biztosított számára a Rottenbiller utcában. BALOGH 117, 121

Jancsó Miklós (1921–2014) kétszeres Kossuth-díjas és Balázs Béla-díjas filmrendező, érdemes és kiváló művész. MONORI 167, 170, SZŐDY 213

Janisch Attila (1957) Balázs Béla-díjas magyar filmrendező, forgatókönyvíró. ILLÉS 288

Jaruzelski, Wojciech (1923–2014) lengyel tábornok, kommunista politikus, 1981-től miniszterelnök. 1981. december 13-án hadiállapotot hirdetett Lengyelországban, lezárta az országhatárokat, kijárási tilalmat rendelt el, az ellenzék vezetőit (például a Szolidaritás független szakszervezet elnökét, Lech Wałęsát) internálta. A hadiállapotot 1982-ben felfüggesztették, majd 1983-ban megszüntették. MONORI 171

Jasvili, Marina (1932–2012) szovjet-grúz hegedűművész és hegedűtanár, számos nemzetközi hegedűverseny díjazottja. 1977–1980 között az Újvidéki Művészeti Akadémia tanára volt. VENCZEL 264

Jászai Mari (1850–1926) színésznő, a Nemzeti Színház legnagyobb tragikája. Emlékiratai először 1927-ben jelentek meg. 1953-ban alapították a róla elnevezett

díjat. BOCSÁRDI 87, PÁLFFY 100, KORCSMÁROS 124, 142, MONORI 148, 152, SZŐDY 201, CSIZMADIA 248, 298

Jeles András (1945) Kossuth- és Balázs Béla-díjas színház- és filmrendező, forgatókönyv- és drámaíró. LŐRINCZY 150

Jeszenszky Endre (1925–2008): a Magyar Érdemrend kiskeresztjével kitüntetett táncos, koreográfus, balettmester, a jazztánc magyarországi műfajalapítója (1980). A Vígszínház balettmestere, koreográfusa, szólótáncosa (1951–1955), az Állami Artistaképző Intézet tanára (1974–1985), megalakította a Jeszenszky Táncegyüttest (1982–1988), majd a Jeszenszky Alapítványt a korszerű táncoktatásért (1992). MÁNDY 61, 63

Jobba Gabi (1947–1983) színésznő, énekesnő. Szinetár Miklós osztályában kapott diplomát a Színház- és Filmművészeti Egyetemen 1969-ben, ezután a Huszonötödik Színház tagja volt. KORCSMÁROS 140, MONORI 158, 162

Jónás Gabriella (1952) színésznő. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett 1974-ben, Várkonyi Zoltán és Marton László osztályában. Még ugyanebben az évben a szabadkai Népszínházhoz szerződött. Azonnal főszerepeket kapott, és hamarosan vezető színésznő lett. A színház jellegéből adódóan mindent játszott, de elsősorban drámai hősnők megformálásában remekelt. 1993-ig volt a társulat tagja. 1993-tól beszédtechnikát és művészi beszédet tanít az Újvidéki Művészeti Akadémián. VENCZEL 261

Jordán Erzsébet (1921–2009?) színésznő. Pályáját műkedvelőként kezdte. Első színházi szerződése 1946-ban a szabadkai Népszínházhoz kötötte, 1951-ben a topolyai Járási Magyar Népszínház művésze lett, majd 1957-től 1978-ig, nyugdíjba vonulásáig az Újvidéki Rádió együttesének tagja volt. SÜVEGES 41

Jordán Tamás (1943) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, rendező, színházigazgató, a Nemzet Művésze, a szombathelyi Weöres Sándor Színház alapító tagja. Mérnöknek tanult, majd 1961-ben az Egyetemi Színpadon, az Universitasban kezdte a pályáját. 1972-től a Huszonötödik Színház tagja, 1980–1991 között a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja. A Merlin Színház, majd a Nemzeti Színház igazgatója (2003–2008). CSIZMADIA 302

József Attila (1905–1937) költő. 1950-től irodalmi díj viseli a nevét, majd 1955-ben neveztek el színházat róla, mely a Váci úton, Budapesten működik. BÍRÓ 30, MONORI 152, LŐRINCZY 177, 178, JANCSÓ 183, 193, SZŐDY 212, ILLÉS 288, CSIZMADIA 303

Juhász Zsolt (1967) Harangozó Gyula- és Imre Zoltán-díjas táncos, koreográfus. A Szeged Táncegyüttes tagja, 1992-1995 között a Bolyai Táncegyüttes művészeti asszisztense, 1992-től a Duna Művészegyüttes szólótáncosa, koreográfusa, 2007-től művészeti vezetője. MÁNDY 65, 66

Kádár János (1912–1989) kommunista politikus. Az 1945 utáni szovjet típusú rendszer 1956–1989 közötti időszakának 1988-ig de facto vezetője. Személye és politikája, a gulyáskommunizmus vagy más néven kádárizmus éles viták tárgya mind a laikusok között, mind a történettudományban. BÍRÓ 31, MONORI 171

Kállai Ferenc (1925–2010) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész, a Nemzet Színésze. 1949-től a Nemzeti Színház (később Pesti Magyar Színház) tagja. MONORI 165, JANCsó 192

Kálmán György (1925–1989) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész. 1953–1980 között a Nemzeti Színház társulatának a tagja. JANCsó 198

Kantor, Tadeusz (1915–1990) lengyel rendező, díszlettervező és festőművész. A 20. századi színházművészet meghatározó alakja. 1935–1939 között a krakkói Képzőművészeti Akadémiára járt. 1940-ben itt alapította meg Konspirációs Színházát. 1955-ben képzőművészek egy csoportjával hozta létre Cricot 2 nevű társulatát, mely 1991-ig létezett. Sajátos látványvilágú előadásaiiban ember nagyságú bábok (manekenek) és élő színészek egymás mellé helyezésével kísérletezett. A halált előadásainak központi motívumává emelte. Számos rendezése önéletrajzi ihletésű volt. Magyar nyelven először 1994-ben jelent meg válogatáskötet színházi témájú írásaiból *Halálszínház* címen. A Cricot 2 sohasem jutott el Magyarországra. URAY 74, VENCZEL 264

Kapás Dezső (1940–1993) Jászai Mari-díjas rendező, író. 1964–1990 között a Víg-színház rendezője, 1990–1991-ben a Veszprémi Petőfi Színház főrendezője. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1970-től haláláig tanított, Horvai Istvánnal öt osztályt vittek végig közösen. CSIZMADIA 304

Kaposi László (1957) 1992-ben alapította meg és tizennégy éven át vezette az első, sokáig egyetlen hazai TIE-társulatot, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központot. 1989-ben a Magyar Drámapedagógiai Társaság (MDPT) alapító elnökségi tagja, 1989–1992 között az Országos Diákszínjátszó Egyesület (ODE) alapító elnöke volt. Jelenleg is a Magyar Drámapedagógiai Társaság elnöke. ILLÉS 275, 295, 296

Kappa György, dr. (1912–2002) sokszoros magyar bajnok gyorsíró, 500 szótag/perc rögzítésére volt képes. 1932-től 1950-ig parlamenti gyorsíró, 1950–1975 között tanított is, a budapesti Vas utcai Gép- és Gyorsíró Iskola igazgatója volt. Számos tankönyve jelent meg. MONORI 172

Karna Margit (1931–2013) színésznő. Pályáját a topolyai Járási Magyar Népszínházánál kezdte 1949-ben. A színház megszűnése után a szabadkai Népszínházhoz szerződött, és 1988-ig – nyugdíjba vonulásáig – a színház egyik meghatározó egyénisége volt. A kezdeti epizód szerepek után elsősorban drámai hősnőket alakított. Királynői termete részben szerepkörét is meghatározta, a nagyszonyok megformálása szinte kizárólag az övé volt. Jó érzéke volt a komikumhoz is. SÜVEGES 41, 44

Karsai István (1953) 1982-ben színészként diplomázott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Marton Endre osztályában. 1982-től a Budapesti Gyermekszínház tagja volt, 1985-től Arany János Színházra nevezték át a színházat. 1994-től és 2012-től szabadfoglalkozású színművész. ILLÉS 275, 282

Karsai János (1945) pantomimművész, 1966-ban amatőr előadóként kezdte pályáját. 1974-ben megalapította a Karsai Pantomim Rt.-t, ahol klasszikus pantomimes stílusban rövid, társadalmi tartalmú etűdöket mutattak be. URAY 74, SZÓDY 219, URAY

Kasovitz Tünde (?) táncos, Köllő Miklós Domino Pantomimegyüttesének tagja, a Domino Pantomimstúdióban a 70-es évek végén klasszikus balettet tanított. MÁNDY 61

Kasza Éva (1949–2004) színésznő. Miután elvégezte a szabadkai Népszínház két-éves színészképző stúdióját, 1967-ben a színházhoz szerződött. Tevékenyen részt vett 1968-ban a Kísérleti Színpad létrehozásában. Fiatal lányokat, modern nőket, főszerepeket és drámai epizód szerepeket alakított. 1981-ben Magyarországra emigrált, majd később visszatért Szabadkára, s a Nép kör elnökségi tagja lett. SÜVEGES 52, 53

Katajev, Valentyin Petrovics (1897–1986) orosz regény- és drámaíró, a szovjet-orosz irodalom egyik legnépszerűbb alkotója. Műveinek legnagyobb részét magyar nyelvre is lefordították. VENCZEL 266

Katona Imre (1943) rendező, dramaturg. Két év színész szakot követően az ELTE Bölcsészettudományi Karán tanult tovább. 1967–1974 között az Universitas együt-

tes színésze és dramaturgja, színdarabok szerzője (például *Arisztophanész mada-
rai*). 1976 után az együttes vezetője, közben Pécsen, Győrött és Veszprémben is
rendezett. 1983-tól a Rock Színház főrendezője volt. ILLÉS 291

Katz (Nedeczki) Edit (1932) dramaturg. Háy Gyula osztályába járt a Színház- és
Filmművészeti Főiskolán 1951–1956 között. Később szinkron-dramaturg lett a Pan-
nónia Filmstúdióban. BÍRÓ 14, 20, 25, 27

Kazán István (1924–2005) kétszeres Jászai Mari-díjas rendező. MONORI 160

Kazimir Károly (1928–1999) Kossuth- és Jászai-díjas színházrendező, a Körszínház
alapítója, 1961-től a Thália Színház főrendezője, 1972–1991 között az igazgatója.
MÁNDY 60, BALOGH 111, MONORI 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165

Kedvek Richárd (1976) színész, tanulmányait a Nemzeti Színiakadémián kezdte,
ahol Gaál Erzsébet, Csizmadia Tibor, Béres Ilona tanította, ezután nyert fevételt a
Színház- és Filmművészeti Egyetemre. CSIZMADIA 300

Keleti István (1927–1994) színházrendező, dramaturg, színigazgató, a Népműve-
lési Intézet, illetve az Országos Közművelődési Központ munkatársa. A Szkéné
Színház egyik alapítója. 1966-ban csatlakozott a Pinceszínházhoz, ahol 1969–1984
között igazgató is volt. 1985–1989 között a Budapesti Gyermekszínház, valamint
az Arany János Színház igazgatója, 1990-től az intézmény stúdióvezetője és dra-
maturgja. Tagja volt a Magyar Tudományos Akadémia Színházstudományi Bizott-
ságának. KORCSMÁROS 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 141, 142, 144,
146, SZÓDY 202, 205, 218 ILLÉS 274, 284

Keleti Márton (1905–1973) háromszoros Kossuth-díjas filmrendező, érdemes és
kiváló művész. Előbb színházi, majd a 30-as évektől filmrendező. A második világ-
háború alatt nem dolgozott, a háború befejezése után viszont ő forgatta az egyik
első magyar filmet (*A tanítónő*, 1945). A filmgyártás államosítása számára nagy le-
hetőségeket nyitott, ettől kezdve felváltva rendezett nagy sikerű vígjátékokat (pél-
dául *Mágnás Miska*, 1949), és komolyabb tárgyú műveket (például *Beszterce ost-
roma*, 1948, *Különös házasság*, 1951). 1950-től a Színház- és Filmművészeti
Főiskola filmtanszékének vezetője volt. BÍRÓ 24

Kerényi Imre (1943–2018) Kossuth- és Jászai Mari-díjas magyar rendező, színigaz-
gató, egyetemi tanár, politikus, publicista, érdemes és kiváló művész. 1966-ben
végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházrendező szakán. 1966–1978
között a Madách Színház rendezője, 1978–1980 között a szolnoki Szigligeti Szín-

ház igazgató-főrendezője, 1980–1983 között a Népszínház, 1983–1989 között pedig a Nemzeti Színház rendezője volt. 1989–2004 között a Madách Színház igazgató-művészeti vezetői posztját töltötte be. 1968–2010 között tanított a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. VENCZEL 269

Keserü Ilona (1933) Kossuth- és Munkácsy-díjas festőművész, díszlet- és jelmeztervező, illusztrátor, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja. 1967–1976 között díszlet- és jelmeztervező a Nemzeti Színházban, az Ódry Színpadon, az Operaházban, a kaposvári Csiky Gergely Színházban, a kecskeméti Katona József Színházban. Bódy Gábor *Cselédek* című előadásának látványtervezője. MONORI 164, 165, JANCsó 183, 188, 192, 194

Késmárky Nóra (1958–2015) magyar-népművelés szakon diplomázott 1984-ben, Grotowski-kutató, fordító. MÁNDY 60

Kézdi Kovács Zsolt (1936–2014) Balázs Béla-díjas filmrendező, forgatókönyvíró. MONORI 167

Király Kinga (?) a Gyerekjátékszín előadásaiban játszott. Németországban él. ILLÉS 274, 277

Kiss Angéla (?) a Gyerekjátékszín előadásaiban játszott. ILLÉS 275, 294

Kiss István (1926–1982) bábszínész. Amatőr bábosként kezdte a pályáját, a Győrbe levonuló színészek között volt. 1958-ban szerződött vissza az Állami Bábszínházhoz. BALOGH 116, 119

Kiss Tamás Gábor (?) táncos, a Corpus Pantomimegyüttes tagja. MÁNDY 63

Kocsis Zsuzsa (?) amatőr színész a Pincészínházban. KORCSMÁROS 134, 138

Kogan, Leonyid (1924–1982) szovjet-ukrán hegedűművész és hegedűtanár, a 20. század egyik legjelentősebb hegedűjátékosa, nemzetköz hegedűversenyek díjazottja. Számos egyetem és konzervatórium tanára. A 70-es években az Újvidéki Művészeti Akadémián is tartott mesterkurzust. VENCZEL 264

Kolár Éva (1933) Háy Gyula dramaturgosztályába járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolán 1951–1956 között. Később könyvszerkesztő lett Amerikában. BÍRÓ 14, 19, 20, 21, 22, 26, 27

Kollár Péter (1928–2015) színész. Előbb műkedvelőként, majd 1952-től hivatásos státusban lépett fel a topolyai Járási Magyar Népszínházban, annak megszűnése után, 1959-től 1961-ig a szabadkai Népszínház Magyar Társulatának tagja volt. Mindvégig drámai szerepeket játszott. SÜVEGES 41

Kolozsi Kilián (1979) színész. Pályafutását a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színháznál kezdte. Jelenleg a Duna Televízió műsorvezetője. ANDRÁS 236, 241

Koltai Róbert (1943) Jászai Mari-díjas színész, filmrendező, érdemes művész. MONORI 265

Komlós János (1922–1980) újságíró, humorista. 1967-től a Mikroszkóp Színpad igazgatója. MONORI 261

Konkoly Gyula (1941) Munkácsy-díjas festőművész. 1970-ben Párizsba emigrált. MONORI 164, JANCSÓ 188

Korbuly Ágnes (1956) pszichológus, pszichoterapeuta, játszott a Gyermekjátékszín előadásában. ILLÉS 274, 275, 277

Korica Miklós (1949–2013) színészi diplomáját Várkonyi Zoltán és Marton László növendékeként a Színház- és Filmművészeti Főiskolán kapta meg 1974-ben. Harmadévesen házasságot kötött osztálytársával, Jónás Gabriellával. Feleségével együtt a szabadkai Népszínházhoz szerződtek, ahol hamar a társulat vezető színésze lett. Sokáig a hősszerelmes szerepkört töltötte be, később a drámai karakter szerepek is megtalálták, egyaránt voltak klasszikus és modern, tragikus, vígjátéki, valamint népies szerepei is. Filmekben is szerepelt. A Népszínházban játszott 1993-ig. 1976–1987 között az Újvidéki Művészeti Akadémián színészmesterséget tanított. VENCZEL 261

Kornis (Kertész) Mihály (1949) József Attila-díjas író, drámaíró, rendező, dramaturg. 1969–1973 közt járt rendező szakra a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, de a diplomarendezés után inkább írói pályára lépett. 1981–1983 között volt a szoknoki Szigligeti Színház dramaturgja. MONORI 156, CSIZMADIA 250, 304

Kóródy Ildikó (1941) Balázs Béla-díjas forgatókönyvíró, dramaturg, producer. MONORI 168

Kott, Jan (1914–2001) lengyel irodalomtörténész, kritikus, esszéíró. *Kortársunk, Shakespeare* című, 1964-ben megjelent kötete, amelyet a világ legtöbb nyelvére

lefordítottak, a modern drámaelemzés és színjátszás egyik alpművévé vált, gyökeresen megváltoztatta a drámaíróhoz való korábbi viszonyt. Magyarul 1970-ben volt először olvasható. VENCZEL 265

Kovács Frigyes (1955) színész, rendező. Az Újvidéki Művészeti Akadémián diplomázott 1978-ban, Pataki László osztályában. Ugyanebben az évben Hernyák Györggyel együtt megalapította a Tanyaszínházat. 1978-tól 1989-ig a szabadkai Népszínház Magyar Társulatának a tagja, 1984–1985-ben az igazgatója, művészeti vezetője. 1989-től 1998-ig az Újvidéki Rádió színészegyüttesének tagja. 1994-ben megalapította Szabadkán a Kosztolányi Dezső Színházat. 1998-tól 2006-ig ismét a szabadkai Népszínház Magyar Társulatának igazgatója, művészeti vezetője, 2006-tól 2012-ig a társulat tagja. 2012-től főállásban az Újvidéki Művészeti Akadémián beszédet tanít, és tagja a Békéscsabai Jókai Színháznak, valamint a Soproni Petőfi Színháznak. Venczel Valentin évfolyamtársa volt. SÜVEGES 57, VENCZEL 269, 271

Kovács Ildikó (1927–2008) az erdélyi bábművészet legkiemelkedőbb alakja, rendezéseire a bábművészet, a képzőművészet és a mozgásművészet fúziója volt jellemző. ANDRÁS 239

Kozák András (1943–2005) Kossuth-díjas, kétszeres Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész. 1966–1991 között volt a Thália Színház tagja. MONORI 160, 161

Köllő Miklós (1946) pantomimművész, rendező, koreográfus. Ladislav Fialka Nemzetközi Pantomimiskolájában tanult Prágában. 1967-ben megalapította a Domino Pantomimegyüttest, mellyel számos külföldi vendégjátékon és fesztiválon vett részt. 1977-ben színházi iskolát alapított Budapesten (Domino Pantomimstúdió). Londonban is tanított az International Theatre Institute brit szekciójának a meghívására. 1984-ben az ő tervei alapján nyílt meg a Budavári Labirintus és a Magyar Történelmi Panoptikum. 1989–1996 között a Közép-Európai Táncszínház művészeti vezetője. 2003-ban a Tarka Színpad, 2009-ben a Vál-Völgyi Művészeti Alkotóház alapítója. MÁNDY 59, 60, 61, 62, 63, 64, 67, 68, URAY 74

Könczei Árpád (1959) erdélyi zeneszerző és koreográfus. BOCSÁRDI 98

Könczei Csilla (1963) a kolozsvári Tranzit Ház alapítója és igazgatója. Bocsárdi László munkatársa a 2000-ben bemutatott *Vérnász* című produkció során. BOCSÁRDI 97

Könyves Tóth Erzsí (1904–1975) Jászai Mari-díjas színésznő. 1935–1944 között a Nemzeti Színház tagja, majd a Madách Színházhoz szerződött. 1950-ben került az Állami Bábszínházhoz, amelynek tíz évig volt tagja. BALOGH 118

Kőváry Katalin (1942) Jászai Mari-díjas rendező, forgatókönyvíró, dramaturg, érdemes művész. 1968–1980 között a Thália Színház rendezője. MONORI 160, 161, 164

Kövesdy István (1955) rendező, 2007–2012 között a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának az igazgatója. BOCSÁRDI 95

Krézsek Csaba (?) András Lóránt *Godot-ra várva* (2001) című rendezésének hanganyagát készítette. ANDRÁS 242

Lábas Zoltán (1956) képzőművész, díszlet- és jelmeztervező, 1984-től 1988-ig a szolnoki Szigligeti Színház tervezője. CSIZMADIA 251, 253

Lantos Erzsébet (1961) beszédtanár, a HangÁr Hangművészeti és Beszédoktató Műhely alapítója, vezetője. BOCSÁRDI 95, PÁLFFY 104

Lantos László (1955) író, performer, rendező. A 80-as évek végétől rendszeresen mutatott be performanszokat. 1984–1987 között az újvidéki *Új Symposion* olvasószerkesztője. A 90-es években számos magazin és hetilap újságírója, szerkesztője. 1993-ban alapította meg az Opál Színházat Budapesten. Jugoszlávia, Svájc és Románia után 2003 óta Budapesten él. BOCSÁRDI 95, 96, PÁLFFY 105, 106

Lányi István (1921–2010) rendező. Filmrendezői szakon végzett Belgrádban, diplomamunkáját (Kálmán Imre *A csárdáskirálynő* című operettjét) azonban a szabadkai Népszínházban rendezte. Diplomázásától kezdve az Újvidéki Rádió Színészegyesítésének szervezője, rendezője volt, de kőszínházban is dolgozott. 1957–1959 között több előadást is létrehozott a topolyai Járasi Magyar Népszínházban. 1969-től, az Újvidéki Televízió megalakulásától kezdve 1983-as nyugdíjba vonulásáig tévéműsorokat is rendezett. Több nyelvből fordított, hang- és bábjátékokat írt és rendezett. SÜVEGES 42, 44, 49

László-Bencsik Sándor (1925–1999) író, szociográfus, koreográfus. SZÓDY 213

Latinovits Zoltán (1931–1976) Jászai Mari- és Balázs Béla-díjas, posztumusz Kosuth-díjas színész, érdemes művész. 1966–1968 közt a Thália Színház tagja. A 70-es években az Egyetemi Színpadon is föllépett verses estekkel. *Ködszurkáló* című

írása 1973-ban jelent meg, a kortárs színházi helyzetet és struktúráját elemezte benne. MONORI 154, 155, 160, 162, JANCsó 184, 194, 195, ILLÉS 291

Lázár Gida (1914–2006) színész, bábszínész. A diploma megszerzése után a Nemzeti Színház tagja volt. 1945-ben feddésben részesült, amiért a Színészkamara fegyelmi bizottságának tagja volt, és Major Tamás elbocsátotta. Bod László szerződtette le 1950-ben. Először 1955-ig maradt a bábszínház tagja, majd 1964-ben visszaszerződött újabb kilenc évre. BALOGH 118

Lehoczky Orsolya (1952–2021) 1982-ben végzett színházelmélet szakon a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, rendezőasszisztensként dolgozott a Déryné Színház után a kaposvári színházban, a József Attila Színházban, a Budapesti Operettszínházban, majd a Magyar Rádió szerkesztője, főként irodalmi műsorok, rádiójátékok, hangjátékok rendezője volt. ILLÉS 290

Léner Péter (1936) Kossuth- és Jászai Mari-díjas rendező. Kazimir Károllyal együtt vitte színre az országban először 1965-ben Beckett *Godot-ra várva* című drámáját. A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház igazgatója és főrendezője (1983–1990), majd a budapesti József Attila Színház igazgatója (1990–2011). Mindkét helyre hívta dolgozni Gaál Erzsébetet, előbb játszani, majd rendezni. BALOGH 111, MONORI 160, LŐRINCZY 176, CSIZMADIA 303

Lévai Sándor (1930–1997) magyar bábművész, báb- és díszlettervező. 1954-ben lett az Állami Bábszínház tagja. 1960-ban átszerződött a Magyar Televízióhoz. Leghíresebb munkája a *Süsü, a sárkány* sorozat címszereplőjének bábfigurája. BALOGH 113, 118, 119, 120, 121

Leviczky Andor (1902–1978) színész, bábszínész. Pályáját mint színész és rendező kezdte. 1951-ben szerződött az Állami Bábszínházhoz, és haláláig tagja maradt. A bábszínészek közül elsőként tüntették ki Érdemes Művész címmel. BALOGH 120

Limón, José Arcadio (1908–1972) mexikói táncos, koreográfus, a Limón-technika kifejlesztője. A technika lényege a gravitáció erőteljes használata, a test és a gravitáció egymásra hatása. URAY 76

Linke, Suzanne (1944) nemzetközileg elismert német koreográfus, aki Pina Bausch és Johann Kresnik mellett a Tanztheater legjelesebb képviselője. ANDRÁS 240

Lóránt Zsuzsanna (?) rajztanár a budapesti Petőfi Sándor Gimnáziumban a 70-es években. MÁNDY 60

Lőrinc Katalin (1957) Harangozó Gyula-díjas, a Magyar Köztársaság Bronz Érdemkeresztjével kitüntetett táncművész, koreográfus, újságíró, tanár. Az Állami Balettintézet (1968–1977) után Brüsszelben és Londonban tanult, a stockholmi Cullberg Ballet szólistája volt. A Pécsi Nemzeti Színház (1981–1984), majd a Bécsi Táncszínház tagja (1984–1987). Elvégezte a MÚOSZ Újságíró Iskolát. A 80-as évektől tanított a Táncművészeti Főiskolán, 1997-től ugyanitt adjunktus, 2015-től egyetemi tanár. 2001–2006 között a Győri Tánc- és Képzőművészeti Iskola művészeti vezetője. A Luxemburgi Konzervatórium vendégprofesszora 1989–1991 között, de oktatott a Budapest Kortárástánc Főiskolán és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is. MÁNDY 67

Lőrincz Lajos (1929–1983) színész. 1952-től 1959-ig a topolyai Járási Magyar Népszínház tagja volt, amelynek megszűnése után, 1960-ban az Újvidéki Rádió Színesszegyüttesébe szerződött, ahonnan 1983-ban ment nyugdíjba. Gyakran vállalt szerepet az Újvidéki Színházban. Alakításait sajátos humor jellemezte. Beceneve: Lore. SÜVEGES 41, 43

Luhrmann, Baz (1962) Oscar- és Golden Globe-jelölt ausztrál filmrendező, forgatókönyvíró és filmproducer. Az 1996-os *Rómeó + Júlia* című film rendezője. KORCSMÁROS 126

Lukáts Andor (1943) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, a Pincészházban kezdte pályáját mint amatőr színész. 1972–1977 között a kaposvári Csiky Gergely Színházban segédszínész, 1977–1991 között színész, 1982–1991 között rendező. 1994–2008 között a budapesti Katona József Színház színésze, 2008 óta a Sanyi és Aranka Színház alapító igazgatója. KORCSMÁROS 130, 133, 134, 138, 140, MONORI 169

M. Kecskés András (1955) a Magyar Köztársaság Aranykeresztjével kitüntetett táncművész, pantomimművész, rendező, koreográfus. Regős Pál tanítványa, majd Köllő Miklós pantomimstúdiójában (Domino) tanult. 1977-ben megnyerte a *Ki mit tud?*-ot. A Corpus Pantomim alapítója és vezetője 1978-tól 1986-ig. 1987-től a Miskolci, majd a Szegedi Nemzeti Színház koreográfus-rendezője. MÁNDY 59, 62, 63, URAY 73, 74, 75, NAGY 223, 224

Maár Gyula (1934–1993) Kossuth- és Balázs Béla-díjas filmrendező, forgatókönyvíró. MONORI 159

Madaras József (1937–2007) Kossuth-díjas színész, érdemes művész. MONORI 167

szólistája volt. 1979-ben tért haza és alapította meg a Győri Balettet az Állami Balettintézet abban az évben végzett balettművészeivel. URAY 74, NAGY 224

Márkus Anna (1928) festőművész. 1946-tól 1950-ig a Magyar Képzőművészeti Főiskolán tanult. 1950–1956 között az Állami Bábszínház díszlet-és jelmeztervezője volt. 1959-től Párizsban él és alkot. BALOGH 121

Maronka Antal (1926–1978) színész. Amatőrből vált hivatásossá, amikor megalakult a topolyai Járasi Magyar Népszínház. Később a színház szervezője, majd titkára lett. 1957-ben elhagyta a színészi pályát. SÜVEGES 39, 54

Marton Endre (1917–1979) kétszeres Kossuth-díjas, Jászai Mari-díjas színházrendező. 1971–1978 között a Nemzeti Színház igazgatója. 1950-től tanított a Színház- és Filmművészeti Főiskolán rendezőket. MONORI 156, JANCÓSÓ 198

Márton Imola (1986) dramaturg, jelenleg a sepsiszentgyörgyi M Studio művészeti vezetője és dramaturgja. URAY 84

Marton László (1943–2019) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színházrendező, színházigazgató, érdemes és kiváló művész, 1979–1985 között a Vígszínház főrendezője, 1985–2009 között igazgatója. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán (Egyetemen) 1969-től oktatott. JANCÓSÓ 183, 197, 198, CSIZMADIA 304

Márványi Péter (1954) Táncsics-díjas újságíró, az egykori Magyar Rádió szerkesztőségvezetője, romániai tudósítója, a Gazdasági Rádió szerkesztője, szakújságíró. ILLÉS 274

Masáth Katalin (?) fazekas, keramikus, a Gyerekjátékszín előadásában játszott. ILLÉS 277, 284

Máté Gábor (1955) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színész, rendező, 2011-től a budapesti Katona József Színház igazgatója. SZŐDY 202, 203, 204, 216, 219

Máté Lajos (1928–2011) rendező, az Új Színház örökös tagja, a 70–80-as évek színházi amatőrmozgalmának szakmai támogatója, kritikusa, zsűrizője. SZŐDY 204, 219

Matei, Liviu (1953) román színész, pantomimművész, koreográfus. 1990-től Párizsban végezte tanulmányait az École de Mime Corporel Dramatique és az École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq keretein belül. ANDRÁS 240

Mécs Károly (1936) kétszeres Kossuth-díjas, Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész, a Nemzet Művésze. 1963–1996 közt a Thália (később Arizona, Művész) Színház tagja. MONORI 160

Mejerhold, Vsevolod Emiljevics (1874–1940) orosz színész, színházrendező, teoretikus. Magyarul 1967-ben jelentek meg írásai kötetben (*Színházi forradalom*, ford. Barta András, Szekeres Zsuzsa, szerk. Hont Ferenc, Népművelési Propagandairoda). A stilizált, groteszk színházi nyelv és a biomechanika elméletének kidolgozója. Jogi tanulmányait szakította félbe, hogy a Nyemirovics-Dancsenko által vezetett Filharmóniai Társaság színiiskolájába járhasson. A Művész Színházba szerződötték, ám 1902-ben inkább saját társulatot alapított (Orosz Drámai Színészek Társulata). 1906-ban főrendező a pétervári Drámai Színháznál, 1908-tól az ottani udvari színházak főrendezője. 1913-ban jelent meg tanulmánykötete, ebben az évben alakult meg a Mejerhold Stúdió, ekkor kezdte kidolgozni a biomechanika alapjait. 1922-ben megalapította a Színész Színházat. Bár módszerük és játéknyelvük különbözött, Sztanyiszlavszkij rendezni hívta, halála után pedig kívánsága szerint Mejerhold a Sztanyiszlavszkij Zenés Színháznak a főrendezője lett. A 30-as években egyre több támadás érte, a formalizmus vádjával illették. A szovjet kultúrpolitika likvidálta az avantgárd művészeket, így 1940-ben őt is letartóztatták és kivégezték. KORCSMÁROS 104, 135

Mensáros László (1926–1993) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színész, érdemes és kiváló művész. Az Egyetemi Színpadon a *XX. század* című estjével lépett föl. ILLÉS 291

Meruk Vilmos (1921–2010) 1952–1962 között a Népművelési, illetve a Művelődési Minisztérium Színházi és Zenei Főosztályát vezette. 1962–1964 között a Nemzeti Színház igazgatója volt. 1964 után a minisztérium Marxizmus–Leninizmus Oktatási Főosztályát irányította. SZŐDY 217

Mészáros Márta (1931) Kossuth- és Balázs Béla-díjas filmrendező. MONORI 167, 168, 169, 17

Mészáros Tamás (1947) színikritikus, színházvezető. 1970–1987 között a Metró Színpad rendezője és művészeti vezetője, 1975-től a *Magyar Hírlap* színikritikusa, kulturális rovatvezetője, 1986-tól a Vígszínház művészeti tanácsadója volt. KORCSMÁROS 126, ILLÉS 274

Mészöly Miklós (1921–2001) Kossuth-díjas író. 1951–1952-ben a Bábszínház dramaturga, a bábszínházzal való találkozás nyomot hagyott írói életművében is. Szá-

mos mesét is írt, A *Hovámész* című gyerekelőadás (r.: Csizmadia Tibor, Szigligeti Színház, 1983) a *Jelentés egy sosemvolt cirkuszról* című kötetéből született. BALOGH 121, CSIZMADIA 249, 250, 252

Mezei Éva (1929–1986) színházrendező, drámapedagógus. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett rendező szakon 1952-ben. A Vidám Színpadon, majd Egerben rendezett, 1957-től a Népművelési Intézet munkatársaként az amatőr színjátszás egyik módszertani irányítója. 1961–1968 között az Universitas társulatának vezető rendezője. Rendezett a Rádióban, 1967-től pedig a Pannónia Filmstúdióban szinkronrendezőként dolgozott. 1976-ban alapította meg a Gyerekjátékszín nevű csoportot, mely 1986-ig, haláláig működött. 1985-ben a budapesti Pincészház igazgatója, de már Keleti István igazgatása alatt (1969–1984) is sokat rendezett itt. KORCSMÁROS 125–146, SZÓDY 205, 218, ILLÉS 274–296

Mezei Kata (?) Mezei Éva kisebbik lánya, a Burattino Iskola és Gyermeekotthon alapítója. KORCSMÁROS 144, ILLÉS 274, 275, 283, 293

Măniuțiu, Mihai (1954) Uniter-díjas román rendező, író, a kolozsvári Babeș-Bolyai Tudományegyetem Színházi Tanszékének címzetes tanára, a kolozsvári Lucian Blaga Nemzeti Színház igazgatója és művészeti vezetője. URAY 81, 84

Mihalkov, Nyikita Szergejevics (1945) Oscar-díjas orosz filmrendező. MONORI 168

Mikes, George (1912–1987) magyar és angol író, újságíró, humorista. BÍRÓ 142

Mišić, Ljiljana (1938) balettpedagógus, répétiteur, koreográfus. 1956-ban végzett az Állami Színháziskola (Državna Pozorišna Škola) balettszakán. 1959-ben szerzett diplomát az újvidéki Bölcsészettudományi Kar angol tanszékén. 1969–1971 között kétéves balettpedagógiai képzést végzett el Szentpéterváron, 1979-ben londoni tanulmányúton vett részt, majd Fulbright-ösztöndíjasként egy teljes évadot tartózkodott New Yorkban (1981–1982). 1978-tól az Újvidéki Művészeti Akadémia állandó munkatársa, több balettiskola vezetője. 2005-ben vonult nyugdíjba. VENCZEL 262

Mnouchkine, Ariane (1939) francia színházi- és filmrendező. Eleinte a Sorbonne-on és Oxfordban tanult irodalmat, majd Párizsban Jacques Lecoq iskolájában folytatott színházi tanulmányokat. 1964-ben diáktársaival együtt alapította meg a Théâtre du Soleil, melynek máig a vezetője. Az együttes a színjáratot, a táncot, a zenét, valamint a keleti hagyományokat ötvözve hozza létre nagyszabású színházi

produkcióit. Bár előadásai közül egy sem jutott el Magyarországra, *1789* című, a nagy francia forradalmat az egyszerű emberek szemszögéből bemutató kultikus rendezésének filmváltozatát a magyar mozik is vetítették a 70-es években. 1987-ben ő volt az Európa Színházi Díj első kitüntetettje. URAY 74

Moldova György (1934–2022) Kossuth-, Prima Primissima- és kétszeres József Attila-díjas író. 1952–1957 között járt a Színház- és Filmművészeti Főiskola dramaturg szakára. Rendkívül termékeny szerző (főleg a regény és a riportkönyv műfajában), saját memoárját tizenkét kötetben írta meg (*Az utolsó tölteny. Önéletrajzi töredékek, 2004–2015*). BÍRÓ 21, 26, 28, 29, 32

Molnár Erika (?) előbb Bucz Hunor társulatában, majd a Gyerekjátékszín előadásaiban is játszott, de nem lett hivatásos színésznő. ILLÉS 275, 294

Molnár Ferenc (1878–1952) író, drámaíró, a századelő Budapestjének legsikeresebb színpadi szerzője, aki külföldön is hamar népszerű lett. 1939-ben New Yorkba emigrált. Műveit 1948 és 1956 között egyáltalán nem játszották magyar színpadokon. SÜVEGES 48, 56, BALOGH 113, MONORI 158, VENCZEL 266, ILLÉS 283

Molnár Gál Péter (M. G. P.) (1936–2011) színikritikus, újságíró, dramaturg. KORCSMÁROS 145, MONORI 159

Molnár Levente (1965) gyergyószentmiklósi származású tornász, a 70–80-as években többszörös ifjúsági és felnőtt országos bajnok, 1983-ban főiskolás világbajnok. A Nemzetközi Tornaszövetség (FIG) Világklasszis tornász címmel tüntette ki. Pálffy Tibor 1992-ben, a *Koponyatorony* című előadás próbái során tréningezett nála. PÁLFFY 105

Montágh Imre (1935–1986) magyar gyógypedagógus, logopédus, beszédtanár. MONORI 153, SZÓDY 219

Morcsányi Géza (1952–2023) Jászai Mari-díjas dramaturg, műfordító. CSIZMADIA 304

Moreau, Jeanne (1928–1917) César- és BAFTA-díjas francia színésznő. MONORI 169

Mucsi János (?) Harangozó Gyula-díjas, Magyar Köztársasági Arany Érdemkereszt koreográfus, rendező. A Novák Ferenc vezette Bihari János Táncegyüttes tancosa, majd a Zalka Táncegyüttes művészeti vezetője. 1991–2007 között a Duna Művészegyüttes művészeti igazgatója. MÁNDY 65

Müller Péter Sziámi (1951) magyar költő, dalszerző, énekes, filmrendező, kulturális szakember. ILLÉS 274, 275, 276

Nádasdy Kálmán (1904–1980) háromszoros Kossuth-díjas opera- és színházrendező, színészpédagógus, a Színház- és Filmművészeti Főiskola főigazgatója 1964–1974 között. MONORI 156, 158, 159, 161, JANCÓS 191, 192

Nagy András László (1946–2014) színházrendező. 1971-ben végzett Marton Endre osztályában a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, majd a debreceni Csokonai Színházban, a Nemzeti Színházban, a békéscsabai Jókai Színházban, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színházban rendező. 1988-tól újságíróként dolgozott, az amatőr színházakkal foglalkozott. A magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke és a Magyar Versmondók Egyesülete felügyelőbizottságának is tagja. JANCÓS 196

Nagy Éva (?) amatőr színész a Pinceszínházban. KORCSMÁROS 136

Nagy István (?–?) színész. Eredetileg asztalosmesterséget tanult. Fiatal korától kezdve fellépett a szabadkai Népkör előadásiban. A szabadkai Népszínház Színészképző Stúdiójába járt, majd 1961-ben a társulathoz szerződött. 1978-tól egy évadon keresztül az Újvidéki Színház együttesében játszott, majd visszatért Szabadkára. Karrierje során szinte kizárólag komikus epizód szerepeket alakított, ám a 60-as években ennek ellenére is nagy színészegyéniséggé vált. Az évente megrendezett Vajdasági Magyar Amatőr Színjátszók Találkozásán róla elnevezett díjat ítélnek oda a legjobb epizodistának. SÜVEGES 43, 52

Nagy Miklós (1957–2006), színész, rendező, színházigazgató, a Ruttkai Éva Színház alapítója. SZÓDY 211

Nagy Sándor Tamás (Ádám Tamás) (1952–2018) színész. 1977-ben a győri Kisfaludy Színház, később a szolnoki színház, a Radnóti Színház, majd a kecskeméti és a szegedi színház tagja. MONORI 166

Nagyellért János (1922–1978) színész. Az újságírói pályát hagyta ott a színészetért, 1950-től 1959-ig, a színház megszűntetéséig a topolyai Járasi Magyar Népszínház tagja volt. Rövid időre Szabadkára szerződött, majd 1961-től 1978-ig, haláláig az Újvidéki Rádió színészegyüttesének tagjaként lépett fel. A jugoszláviai magyar színjátszás egyik legmarkánsabb egyénisége volt. SÜVEGES 41, 46

Nagyellértné Kiss Júlia (1931–1999) színésznő. Pályáját Szabadkán kezdte 1949-ben, majd 1953-tól másfél évadot Zomborban töltött, ahol ekkor magyar nyelvű

társulat működött. Utána rövid időre az Újvidéki Rádióhoz szerződött. 1956-tól 1959-ig, a színház megszűnéséig a topolyai Járasi Magyar Népszínházban játszott. 1959-től 1961-ig Szabadkán szerepelt, majd 1989-ig, nyugdíjazásáig ismét az Újvidéki Rádió együttesének tagja volt, de közben az Újvidéki Színházban is fellépett. SÜVEGES 41

Nánay István (1938) Jászai Mari-díjas újságíró, kritikus, egyetemi tanár. 1976–2003 között munkatársa, 1990–2003 között főszerkesztő-helyettese volt a *Színház* című folyóiratnak. 1982-től a Nemzetközi Újságíró Szövetség tagja. Rendezőasszisztensként dolgozott Ruszt Józseffel, Fodor Tamással, Mezei Évával és Halász Péterrel. Számtalan amatőr és hivatásos színházi fesztiválon zsűrizett az elmúlt évtizedekben. 1992 óta a Színház- és Filmművészeti Főiskola (Egyetem) tanára. Szakmai publikációinak száma több mint ezeröttszáz. BOCSÁRDI 95, PÁLFFY 104, KORCSMÁROS 131, 145, MONORI 166, CSIZMADIA 253, 255, ILLÉS 276

Nemere László (1928–2005) Balázs Béla-díjas filmrendező. MONORI 167

Nemes Levente (1939) színész, 1972-től a sepsiszentgyörgyi Állami Magyar Színház színésze, majd 1992–2005 között az időközben Tamási Áron nevét felvevő sepsiszentgyörgyi színház igazgatója, jelenleg is aktív nyugalmazott színésze. BOCSÁRDI 96, PÁLFFY 104

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, színházigazgató, színháztörténész. Irodalmi és művészettörténeti tanulmányait budapesti és berlini egyetemeken végezte el. 1929–1931 között a Szegedi Nemzeti Színház rendezője, 1935-től 1944-ig a budapesti Nemzeti Színház igazgatója volt. 1945–1956 között nem rendezhetett. 1950-től a Népművelési Intézetben a bábjáték elméletével és történetével foglalkozott. 1956–1965 között a kaposvári Csiky Gergely Színházban, a kecskeméti Katona József Színházban és a Pécsi Nemzeti Színházban dolgozott rendezőként. BALOGH 116, 118

Németh László (1945–2011) színész. 1980-ban kapott diplomát, ezt követően Győrben, Kecskeméten, 1984-től a Vígszínházban játszott. SZÓDY 203, 208

Németh P. István (1922–1985) színházigazgató. Pályáját újságíróként kezdte, majd szerkesztő volt az Újvidéki Rádióban, ahol hangjátékokat is rendezett. Egy ideig a Forum Könyvkiadó főszerkesztője volt. 1973-tól tíz éven át az Újvidéki Színház első igazgatója, 1983-tól 1985-ig, haláláig az újvidéki Sterija Játékok nevű fesztivál igazgatója. Érdeme az Újvidéki Színház arculatának kialakítása, szervezeti stabilizálásának megteremtése. Nevéhez fűződik a korszerű műsorpolitika és játéktípus

megalapozása. Jó érzékű színházvezetésének bizonyítéka a legjobb jugoszláv rendezők szerződtetése mellett Harag György alkalmazása is. VENCZEL 267, 269

Nikolais, Alwin (1910–1993) amerikai koreográfus, zeneszerző, díszlet-, jelmez- és bábtervező. Táncalkotásaiban a színpadi világítás, díszlet és a tárgyak, jelmezek mozgással való integrációja kinetikus művészetet eredményezett. Táncolni Mary Wigman egyik tanítványánál, Truda Kaschmannál kezdett, majd Hanya Holm tanítványa lett New Yorkban. 1948-tól 1970-ig a New York-i Henry Street Playhouse vezetője és tanára, majd a Chimera Foundation for Dance és a Louis-Nikolais Dance Theater Lab alapítója. Előadásaiban mixed médiát használt sokkal korábban, mint hogy ezt a fogalmat bevezették. NAGY 225

Novák János (1952) Jászai Mari- és Hevesi Sándor-díjas csellista, zeneszerző, rendező. ILLÉS 291

Nyerges András (1940), író, publicista, költő. SZŐDY 202, 209

Obrazcov, Szergej Vlagyimirovics (1901–1992) szovjet-orosz bábművész, színész, rendező, színházi író. 1931-ben alapította meg Moszkvában a Központi Bábszínházat, amelyet élete végéig, több mint hat évtizeden át vezetett. 1948-tól vendégszerepelt külföldön társulatával, Magyarországon 1950-ben járt először. BALOGH 114

Ország Lili (1926–1978) festő, grafikus, bábtervező. Eredeti vezetékneve: Oesterreicher. 1945-ben vették fel a Képzőművészeti Főiskolára. 1950-től 1954-ig az Állami Bábszínházban dolgozott díszletfestőként. 1954 és 1960 között nem volt állásban; gyereklapokat, mesekönyveket, ifjúsági regényeket illusztrált, báb- és díszletterveket készített. 1960-tól haláláig az Állami Bábszínház díszlet- és jelmeztervezője, a festőműhely vezetője volt. BALOGH 115, 121

Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics (1823–1886) orosz drámaíró, a 19. századi orosz realista drámairodalom alakja. Darabjaival az egyes társadalmi osztályok életformáját jelenítette meg. Hősei hétköznapi emberek. Válogatott művei 1950-ben jelentek meg először magyar nyelven, többek között Háy Gyula fordításában. BÍRÓ 28, KORCSMÁROS 143, MONORI 158

Ottlik Géza (1912–1990) Kossuth- és József Attila-díjas író, műfordító, az *Iskola a határon* című regény szerzője. MONORI 159

Örkény István (1912–1979) Kossuth- és kétszeres József Attila-díjas író. MONORI 161, ILLÉS 290

Paál István (1942–1998) Jászai Mari-díjas színházrendező, 1965–1974 között a szegedi Egyetemi Színpad művészeti vezetője. Amatőr színházcsinálóként indult a pályán, és a 70–80-as évek meghatározó rendezője lett. KORCSMÁROS 132, LŐRINCZY 180, SZŐDY 216, CSIZMADIA 250, 302, 304, ILLÉS 276

Pál Éva (1987) táncos, a székelyudvarhelyi Udvarhely Táncműhely egykori tagja. URAY 83

Pál Ferenczi Gyöngyi (1976) színész, 1999-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház társulatának tagja, 2022-től vezetője. URAY 80

Pályi András (1942) József Attila- és Déry Tibor-díjas író, műfordító, dramaturg, színikritikus. Többek között Grotowski műveinek fordítója. MONORI 166

Pándi András (?–2014) 1970-től a KISZ KB kulturális osztályának vezetője, majd az MSZMP kulturális alosztályának munkatársa, 1982-től a Művelődési Minisztérium művészeti főosztályvezetője. Később könyvkiadó-igazgató. KORCSMÁROS 143, SZŐDY 206

Papp Kati (?) Monori Lili osztálytársa a Bacsó Béla Általános Iskolában az 50-es években. MONORI 149–150

Pártos Géza (1917–2003) színházrendező, színészmesterség-tanár, érdemes művész. A 60-as években a Madách Színház rendezője. 1969-ben emigrált Londonba, majd Tel-Avivba, itt is a színiakadémián tanított, stúdiót alapított. 1996-ban tért vissza Magyarországra. MONORI 155

Passuth László (1900–1979) író, műfordító. 1948-ban kizárták a Magyar Írók Szövetségéből. 1949-től 1956-ig csak fordításai jelenhettek meg. 1956-tól visszatért a magyar irodalmi életbe, de csak a „túrt” kategóriában. 1950-től 1960-ig, nyugdíjba vonulásáig az Országos Fordító Iroda szakfordítója volt. Felesége Passuth (Békésy) Lola a Bábszínház díszletműhelyében dolgozott. Lányuk, Passuth Krisztina, Széchenyi-díjas művészettörténész. BALOGH 121

Pataki László (1916–1999) színész, rendező. A jugoszláviai magyar színjátszás emblemikus alakja, többen „színészkirályként” hivatkoznak rá. A szabadkai Népkörben a 30-as évek elejétől játszott zenés és prózai darabokban epizód-, később főszerepeket. Ő rendezte a szabadkai Népszínház nyitóelőadását Balázs Béla *Bozsorkánytánc* című drámájából, mely az első jugoszláviai magyar hivatásos színházi produkció volt (bemutató: 1945. október 29.). Egyéves megszakítással harmincöt

évig volt a szabadkai Népszínház társulatának tagja, vezető színészként száznál is több szerepet játszott. 1975-től az Újvidéki Művészeti Akadémia magyar nyelvű színművészeti tanszakának kinevezett rendes tanára volt. Innen vonult nyugdíjba. A jellegzetes pecsétgyűrűjéről elnevezett Pataki Gyűrű-díjat az előző évadban nyújtott legkiemelkedőbb vajdasági magyar színészi alakításért ítélik oda 2001 óta minden évben a Délvidéki Magyar Színjátszás Napján, október 29-én. SÜVEGES 39, 42, 43, 47, 52, 56, VENCZEL 263, 270

Pataky Imre (1933–2000) Kossuth- és Jászai Mari-díjas bábszínész. 1960-ban lett az Állami Bábszínház művésze, két évvel később végezte el a Bábstudiót. 1992-től a jogutód Budapest Bábszínház tagja volt haláláig. BALOGH 112, 119

Paulik Ödön (?) a VIII. kerületi Bacsó Béla utcai általános iskola igazgatója 1957–1969 között. MONORI 150

Paxton, Steve (1939–2024) amerikai táncos, koreográfus, pedagógus, az amerikai posztmodern tánc egyik kulcsfontosságú alakja. Paxton mozgáskísérleteiből alakult ki a kontaktimprovizáció páros táncformája a 70-es évek elején. MÁNDY 63, 64, 65, NAGY 225, 226

Péterfy Gergely (1966) József Attila-díjas író. LŐRINCZY 180

Pethes György (1934–1999) Jászai Mari-díjas rendező, egyetemi tanár. 1953–1958 között volt a Színház- és Filmművészeti Főiskola színházrendező szakos hallgatója. BÍRÓ 25

Piccoli, Michel (1925–2020) francia színész és filmrendező. Húszévesen a Théâtre Babylone és a Reynauld-Barrault Színház társulatában kezdte színészi karrierjét, az 50-es évektől kezdett rendszeresen filmekben szerepelni. A legjelentősebb európai és amerikai filmrendezőkkel forgatott. VENCZEL 268

Pilinszky János (1921–1981) költő. PÁLFFY 103, BALOGH 121, MONORI 159, 172

Pinczés István (1953) rendező, színházigazgató, a Debreceni Színjátszó Stúdió alapítója, 1978–1983 között a debreceni Csokonai Nemzeti Színház rendezőasszisztense, 1983–1987 között rendezője, 1987–1991 között főrendezője, 1991–1993 között igazgatója, majd vezető rendezője (1997–2002). JANCsó 196

Pintér Béla (1970) Jászai Mari-díjas színész, rendező, drámaíró. Pályáját az Arvissura Színházban kezdte. 1998-ban alapította meg saját társulatát (Pintér Béla és Társulata). BOCSÁRDI 95, JANCÓSÓ 195

Pogány Judit (1944) Kossuth-díjas és Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes művész. 1965–1978, majd 1980–1994 között a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja. MONORI 165

Polcz Alaine (1922–2007) pszichológus, író, Mészöly Miklós felesége. CSIZMADIA 252

Polgár Emília (1974) táncos, színész. Pályafutását a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színháznál kezdte. Jelenleg a sepsiszentgyörgyi M Studio tagja. ANDRÁS 243, 244, 245

Polónyi Gyöngyi (1942–2012) színésznő, 1964-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Pártos Géza osztályában. 1965-től volt a Thália Színház tagja. MONORI 160

Pozsonyi János (?) amatőr színész a Csiliben. SZÓDY 208

Preisinger Éva (?) táncos, koreográfus, kultúraszervező. Köllő Miklós Domino Együttesében kezdte a pályáját, jazztáncot tanított a Pantomimstúdióban, Bulgáriában dolgozott koreográfusként. Később gyerekszínházat alapított (Commedia 2000 Gyermekszínház), majd az Újbudai Kulturális Intézet vezetője lett. Jelenleg fazekasmester. MÁNDY 61, 64

Pressburger Andor (1904–1989) amatőr színész. Pályáját a két világháború között kezdte. Az 50-es években a topolyai Járási Magyar Népszínházban zömmel epizód-szerepekben, műkedvelőként lépett fel. SÜVEGES 43

Radnóti Miklós (1909–1944) költő. 1975-től viseli a nevét Budapesten a Nagymező utcai Irodalmi Színpad, később a színház. MONORI 152

Radnóti Miklósné Gyarmati Fanni (1912–2014) a Színház- és Filmművészeti Főiskolán francia és orosz nyelvet tanított. MONORI 158

Ragályi Elemér (1939) Kossuth- és Balázs Béla díjas operatőr. MONORI 157

Rákosi Mátyás (1892–1971) politikus, a Magyar Kommunista Párt főtitkára 1945–1948 között, a Magyar Dolgozók Pártjának főtitkára 1948–1953 között, a Magyar Népköztársaság minisztertanácsának elnöke 1952–1953-ban. 1949–1956 között az ország teljhatalmú vezetője, személyi kultusza sztálini mintára épül. A nevével fémjelezett korszak a koncepciós perekről, internálásokról, a politikai rendőrség akcióiról ismert. BÍRÓ 23, 28, 30, KORCSMÁROS 140

Regenhart Éva (1967) táncos, az Artus Stúdió tagja. MÁNDY 58, 68

Regős János (1953) színész, rendező, író. A Székény Színház igazgatója 1979–2010 között. Több formáció tagja volt: Arvisura, Utolsó Vonal. ILLÉS 290

Rigó Béla (1942–2017) költő, író, műfordító. ILLÉS 288

Riva, Emmanuelle (1927–2017) BAFTA- és César-díjas francia színésznő. MONORI 168

Rivette, Jacques (1928–2016) tiszteletbeli Leopárd-díjas francia rendező, az új hullám egyik képviselője. MONORI 169

Rókás László (1958) pantomimművész, táncművész, koreográfus, író. 1981-ben ismerkedett meg a pantomim műfajával M. Kecskés András Corpus Pantomim együttesében. 1983–1984-ben Nagy Józsefet követve Marcel Marceau tanítványa lett Párizsban. Első együttesét, a Kaktusz Kreatívot 1984-ben alapította, majd Brutus Club nevű társulatával öt bemutatót tartott. Nagy József 1988-ban hívta meg társulatába, ahol hét éven át vendégművészként szerepelt. 1990-ben Lengyel Péterrel és Oldal Istvánnal megalapította a Sofa Triót. Alkalmi tánckritikák szerzője és Tarzan Zéró álnéven novellákat publikál. URAY 74, NAGY 227, 230

Romhányi Ibi (1939–2002) színésznő. Műkedvelőként került a szabadkai Népszínházba 1959-ben, ahol szinte kezdettől fogva főszerepeket alakított. 1969-ben az Újvidéki Rádió színészegyütteséhez, majd 1988-ban az Újvidéki Színházhoz szerződött. 1969-ben kapta meg a legrangosabb jugoszláv színészi elismerést, a Sterija-díjat. VENCZEL 267

Rónai Éva (?) amatőr színész a Csiliben. SZŐDY 204, 208

Ronyecz Jutka (?) amatőr versmondó 60-as évek közepén, az Egressy Gábor Irodalmi Színpad tagja. MONORI 154

Ronyecz Mária (1944–1989) Jászai Mari-díjas színésznő. MONORI 154

Rubold Ödön (1954) Jászai Mari-díjas színész, érdemes művész. LŐRINCZY 176

Ruff Annamária (?) jogát tanított a Domino Pantomimstúdióban. MÁNDY 67

Rusz Milán (1963) színész. 1983–1985 között Újvidéken orvosi egyetemre járt, majd 1985–1988 között az Újvidéki Művészeti Akadémia színész szakos hallgatója volt. 1988-tól a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskolán tanult Szinetár Miklós osztályában, ahol 1990-ben szerezte meg diplomáját. 1985–1988 között az Újvidéki Színházban, 1989–1990 között a Nemzeti Színházban volt főiskolai gyakorlaton. 1990–1994 között a Győri Nemzeti Színház tagja, 1995–1999 között a Joakim Vujić Szerb Színház igazgatója, 1999–2002 között pedig a Magyarországi Szerb Színház Kht. ügyvezető igazgatója volt. 2002–2007 között szabadúszóként dolgozott. 2007-től ismét a Magyarországi Szerb Színház Kht. ügyvezető igazgatója. VENCZEL 269

Ruszt József (1937–2005) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színházrendező. 1963-ban végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Az egyetemi évek alatt az Egyetemi Színpad Universitas együttesével dolgozott, előadásokat rendezett. Itt az egyetem befejeztével is folytatta a munkát, miközben a debreceni Csokonai Nemzeti Színház rendezője (1963–1973) volt. Ezután került a kecskeméti Katona József Színház főrendezői pozíciójába (1974–1978), ahol nekilátott az iskolaszínházi, más szóval: beavató színházi forma kidolgozásának. 1978–1979-ben a Népszínház főrendezője, a következő három évben a művészeti vezetője volt, közben Szegeden művészeti tanácsadó (1980–1982). Zalaegerszegen a Hevesi Sándor Színház alapítójaként, majd igazgató-főrendezőjeként tevékenykedett (1982–1987), aztán két évre a szegedi színház főrendezője és művészeti vezetője lett (1988–1990). Az innen kivált csapattal alapította meg 1990-ben a Független Színpadot, ahol beavató színházi előadásokat rendezett. Az 1990-es évek második felében a Budapesti Kamaraszínház művészeti vezetője volt. URAY 74, KORCSMÁROS 138, MONORI 154, SZÓDY 218, ILLÉS 291, CSIZMADIA 302

Ruttkai Éva (1927–1986) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színésznő, csaknem négy évtizeden át a Vígszínház társulatának tagja, vezető színésznője. 1994 és 2008 között színház is viselte a nevét. MONORI 155, 162, 164, LŐRINCZY 177, JANCsó 183, 184, 185, 187, 188, 195

Salamon Suba László (1955) színházrendező, színházigazgató. 1979–1983 között Vámos László osztályában tanult a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. CSIZMADIA 300

Salat Lehel (1959) színész, egyetemi oktató. 2012-től a miskolci Nemzeti Színház tagja. URAY 73, 77

Sándor L. István (1958) színházi szakíró, kritikus, szerkesztő. 1996-ban alapította az *Ellenfény* című kortárs tánc- és színházművészeti folyóiratot. A Selinunte Kiadó vezetője. URAY 77, 81

Sárvári József (1962) Szekszárdon, tizenhat évesen egy amatőr színjátszókörben kezdte pályafutását. Nagy Józseffel 1984-ben találkozott az első kontakttánc-kurzusán, majd 1997-ben csatlakozott a JEL Színházhoz, és 1988-ban *A rinocérosz hét bőre* előadásban játszott először. Saját társulatát 1991-ben Kerek Színház néven alapította. Nagy Józseffel kisebb szünetekkel 2004-ig dolgozik. Kontakttáncot és színészmesterséget tanított. NAGY 227, 229

Schmidt Zoltán (?) színész a Pincészínházban. KORCSMÁROS 137

Schneider Dániel (1903–1968) amatőr színész. Pályáját a két háború között kezdte, majd az 50-es években a topolyai Járási Népszínházban mintegy harminc, főleg komikus szerepet játszott el nagy sikerrel. Több mint háromszáz alkalommal állt színpadra, de mindvégig műkedvelői státuszban maradt. SÜVEGES 43

Schneider, Maria (1952–2011) francia színésznő. MONORI 170

Schönhuber, Franz von (1923–2005) német újságíró, író és politikus, aki a Bayerischer Journalisten-Verband elnöke volt 1971 és 1981 között, majd az *Ich war dabei* (Én ott voltam) című önéletrajzi regénye kapcsán kirobbant botrány miatt le kellett mondania. Azzal vádolták, hogy a könyvében relativizálta a nácik bűneit. BÍRÓ 22

Schütz Ila (1944–2002) Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes és kiváló művész. 1969-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán Szinetár Miklós osztályában. A Mikroszkóp Színpad, majd 1971-ben a Madách Színház szerződtette. 1994-től a József Attila Színház tagja volt. MONORI 158

Schwajda György (1943–2010) drámaíró, dramaturg, 1985–1992 között a szolnoki Szigligeti Színház igazgatója. Előtte 1978-ban három hónapig, majd 1995–2000 között szintén ő vezette a színházat. VENCZEL 270, CSIZMADIA 304

Sebő Ferenc (1947) Kossuth-díjas énekes, zenész, dalszerző, népzenekutató, építésmérnök. 1969-től játszott az Egyetemi Színpadon, 1971–1973 között a Hu-

szonötödik Színház zeneszerzője, 1973–1980 közt a Vegyipari Dolgozók Szakszervezete Bartók Béla Táncegyüttesének zenei vezetője. A magyar táncházmozgalom meghatározó alakja. A televízióban népzenei szerkesztő, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán népzeneoktató. 1996–2001 között a Magyar Állami Népi Együttes művészeti vezetője, a Hagyományok Házának igazgatója. Az MTA Zenetudományi Intézetének munkatársa. ILLÉS 288

Shakespeare, William (1564–1616) angol költő, drámaíró, az európai irodalom és színháztörténet egyik leghatalmasabb alakja, drámáit ma is gyakran repertoárra tűzik. 37 vagy 39 színdarabot írt (néhányik szerzősége vitatott). Maga is színész volt, és színházi társulatának – Lord Camberlain’s Men, később King’s Men – részvényese. 1599-től az általuk épített Globe Színházban játszottak Londonban. URAY 78, 81, BALOGH 113, KORCSMÁROS 126, JANCsó 192, 198, VENCZEL 265, 268

Sík Olga (1911–2007), eredeti nevén Schön Olga Zsófia, operaénekes, művésztanár. A 20. század második felének egyik legjelentősebb énekpédagógusa. BALOGH 118

Simon Péter (?) a Pinceszínházban zongorista. KORCSMÁROS 141

Simon Zsuzsa (1910–1996) Kossuth-díjas színésznő, főiskolai tanár, rendező, színházigazgató, érdemes művész. 1932-ben kezdte színészi pályafutását a Belvárosi Színházban, 1940–1944 között a zsidótörvények miatt csak a Goldmark Színházban léphetett fel. Ez a társulat a második világháború alatt működött, és a pályájukat elhagyni kénytelen, izraelita származású művészeknek adott megélhetési lehetőséget. A hatóságok csak a zárt körű, kizárólag a hitközség által látogatható, nyilvánosan nem meghirdetett előadásokat engedélyezték. A háború után vezető pozíciókat töltött be: 1945–1947 között a nagyváradi Állami Színház, 1949–1951 között a Belvárosi Színház igazgatója. 1948-tól tanított színészetet a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, 1950-től a főiskola főigazgatója volt, míg 1956-ban egy indulatos diákgyűlés le nem mondatta. 1957–1960 között a Petőfi Színház és a Jókai Színház igazgatója. 1960-tól 1962-ig a Fővárosi Operettszínház főrendezője. 1962–1990 között a Thália Színház tagja. BÍRÓ 19, 20, 21, 24

Simó Sándor (1934–2001) Balázs Béla-díjas filmrendező, író, forgatókönyvíró és producer. 1964-ben végzett a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, ettől kezdve aktív a magyar filmes szakmában. 1987-től haláláig a Hunnia Filmstúdió vezetője. BÍRÓ 13, 17

Sinkó Ferenc (1979) színész, koreográfus, rendező. 2002-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja, a GoundFloor Group szervezet alapítója. URAY 78

Sinkó István (1924–2007) színész. Pályáját Szabadkán kezdte 1950-ben. A következő évben átszerződött a topolyai Járási Magyar Népszínházba, ahol a színház megszűnéséig játszott, majd az Újvidéki Rádió Színészegyüttesének tagja lett, ahonnan 1986-ban ment nyugdíjba. Rádiószínészként és nyugdíjasként továbbra is fellépett az Újvidéki Színházban. Topolyán drámai főszerepeket alakított. SÜVEGES 41, 46

Sinkovits Imre (1928–2001) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színész, a Nemzet Színésze. MONORI 151

Soltis Lajos (1950–2000) színész, rendező. A Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett 1973-ban Vámos László osztályában, majd a szabadkai Népszínházhoz szerződött. Az 1975–1976-os évadban és 1980–1989 között az Újvidéki Színház tagja volt. A két színházi szerződés között az Újvidéki Rádió együttesében dolgozott. Évekig rendezett az Újvidéki Televízióban és az Újvidéki Színházban, majd 1980-ban csatlakozott a Tanyaszínházhoz, melynek társulatvezetője lett. 1987-től színészmesterséget tanított az Újvidéki Művészeti Akadémián. 1992-ben Magyarországra emigrált. 1994-től haláláig a Veszprémi Petőfi Színház művésze volt. VENCZEL 261, 270

Solymár Károly (?) a SZOT Egressy Gábor Irodalmi Színpad (amatőr versmondó csoport) vezetője a 60-as évek végén. MONORI 151, 153

Somogyi Tibor (1930–2009) táncos, koreográfus, táncpedagógus, a Stúdió Tánckar csoport vezetője. SZÓDY 207

Sörös Sándor (1951) színész, a Pinceszínházban kezdte a pályáját. 1970–1974 között járt Várkonyi Zoltán osztályába a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. KORCSMÁROS 126, 136

Spiró György (1946) Kossuth- és József Attila díjas író, drámaíró. 1986–1992 között a kaposvári Csiky Gergely Színház dramaturgja, 1992–1995 között a szolnoki Szigligeti Színház igazgatója. CSIZMADIA 303

Stark Smith, Nancy (1952–2020) amerikai táncos, a kontaktimprovizáció egyik megteremtője, kutatója és terjesztésének központi alakja. A *Contact Quarterly* társszerkesztője a lap elindításától egészen haláláig. NAGY 232

Stein, Peter (1937) német színházi és operarendező. 1967–1968 között Brémában, 1970–1985 között pedig Nyugat-Berlinben a Schaubühne am Lehniner Platz tár-

sulatnál dolgozott, mely vezetése alatt a német színház élvonalába került. 1985 óta szabadúszó rendező. 1992–1997 között a Salzburgi Ünnepi Játékok Schauspiel szekciójának vezetője volt. VENCZEL 264

Strehler, Giorgio (1921–1997) olasz színész, színházi és operarendező, az olasz színjátszás 50-es évekbeli megújítója. 1947-ben alapította meg Olaszország első állandó színházát Milánóban, a legendás Piccolo Teatrót. Bertolt Brecht, William Shakespeare, s mindenekelőtt Carlo Goldoni műveiből készült előadásai Európa-szerte ismertté tették. A Piccolo Teatro társulata több ízben járt Magyarországon, a Vígszínházban emlékezetes sikert aratott Brecht *Szecsuáni jóembere* és Pirandello *Amilyennek te akarsz* című műve a 80-as években. 1990-ben Taorminában neki ítéltek oda az első Európai Színházi Díjat. VENCZEL 264

Sulyok Mária (1908–1987) Kossuth-díjas színésznő, a 60-as években a Vígszínház tagja. MONORI 155

Surányi Ibolya (1928–2010) előadóművész, versmondó, szerkesztő, Ascher Oszkár tanítványa. 1957-től hozott létre irodalmi műsorokat, esteket az Egyetemi Színpadon. Az Egyetemi Szavalókör (Balassi Bálint Szavalókör) alapítója. A Magyar Rádióban (1963–1970) és a Magyar Televízióban versműsorok szerkesztője. ILLÉS 291

Süss, Ernst (1962) előadóművész, videóművész, technikus ügyvezető, 2009-től Ausztriában él. Az Artus tagjaként 1990-től 2008-ig előadó (*Gyöngykánon, Tűzfal, Noé Trilógia I–III, Einstein Álmok*) videóművész (*Noé Trilógia I–III, Einstein Álmok, Retina, Sztélé*) és 2001–2008 között minden előadás videódokumentátora. Kontaktimprovizációt először Goda Gábortól tanult, majd több nemzetközi kurzuson is részt vett. 1996–2002 között saját módszerét tanította, amelyben a kontaktimprovizációt és a falmászást ötvözte. MÁNDY 69

Szabados Zsuzsa (1950) amatőr színészként kezdte a budapesti Pinceszínházban 1969-ben. 1973-tól a Budapesti Gyermekszínház tagja volt, majd 1977-ben színészként diplomázott a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, Kazán István osztályában. KORCSMÁROS 128

Szabó Csilla (?) dramaturg, a szolnoki Szigligeti Színház társulatának tagja. CSIZMADIA 256

Szabó Ferenc (1936–2010) színész, bábszínész. Amatőr színészként, rendezőként kezdte pályáját a szabadkai Népkörben. Elvégezte a szabadkai Népszínház Színész-képző Stúdióját, és 1966-ig a színház tagja volt. 1966-tól 1977-ig a szabadkai Gyer-

mekszínház színésze, majd hét évig ismét a szabadkai Népszínház társulatának a tagja. Karakter- és komikus szerepeket játszott. 1984-től nyugdíjazásáig újra a Gyermekszínházban dolgozott. SÜVEGES 56

Szabó György (1959) A Marx Károly Közgazdaságtudományi Egyetem hallgatójaként a KÖZGÁZ klub önkéntese, itt 1980-ban pantomimfesztivált rendezett. 1985-től a Petőfi Csarnok művészeti programjának szervezője volt, 1992-ben megalapította a Műhely Alapítványt. 1997-től a Fiatal Művészek Klubjának igazgatója, 1998-ban a Trafó Kortárs Művészetek Háza alapítója, ügyvezetője, később menedzserigazgatója (2012–2017), majd művészeti vezetője. MÁNDY 62

Szabó Lőrinc (1900–1957) Kossuth- és József Attila-díjas költő, műfordító. MONORI 152

Szabó Sipos Tamás (1937–1985) rajzfilmrendező, grafikus, díszlettervező. KORCSMÁROS 131

Szabó Tibor András (1957) színész. 1990-től a Figura Stúdió Színház, majd 1994-től a sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház tagja, 1996–2007 között a Figura Stúdió Színház vezetője, 2008-tól a szombathelyi Weörs Sándor Színház színésze, majd 2021-től igazgatója. Beceneve: Tibke. URAY 80, ANDRÁS 241

Szakácsi Sándor (1952–2007) Jászai Mari-díjas színész. Pályáját a Pinceszínházban kezdte, majd 1970–1974 között járt Várkonyi Zoltán osztályába a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. KORCSMÁROS 124, JANCsó 192

Szakall Judit (1947) Csokonai-díjas drámapedagógus, színjátszó-rendező, 1988–2007 között a Marczibányi Téri Művelődési Központ vezetője. 1994–2002 között a Magyar Drámapedagógiai Társaság elnöke. ILLÉS 280

Szakály Márta (1935) Kossuth- és Jászai Mari-díjas bábszínész. 1953-ban végezte el a Színház- és Filmművészeti Főiskolát. 1962-ig a győri Kisfaludy Színház tagja volt, a társulat bábszínházában is játszott. 1962-ben az Állami Bábszínházhoz szerződött, 1992-től a jogutód Budapest Bábszínház tagja volt. A Bábszínképző Tanfolyamon és a Színház- és Filmművészeti Egyetemen is tanított. BALOGH 112, 116, 121

Szakáts Miklós (1920–1984) színész. 1941-ben szerzett diplomát a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. 1956-ban aktívan részt vett a forradalomban. 1957-ben letartóztatták, az állambiztonsági szervek besorozták, ekkor maga kérte ügynöki

fedőnévül az utóbb a színpadon is eljátszott szerepalmát, Cyranót. 1969-ben Angliába, majd az Amerikai Egyesült Államokba emigrált. BALOGH 118

Szakonyi Györk (1962) a Kreatív Mozgás Stúdió által szervezett kontakttánc-kurzuson találkozott Nagy Józseffel, majd táncművészként Nagy József társulatának, a Jel Színháznak alapító tagja lett. 1997-ig a társulat minden előadásában szerepelt, majd 2003 és 2009 között kisebb megszakításokkal dolgozott az együttessel. 2009-ben Bozsik Yvette társulatában táncművészként (*Újraégyve*), 2010-től Pintér Béla társulatában színészként dolgozott. A *Workshop* (2003), a *József és testvérei – Jelenetek egy parasztbibliából* (2003), a *Bibliothèque Pascal* (2010) és a *Ketten Párizs ellen* (2015) című filmek szereplője. 2010-ben *Marginális* című darabjának koreográfusa, rendezője és előadója is egyben. A Színház és Film Intézet volt oktatója. NAGY 227, 229

Szakonyi Károly (1931) Kossuth- és József Attila-díjas magyar író, drámaíró, dramaturg. SZÖDY 203, 208, 209, 215

Szántó Judit (1932–2016) Jászai Mari-díjas kritikus, fordító, dramaturg, a Színház-tudományi Intézet tudományos munkatársa és évtizedekig a *Színház* folyóirat szerkesztőségi tagja. Számos színművet és színházelméleti művet fordított németből, angolból, franciából. BÍRÓ 18, 19, 20, 21

Szárász Dénes (1979) színész. Tanulmányait a Nemzeti Színház akadémiáján kezdte, majd 1999-ben fölvetették a Színház- és Filmművészeti Főiskolára (Egyetemre), Máté Gábor és Horvai István osztályába. CSIZMADIA 300

Szécsényiné dr. Fekete Irén (1935) Nők Sportjáért Életműdíjas (2019) pedagógus, a ritmikus gimnasztika sportág terjesztője, mesteredzője. A Testnevelési Főiskola, később Egyetem tanára (1976) és a Ritmikus Gimnasztika Tanszék létrehozója. Az aerobik sportág magyarországi meghonosítója (1982) és az aerobik oktatóképzés elindítója (1983). A főiskolai szintű táncpedagógus szak kialakításának és beindításának kezdeményezője, majd a Táncművészeti Főiskola tanára, a Ritmikus Sportgimnasztika Szövetség megalapítója. MÁNDY 67

Szécsi Margit (1928–1990) költő. KORCSMÁROS 142

Szegő Iván (1923–1984) a moszkvai Központi Bábszínházban tanult, majd 1951-től 1954-ig az Állami Bábszínház főrendezője volt. Később iparművészeti pályára tért át. BALOGH 114, 117, 121

Székely B. Miklós (1948) színész, az Orfeo együttes, a Stúdió K tagja, legendás Woyzeck-előadásukban ő játszotta Woyzecket, majd Gaál Erzsébettel Nádas Péter *Temetését*. Később Monori Lilivel megalapította a Szentkirályi Műhelyt (1982–2004). MONORI 150, 167, 171, ILLÉS 291, CSIZMADIA 305

Székely Gábor (1944) Kossuth-díjas színházrendező, érdemes és kiváló művész. 1968-ban Major Tamás osztályában végzett, majd a Szolnoki Szigligeti Színházhoz szerződött, mint főrendező (1971–1978) és mint igazgató (1972–1978) vezette az itteni társulatot. 1978–1982 között a Nemzeti Színház főrendezője, majd 1982–1989 között a Katona József Színház igazgatója volt. 1994–1998 közt az Új Színház igazgatója. 2001–2006 között a Színház- és Filmművészeti Egyetem rektora. MONORI 165

Székely Rozália (1983) színésznő, Székely B. Miklós és Monori Lili lánya, gyermekkorától játszott a Szentkirályi Műhely előadásaiban. MONORI 149, 171

Szekrényes László (1982) színész, táncos, a sepsiszentgyörgyi M Studio alapító tagja és színésze. URAY 80

Szemes Mari (1932–1988) Kossuth- és kétszeres Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes és kiváló művész. JANCÓSÓ 193

Szentjóby Tamás (1944) neoavantgárd képzőművész, előadóművész, költő. Művészneve St. Auby Tamás. MONORI 163

Szerencsi Éva (1952–2004) Déryné-díjas magyar színésznő. A Pincészházban kezdte a pályáját, majd 1970–1974 között járt Várkonyi Zoltán osztályába a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. KORCSMÁROS 126, 143, JANCÓSÓ 185, 192, 197

Szigeti Pál (1911–1991) a KISZ Központi Művészegyüttes alapító tagja, 1950-ben került az intézmény élére és 1981-ig volt az együttes igazgatója. SZŐDY 205, 206

Szikora János (1950) Jászai Mari-díjas rendező, érdemes művész. 2012 óta a székesfehérvári Vörösmarty Színház igazgatója. CSIZMADIA 302, 304

Szilágyi Dezső (1922–2010) bábrendező és író, 1958–1992 között töltötte be az Állami Bábszínház igazgatói posztját. BALOGH 110, 113, 115, 116, 117, 119, 121

Szilágyi László (1925–1980) színész, rendező. Műkedvelőként került a szabadkai Népszínházba 1948-ban, ahol rövidesen a társulat egyik legfoglalkoztatottabb szí-

nésze, erőssége lett. 1964-től az Újvidéki Rádióhoz, majd az Újvidéki Televízióhoz szerződött. Beceneve: Csiga. SÜVEGES 53

Szinetár Miklós (1932) Kossuth- és kétszeres Jászai-díjas rendező, érdemes és kiváló művész. 1949–1953 közt járt a Színház- és Filmművészeti Főiskolára, ahol azután 1953-tól 2004-ig tanított. Közben a Budapesti Operettszínház rendezője, majd főrendezője volt, a Petőfi Színház művészeti vezetője, az MTV főrendezője, művészeti vezetője, elnökhelyettese, majd ismét főrendezője. 1987–1990 között a Nemzeti Színház felépítésének kormánybiztosa. 1993–1996 között a Fővárosi Operettszínház igazgatója, 1996–2001 és 2002–2005 között az Operaház főigazgatója. MONORI 149, 158, 161, VENCZEL 269

Szirmai Béla (1931–2011) 1957–1958 között a KISZ Központi Művészegyüttes tánckarának vezetője volt és később koreográfusa. 1958–1975 között az Állami Artistaképző Iskola tanára, 1964-ben a Színház és Filmművészeti Főiskola tánc- és mozgástechnika-tanára, 1990-től tanszékvezető egyetemi tanár. SZÓDY 207

Szőke István (1942–216) Jászai Mari-díjas színházrendező. A marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézet hallgatója, majd a budapesti Színház- és Filmművészeti Főiskoláé, ahol Marton Endre osztályába járt 1968–1973 között. A kecskeméti Katona József Színház (1973–1974 és 1978–1983), a Huszonötödik Színház (1974–1976), a kaposvári Csiky Gergely Színház (1976–1978), a Miskolci Nemzeti Színház (1983–1988), a Nemzeti (1989–1994) és a békéscsabai Jókai Színház rendezője (1994-től). MONORI 156

Szőke Pál (1944) színész, versmondó. SZÓDY 202, 208, 216

Szólósi-Pénzes Szilárd (1967) bábszínész, 1990-től a marosvásárhelyi Ariel Színház tagja. PÁLFFY 102

Szőnyi Kató (1918–1989) Jászai Mari-díjas bábrendező, eredeti nevén Schlinder Kató. Színészként kezdte pályafutását, tánctanulmányokat folytatott, majd huszonhat évesen koncentrációs táborba hurcolták. Hazatérése után a Mesebarlang bábszínésze, 1958-tól haláláig az Állami Bábszínház főrendezője volt. BALOGH 112, 113, 114, 116, 117, 119

Sztálin, Joszif Visszarionovics (1878–1953) szovjet politikus, 1922-től a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottságának főtitkára, Lenin halála után az állam első embere, 1945-től generalisszimusa. A világtörténelem legnagyobb jelentőségű és legnegatívabb megítélésű vezetői közé tartozik. 1951-ben a budapesti Felvonulási

téren, a Regnum Marianum templom helyén szobrot állítottak neki, melyet az 1956-os forradalom idején ledöntött a tömeg. A Kádár-rendszer desztalinizációs politikájának megfelelően a szobrot nem állították helyre. BÍRÓ 18, 19, 20, 21, 28

Sztanyiszlavszkij, Konsztantyin Szergejevics (1863–1938) orosz színházrendező, színész, az egyik legnagyobb hatású színházi gondolkodó. Nyemirovics-Dancsenkóval a moszkvai Művész Színház megalapítója (1898). Csehov drámáit ő vitte sikerre először. Vizsgálódásának középpontjában a színész munkája állt, metodikájának kulcsfogalma a színészi átélés. Műveit Magyarországon az államszocializmus idején ismerte meg a szakma, a lélektani realizmus kötelező követelménye lett a szocialista realista színházeszménynek. Magyarul elsőként Hegedűs Tibor fordításában jelent meg 1946-ban: *Egy színész felkészül* (E. R. Hapgood autorizált fordításából magyarra átdolgozta Hegedűs Tibor) (Budapest, Athaeneum, 1946). BOCSÁRDI 89, KORCSMÁROS 135, MONORI 152, 153, 154 VENCZEL 259, 264, 271, CSIZMADIA 301

Szűcs Judith (1953) énekesnő. SZÓDY 210

Tana-Kovács Ágnes (1958) táncos, pantomimművész, színésznő. Kárpáthy Zoltán mozgásstúdiójában tanult. A 80-as években a Corpus Együttes szólistája, és tanított a Pantomimstúdióban is. 1985-ben az Artus Stúdió alapító tagja. A 90-es években színházterápiás gyerekcsoportot vezetett, jelmezterveket készített, produkciós vezetőként és művészeti titkárként dolgozott. 2010-től a Szkéné Színház művészeti vezetője. MÁNDY 63

Tarcsa Zsuzsa (?) rádióbemondó, amatőr színész volt a Csiliben (a KISZ Központi Művészegyüttesben). SZÓDY 211

Tarnai Kornélia (?) táncos. Az Artus Stúdió alapító tagja. MÁNDY 63

Téglás István (1981) színész, táncos. A román színházi szcénában dolgozott, jelenleg a Bukaresti Nemzeti Színház társulatának tagja. URAY 80

Temessy Hédi (1925–2001) színésznő, érdemes művész. MONORI 161

Thulin, Ingrid (1926–2004) svéd színésznő, rendező. MONORI 168

Thúröczy Katalin (1948) dramaturg, író, újságíró. Rendezőasszisztens a Nemzeti Színházban (1971–1983), a Katona József Színházban (1983–1994), az Új Színházban (1994–1995). JANCsó 194, 199

Tichy József (?) zeneszerző a Pinceszínházban. KORCSMÁROS 138, 141

Timakin, Jevgenyij (1916–2004) orosz zongorista és zongoratanár, 1975–1979 között az Újvidéki Művészeti Akadémia zongora szakának vezetője volt. VENCZEL 264

Tiszay Andor (1900–1986) színész, színházi titkár, író, rendező, dramaturg, újságíró, műfordító, művelődéstörténész, bibliográfus. BALOGH 114

Tompkins, Mark (1954) amerikai születésű francia táncos, koreográfus, tanár. 1973 óta él és dolgozik Franciaországban. I.D.A. együttesét 1983-ban alapította. 1978 nyarán Steve Paxton és Lisa Nelson kurzusán találkozott a kontaktimprovizációval, később a táncforma egyik legjelentősebb követője lett Európában. MÁNDY 64, 69, 70, NAGY 225, 229, 232

Toplák Imre (1933–2013) karmester. Az egyik legelismertebb és legjelentősebb karmester volt Jugoszláviában. 1961-től az újvidéki Szerb Nemzeti Színház opera- és balett-társulatának állandó karmestere, 1991 és 2008 között az Újvidéki Művészeti Akadémia tanára volt. VENCZEL 267

Tordai Tibor (?) színinövendék Szinetár Miklós osztályában 1965-ben. MONORI 158

Toscan du Plantier, Daniel (1941–2003) francia filmproducer. MONORI 169, 171

Tóth József (1955) Jászai Mari-díjas színész, 1983–1991 között játszott a szolnoki Szigligeti Színház társulatában. Később a Budapesti Kamaraszínház (1991–1993), a Katona József Színház (1993–1997), a Bárka Színház (1997–2000), majd a Kolibri Színház tagja. CSIZMADIA 250

Tóth Lajos (?) a Csokonai Művelődési Központ Bessenyei György-díjas igazgatója. SZÓDY 204, 208, ILLÉS 290

Tóth Vali (?) a Magyar Rádió londoni tudósítója, munkatársa. Amatőr színész volt a KISZ Központi Művészegyüttesben. SZÓDY 211

Törőcsik Mari (1935–2021) háromszoros Kossuth-díjas, kétszeres Jászai-díjas színésznő. 1959-ben mutatták be a *Kölyök* című filmjét (rendező: Szemes Mihály). MONORI 155, JANCsó 193

Truffaut, François (1932–1984) Oscar-, BAFTA-, César-díjas francia filmrendező, az új hullám képviselője. MONORI 169

Tushingham, Rita (1942) angol színésznő. MONORI 168

Urbán Gyula (1938) író, költő, bábrendező. 1963-ban végzett a prágai Károly Egyetem rendező-dramaturg szakán. 1963–1992 között az Állami Bábszínház rendezője volt. 1969-től a Magyar Rádiónak, 1975-től a Magyar Televíziónak írt és rendezett gyermekdarabokat nyugdíjazásáig. BALOGH 116, 118

Vágó Attila (?) amatőr színész a Csiliben, a *Kirostált kavics* főszereplője. SZÓDY 215

Vajda László (1943–1995) Jászai Mari-díjas színész. SZÓDY 209

Vakhtangov, Jevgenyij Bagratyionovics (1883–1922) orosz-örmény színész, színházrendező, Michael Chekhov mentora, a Vakhtangov Színház alapítója, akire Mejerhold és Sztanyiszlavszkij tanítása is erősen hatott. Előadásaiban avantgárd színpadképet, jelmezeket használ, maszkot, zenét. KORCSMÁROS 135

Vallai (Valcz) Péter (1946–2012) Jászai Mari-díjas színész, 1965–1969 között járt Szinetár Miklós osztályába a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. A Thália Színház (1969–1975), majd a Pécsi Nemzeti Színház (1976–1981), a győri Kisfaludy Színház (1981–1982), a szolnoki Szigligeti Színház (1982–1987) és a Vígszínház (1987–2012) tagja. MONORI 160, 162, 165

Valló Péter (1950) Kossuth- és Jászai Mari-díjas rendező, érdemes művész. 1973-ban kapott diplomát Marton Endre osztályában. CSIZMADIA 304

Vámos László (1928–1996) Kossuth-díjas és kétszeres Jászai Mari-díjas magyar rendező, érdemes és kiváló művész. BALOGH 110, 113, CSIZMADIA 249

Varda, Agnès (1928–2019) César- és Arany Oroszlán-díjas francia filmrendező. MONORI 168, 169

Várhidi Attila (?) 1978-ban az Alföld Gyermekszínpad, majd 1983-ban a Főnix Diák-színpad művészeti vezetője, drámapedagógus. ILLÉS 280

Várkonyi Zoltán (1912–1979) kétszeres Kossuth-díjas színész, színház- és filmrendező, a Vígszínház főrendezője, majd igazgatója (1971–1979). A Színház- és Film-

művészeti Főiskola tanára, majd 1972-től rektora. KORCSMÁROS 126, 132, 133, 137, 144, 145, MONORI 155, 156, 162, JANCSCÓ 183, 189, 192, 194, 196, 197, 198, CSIZMADIA 304

Várszegi Tibor (1959) színész, kritikus, író, főiskolai tanár, 2009-től a jászberényi Malom Film-Színház művészeti vezetője. Az *Ellenfény* és az *Eső* című lapok kiadója, szerkesztője, 1992-től az Újszínházért Alapítvány elnöke. PÁLFFY 107

Venczel Vera (1946–2021) Jászai Mari-díjas színésznő, érdemes és kiváló művész. 1968-tól a Vígszínház tagja. MONORI 167

Ventura, Lino (1919–1987) olasz származású francia színész. MONORI 168

Veres-Nagy Attila (1983) színész, táncos, a sepsiszentgyörgyi M Studio alapító tagja és színésze. URAY 80

Vidamski, Florin (1976) román színész, rendező, a David Esrig által létrehozott és vezetett Athanor Akademie für Theater und Film (Passau) nevű intézményben egyetemi docens. URAY 84

Vidovszky László (1944) Erkel- és Kossuth-díjas zeneszerző, zenepedagógus, a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia tagja. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola után Párizsban tanult ösztöndíjasként. 1970-ben Eötvös Péterrel, Jeney Zoltánnal, Sáry Lászlóval és Simon Alberttel megalapították az Új Zenei Stúdiót. JANCSCÓ 183, 194

Virág Mihály (1919–1999) színész, rendező. Gimnáziumi tanulmányait Szabadkán végezte, majd beiratkozott a Belgrádi Egyetem orvosi szakára. Belgrád ostroma után visszatért Szabadkára, majd négy évet töltött a Szegedi Egyetemen. A háború után színjátszó csoportot szervezett, és eljárt a belgrádi Egyetemi Színpadra Raša Plaović neves belgrádi színművész tanfolyamára, majd beiratkozott a Toša Jovanović és Rade Marković vezette Sztanyiszlavszkij-féle színészképző tanfolyamra. Ennek elvégzése után, 1949-ben a szabadkai Népszínházhoz szerződött. Laták Istvánnak, a magyar társulat igazgatójának és Garay Béla rendezőnek a felkérésére 1951-ben két darabot rendezett, 1952-ben pedig beiratkozott a zágrábi színház-művészeti főiskola rendezőszakára, Branko Gavella osztályába. 1955-ben kapott oklevelet. A szabadkai Népszínház új, modern stílusát alapozta meg. 1978-tól az Újvidéki Művészeti Akadémia rendes tanáráként színészmesterséget tanított. 1989-ben vonult nyugállományba. VENCZEL 260, 271

Viszockij, Vlagyimir Szemjonovics (1938–1980) orosz színész, énekes. Ljubimov rendezésében a moszkvai Taganka Színház előadásában ő alakította Hamletet. Az előadást 1976. október 1-jén, 7-én és 9-én játszották Budapesten. MONORI 170

Vitális Ferenc (1930–2000) a dicsőszentmártoni színjátszócsoporthoz vezetője, amely az ő vezetésével indult újra 1970-ben (1964-ben tiltották be), és Népszínházzá avanzsált. 1992-ben rendezői tevékenységéért megkapta az EMKE Szentgyörgyi István-díjat. PÁLFFY 102

Vlady, Marina (1938) orosz származású francia színésznő. MONORI 170

Wajda, Andrzej (1926–2016) Oscar- és Arany Pálma-díjas lengyel film- és színházi rendező, a lengyel új hullám egyik elindítója. 1977-ben ő rendezte Tadeusz Kantor *Halott osztály* című előadásának tévéfilm-változatát. Dosztojevszkij *Ördögök* című művéből készült előadása, melyet a krakkói Teatr Stary művészeivel mutatott be 1971-ben, európai színháztörténeti eseménynek számított. VENCZEL 264

Warhol, Andy (1928–1987) amerikai képzőművész, filmkészítő, a pop-art képviselője. MONORI 172

Weöres Sándor (1913–1989) Kossuth- és Baumgarten-díjas költő, író, műfordító. Nevét 2007-től viseli a szombathelyi színház. MONORI 151

Weyrauch, Wolfgang (1904–1980) német író, újságíró és színész. *A japán halászok* című darabját 1966. március 7-én mutatta be az Állami Bábszínház Kísérleti Stúdiója. BALOGH 111

Wilpert Imre (?) Popzenei publikációkat követően a Népművelési Intézetben, majd a Hungarotonnál dolgozott szerkesztőként a 80-as évek elején, lemezkiadással, a poprock területét érintő kulturális kérdésekkel foglalkozott Erdős Péter és Bors Jenő mellett. Emlékiratait 2008-ban adta ki *Dübörög a basszus* címmel. ILLÉS 290

Zágon Gyula (1904–1990) festőművész, szobrász, rajztanár, bábjátékos. 1946-ban iskolai nevelőként bábcsoportot szervezett Szigetváron. 1951-ben Pécssett hozta létre a későbbi Bóbita Bábszínház elődjét, melynek tíz éven át vezetője volt. BALOGH 119

Zeami Motokijó (1363–1443) színész, költő, rendező, társulat- és iskolavezető, maszk- és szoborfaragó, szerzetes. A japán nó-színház legnagyobb hatású elmélet-

írója. Írásai technikai útmutatóként szolgálnak az előadók számára, és nemcsak a test, hanem a lélek és a szellem gyakorlatainak technikáját is elemzik. URAY 75

Zrínyi Miklós (1620–1664) költő és hadvezér. MONORI 150

Zsalakovics Anikó (?) színész, koreográfus, rendező. Az Andaxínház művészeti vezetője. MÁNDY 64

Zsámbéki Gábor (1943) Kossuth-díjas és Jászai Mari-díjas rendező, színházigazgató, érdemes művész. A Színház- és Filmművészeti Főiskola elvégzése után, 1968-ban került Kaposvárra. Előbb rendezője, majd igazgatója lett a Csiky Gergely Színháznak. 1978-ban vezető rendezőnek szerződtek a Nemzeti Színházba. 1982-ben Székely Gáborral együtt elhagyták a színházat, és a Katona József Színházban hozták létre saját társulatukat. 1989–2010 között töltötte be a színház igazgatói posztját. 1979–2020 között a Színház- és Filmművészeti Főiskola (később Egyetem) tanára volt. Többek között Kubában, Csehszlovákiában, Finnországban, Németországban, Izraelben és Norvégiában is rendezett. Magyarországon több mint száz előadást hozott létre. URAY 74, KORCSMÁROS 125, MONORI 164, 165, 166, JANCÓS 199, CSIZMADIA 302

Zsíros Éva (?) táncos, a Corpus Pantomimegyüttes tagja. MÁNDY 63

Zsolnai Gábor (?) szerkesztő, rendező, az 1964-ben alakult Belvárosi Irodalmi Színpad vezetője. KORCSMÁROS 126

Zsombolyai János (1939–2015) Balázs Béla-díjas filmrendező, operatőr. MONORI 167

Zsótér Sándor (1961) Kossuth- és Jászai Mari-díjas színházrendező, színész. 1996 óta a Színház- és Filmművészeti Főiskola (később Egyetem) tanára. BÍRÓ 33, LŐRINCZY 175, 178, CSIZMADIA 300